

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Kasdi Merbah Ouargla
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et Langue Française



École Doctorale Algéro-française de Français
Antenne de l'Université Kasdi Merbah Ouargla
Réseau EST

Thèse de Doctorat ès Sciences
pour l'obtention du diplôme de
Doctorat de français
Option : *Sciences des Textes Littéraires*

Présentée et soutenue publiquement par
M. Said MESSATI

Titre :

**MÉMOIRE, VIOLENCE ET TRANSMISSION
DANS LE ROMAN ALGÉRIEN DES ANNÉES 90**
*Le cas de "Les agneaux du Seigneur" et
"À quoi rêvent les loups" de Yasmina Khadra*

Directeurs de thèse :

Dr. Jean-Christophe DELMEULE (France) - Pr. Foudil DAHOU (Algérie)

Jury :

M.	Abdelouahab DAKHIA	Professeur,	U. Mohamed Khider Biskra	Président
M.	Said SAIDI	MC A,	U. Hadj Lakhdar Batna	Examineur
M ^{me}	Aini AKCHICHE	MC A,	U. Mouloud Maameri Tizi Ouzou	Examineur
M ^{me}	Dalila ABADI	MC A,	U. Kasdi Merbah Ouargla	Examineur
M.	Jean-Christophe DELMEULE	Docteur,	U. Charles-de-Gaulle Lille 3	Rapporteur
M.	Foudil DAHOU	Professeur	U. Kasdi Merbah Ouargla	Rapporteur

Année universitaire : 2014/2015

UNIVERSITE KASDI MERBAH OUARGLA
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et de Langue Française



Thèse de Doctorat ès Sciences
M Said MESSATI

**MÉMOIRE, VIOLENCE ET TRANSMISSION
DANS LE ROMAN ALGÉRIEN DES ANNÉES 90**

*Le cas de "Les agneaux du Seigneur" et
"À quoi rêvent les loups" de Yasmina Khadra*

UNIVERSITE KASDI MERBAH OUARGLA
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et de Langue Française



Thèse de Doctorat ès Sciences

2014/2015

DEDICACE

*Pour Sirine.
Pour Anes.
Mes yeux ouverts.*

REMERCIEMENTS

Cette thèse de doctorat vient finaliser sept années d'études, de recherche, d'écriture et de réécriture qui m'ont fait connaître de grands moments de joie et d'allégresse, mais aussi d'indolence indéfinie et de découragement constant. Ainsi, au terme de ces sept années de travail, je désire témoigner ici mes plus sincères remerciements et mon entière gratitude à toutes les personnes qui, par leurs enseignements, leurs suggestions critiques, leurs orientations, leur soutien et leurs conseils, ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation ainsi qu'à la réussite de ce modeste travail.

C'est ainsi qu'à travers la présente recherche, je tiens tout d'abord à exprimer particulièrement ma profonde reconnaissance à mes directeurs de recherche Monsieur Faudil DAHOU, Professeur à l'Université Kasdi Merbah (Algérie) et Monsieur Jean-Christophe DELMEULE, Docteur à l'Université Charles-de-Gaulle (France), pour avoir consenti à diriger mes recherches et surtout pour leurs attentions constantes, leurs conseils avisés voire leurs suggestions judicieuses qui ont orienté mes réflexions ainsi que mes analyses.

Ensuite, je ne manquerai pas de témoigner mes chaleureux remerciements à Madame BENSALAH, Maître de Conférences à l'Université Kasdi Merbah (Algérie) pour m'avoir fait l'honneur, en dépit de ses nombreuses charges, de lire et d'examiner la qualité de ce travail. Je tiens par ailleurs à adresser ma très vive reconnaissance à Monsieur KHENNOUR, Monsieur KADIK, Monsieur RAISSI, Monsieur KHADRAOUI, Mademoiselle BOUARI, Madame BETOUCHE pour avoir fait naître en moi la passion de la critique et de la théorie littéraire.

Je souhaite aussi exprimer ma plus profonde gratitude à tous les enseignants qui ont su, tout au long de mon cursus scolaire et universitaire, provoquer l'étincelle de ma curiosité et embraser ma passion de découvrir, d'apprendre et de comprendre.

Je ne saurai poursuivre cette série de remerciements sans adresser mon affectueuse reconnaissance à ma famille, et surtout à mes parents et ma femme, pour m'avoir inconditionnellement soutenu et encouragé.

RÉSUMÉ

Le thème de la violence apparaît dans la littérature algérienne d'expression française dans des contextes de conflit divers : idéologiques, politiques, historiques, identitaires...etc., mais c'est surtout autour de la période des années quatre-vingt-dix que le thème du sang va inonder cette littérature. Dès lors, le roman devient un outil privilégié pour la construction et la transmission de la *mémoire* des différentes formes de *violence*.

Cette thèse se propose d'étudier comment une œuvre romanesque construit et transmet la *mémoire* de la *violence*. Cela revient à examiner comment, à partir des formes littéraires déterminées, un auteur parvient à faire du roman un "effecteur" et/ou un "catalyseur" de *mémoire* porteur des traces de la *violence*.

Pour mener à terme cette étude, nous avons emprunté nos concepts à diverses disciplines qui forment le large domaine des sciences humaines et de la littérature en l'occurrence : l'Histoire, la linguistique textuelle, la narratologie, la sociocritique ...C'est donc à une approche éclectique que nous nous sommes livrés. Pour parvenir à notre but, et par souci de clarté, nous avons opté pour un plan qui comporte quatre chapitres :

Le premier chapitre établit le cadre conceptuel dans lequel se tissent les rapports entre, la *violence*, la *mémoire*, l'Histoire et la littérature. Le second chapitre situe le corpus objet d'étude dans son contexte sociopolitique et littéraire. Quant au troisième, il analyse les stratégies paratextuelles déployées par Yasmina KHADRA pour construire et transmettre au lecteur la *mémoire* de la *violence*. Le dernier chapitre traite des stratégies textuelles mises en œuvre par l'auteur pour transmettre à l'humanité un héritage mémoriel sur la violence qui a marqué l'Algérie durant les années quatre-vingt-dix.

Corpus : *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*.

Mots clés : *Littérature algérienne, univers du roman, mémoire de la violence, construction, transmission, paratexte, terrorisme, stratégie de la mémoire.*

ABSTRACT

The theme of violence unfolds in the Algerian literature in French in a variety of conflict contexts, including the ideological, political, historical or identity settings, yet it was especially around the nineties that the theme of blood has developed into a swamping subject in this literature. As a consequence, the novel has become a preferred instrument for the construction and transmission of the *memory* of different forms of *violence*.

This thesis sets out to scrutinize the way a work of fiction builds and transmits the *memory* of *violence*. This involves the examination of how an author manages, on the basis of determined literary forms, to make the novel an "*effector*" and / or a "*catalyst*" of *memory*, a bearer of *violence* traces.

To conduct this study, we have derived our concepts from various disciplines which compose the broad field of humanities and literature, namely, sociology, history, text linguistics, narratology, social criticism. . . It is thus an eclectic approach that we have pursued. To fulfill our purpose and for the sake of clarity, we opted for a plan involving four chapters:

The first chapter establishes the framework in which the links between *violence*, *memory*, history and literature are entwined. The second chapter positions the corpus under examination in its socio-political and literary context. The third chapter analyzes the paratextual strategies employed by Yasmina KHADRA to construct and transmit to the reader the *memory* of *violence*. The last chapter treats the textual strategies utilized by the author to convey to mankind a commemorative heritage on *violence*, marking Algeria during the nineties.

Corpus: *The Lord's lambs and Wolf Dreams*

Keywords: *Algerian literature, the novel's universe, memory of violence, construction, transmission, paratext, terrorism, strategy of memory.*

المخلص

يتجلى موضوع العنف في الأدب الجزائري باللغة الفرنسية في مختلف سياقات الصراع: الأيديولوجية والسياسية والتاريخية والهوية... الخ، و يظهر ذلك خصوصا في سنوات التسعينيات حيث تجلى موضوع الدم بقوة في هذا الأدب فأصبحت الرواية أداة مميزة لبناء ونقل ذاكرة العنف بأشكالها المختلفة.

تسعى هذه الأطروحة إلى دراسة كيفية بناء ونقل ذاكرة العنف في الرواية. ومن ثمّ وانطلاقا من الأشكال الأدبية المحددة، كيف يتوصل الكاتب لجعل الرواية "مستجيب" و / أو "حافزا" للذاكرة، وحاملا لآثار العنف لتحقيق هذه الدراسة افترضنا جملة من المفاهيم في مختلف التخصصات التي تشكل مجالا واسعا من العلوم الإنسانية والأدبية ، وهي : التاريخ ولسانيات النص والسردية و النقد الاجتماعي... الخ، إذن هذا هو المنهج الشكلي الذي اتبعناه. ولتحقيق أهدافنا، وتوخيا للوضوح، اخترنا هذه الخطة التي تتضمن أربعة فصول:

تناول الفصل الأول الإطار المفاهيمي الذي تنسج فيه العلاقات بين العنف والذاكرة والتاريخ والأدب. أما الفصل الثاني فتناول المدونة، موضوع الدراسة في سياقها الاجتماعي والسياسي والأدبي. ويحلل الفصل الثالث النص الملحق الذي اعتمد عليه (ياسمين خضرة) في استراتيجياته لبناء ذاكرة العنف ونقلها إلى القارئ . وتضمن الفصل الأخير الاستراتيجيات النصية التي استعملها المؤلف لينقل إلى البشريّة تذكاريًا من العنف الذي ميز الجزائر خلال التسعينات.

المدونة : خرفان الله و بم تحلم الذئاب ؟

الكلمات المفتاحية: الأدب الجزائري، عالم الرواية، ذاكرة العنف، البناء، النقل، النص الملحق، الإرهاب، إستراتيجية الذاكرة.

TABLE DES MATIÈRES

Avant propos	10-11
Introduction	13-24

CHAPITRE I

CONSIDÉRATIONS D'ORDRE THÉORIQUE ET PRATIQUE

I.1. Violence, mémoire et complexité définitoire.....	27-27
I.1.1. Notion de violence.....	27-27
I.1.1.1. Définition.....	27-29
I.1.1.2. Formes et figures de la violence.....	29-31
I.1.2. Notion de mémoire.....	32-32
I.1.2.1. Définition.....	32-33
I.1.2.2. La mémoire et la trace.....	33-36
I.1.2.3. Formes et fonction sociale de la mémoire.....	37-37
I.1.2.3.1. Les formes de la mémoire.....	37-40
I.1.2.3.2. La fonction sociale de la mémoire.....	40-42
I.1.2.4. La dimension ambivalente de la mémoire.....	42-44
I.1.3. Mémoire et violence.....	44-46
I.2. Mémoire, Histoire et écriture romanesque.....	46-46
I.2.1. Mémoire et Histoire.....	46-48
I.2.2. Histoire et fiction romanesque.....	48-51
I.2.3. Mémoire et écriture romanesque.....	51-52

CHAPITRE II

LE CONTEXTE : LES CENDRES DE LA MÉMOIRE

II.1. L'Algérie des années 90 : une ère de turbulences.....	55-63
II.1.1. L'actualité sanglante comme moteur de l'écriture.....	63-68
II.1.1.1. Une prolifération de la production littéraire.....	68-69
II.1.1.2. Le texte khadrien : continuité et renouvellement.....	70-74
II.1.1.3. Une nouvelle littérature dite de l'urgence.....	75-80
II.2. Le témoignage littéraire : une transcription de la mémoire.....	80-81

II.2.1.	Le témoignage littéraire : un devoir de vérité.....	81-84
II.2.1.1.	<i>Les écrivains algériens et le témoignage</i>	84-86
II.2.1.2.	<i>Le témoignage contre l'oubli</i>	87-88
II.2.1.3.	<i>Le témoignage de KHADRA entre l'éthique et l'esthétique</i>	89-97
II.2.2.	Le témoignage littéraire : une mémoire de l'universel.....	97-100
II.3.	Yasmina KHADRA entre dégageement et engagement.....	100-101
II.3.1.	L'écriture entre les plis et les replis de la société	101-104
II.3.1.1.	<i>Les agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups en résumé</i> ...	105-107
II.3.1.2.	<i>Significations et engagement des œuvres</i>	107-109
II.3.2.	La réception des œuvres entre critiques et polémique.....	109-112

CHAPITRE III

LES SEUILS : LES EMPREINTES DE LA MÉMOIRE

III.1.	Les stratégies paratextuelles de construction et de transmission de la mémoire de la violence.....	115-120
III.1.1.	Le nom de l'auteur : la mémoire au féminin.....	120-130
III.1.1.1.	<i>Le blanc de la fleur : parfum de la mort</i>	130-130
III.1.1.2.	<i>Le vert du feuillage : couleur de l'instabilité</i>	131-136
III.1.2.	Le titre : l'animalité de l'Homme.....	136-137
III.1.2.1.	Approche titrologique des romans.....	137-144
III.1.2.1.1.	<i>L'animalité des titres comme miroir du texte</i>	145-149
III.1.2.1.2.	<i>L'animalité des titres comme mémoire du peuple</i>	149-153
III.1.3.	La couverture : la photo-mémoire.....	154-158
III.1.3.1.	La lecture des illustrations.....	158-159
III.1.3.1.1.	<i>La posture et l'attitude</i>	159-162
III.1.3.1.2.	<i>Les tenus vestimentaires</i>	162-163
III.1.3.1.3.	<i>Le code plastique</i>	163-164
III.1.4.	La dédicace : la mémoire individuelle.....	165-171
III.1.5.	L'épigraphe : le savoir de l'intellectuel.....	171-182
III.1.6.	L'intertitre : le pouvoir dissimulé.....	182-183
III.1.6.1.	<i>L'absence totale des intertitres</i>	183-184
III.1.6.2.	<i>Les intertitres comme lieux de mémoire</i>	184-187
III.1.7.	La note de bas de page : une trace documentaire.....	187-192

CHAPITRE IV
LES TEXTES : LES SENTIERS DE LA MÉMOIRE

IV.1.	Les stratégies textuelles de construction et de transmission de la mémoire de la violence.....	195-195
IV .1.1.	La perspective narrative : une combinaison signifiante.....	195-195
IV .1.1.1.	<i>La désambiguïsation de l'information</i>	195-205
IV .1.1.2.	<i>L'aspect dialogique des romans</i>	205-219
IV .1.1.3.	<i>Le narrateur dans la sphère de la poly-narration</i>	219-226
IV .1.2.	La distanciation ironique : la dérision qui dérange.....	226-234
IV .1.3.	La construction des personnages : une valeur symbolique.....	234-237
IV .1.3.1.	Les personnages et leurs rapports sociopolitiques.....	237-237
IV .1.3.1.1.	<i>La dimension triangulaire du terrorisme</i>	238-255
IV .1.3.2.	La description des personnages : un effet de vérité.....	255-256
IV .1.3.2.1.	<i>Les personnages et leurs noms</i>	256-264
IV .1.3.2.2.	<i>Les personnages et leurs portraits</i>	264-269
IV .1.3.2.3.	<i>Les corps et leurs traces</i>	270-281
IV .1.4.	L'intégration de la mémoire dans l'espace et le temps.....	281-282
IV .1.4.1.	La dimension spatiale de la mémoire.....	283-283
IV .1.4.1.1.	<i>L'espace rural ou le village exclu</i>	283-286
IV .1.4.1.2.	<i>L'espace urbain ou la ville du mal</i>	286-292
IV .1.4.2.	La dimension temporelle de la mémoire.....	292-293
IV .1.4.2.1.	<i>La chronologie des événements historiques</i>	293-297
IV .1.4.2.2.	<i>L'histoire des événements historiques</i>	297-300
Conclusion		302-309
Bibliographie		311-320
Annexe		322-338
1.	<i>Questionnaire adressé à Yasmina KHADRA</i>	322-223
2.	<i>Entretien avec Yasmina KHADRA réalisé par Rachid MOKHTARI sur ses deux romans Les agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups</i>	324-328
3.	<i>Articles 44, 45, 46 de La Charte pour la paix et la réconciliation nationale</i>	328-329
4.	<i>Liste de femmes victimes de la guerre civile entre 1991 et 1995</i>	230-334
5.	<i>Liste des 100 journalistes victimes de la plume entre 1993 et 1997</i>	334-337
6.	<i>Table des figures</i>	337-337
7.	<i>Table des tableaux</i>	337-338

« Le tueur tue deux fois. La première fois en tuant et la seconde fois en essayant d'effacer les traces de son meurtre (...). La seconde ne serait plus de sa faute, mais de la nôtre ».

*Elie WIESEL, cité dans Henri DELEERSNIJDER,
Les prédateurs de la mémoire. La Shoah au péril
des négationnistes, Bruxelles, 2001, p. 5.*

AVANT-PROPOS

Toute ma jeunesse, je l'ai vécue en Algérie durant la guerre civile des années quatre-vingt-dix. Bien qu'étant jeune, je sentais une contradiction entre l'expression privée des sentiments et l'information que nous pouvions percevoir dans la presse à l'égard de la situation politique qui, de toute évidence, influençait le quotidien. La censure établie par le régime politique interdisait aux médias d'évoquer certains contenus. Ce qui parallèlement créait une autocensure individuelle qui s'appliquait par méfiance, peur, négligence, désintérêt ou convenance.

Dans mon entourage, cependant, il était naturel de parler de la situation, des incertitudes du quotidien, des événements du 05 octobre 1988 et de *la violence* qui a suivi. La contradiction, pour moi, résidait dans le fait de ne pas savoir avec qui parler des événements et de percevoir qu'apparemment, pour un grand nombre de personnes, les conséquences de la *violence* étaient méconnues, dissimulées ou inexistantes selon le cas. Puis après des années, j'ai été témoin de la transition vers une autre phase de la politique algérienne qui s'est installée après les élections présidentielles de 1999 qui ont permis au peuple de choisir un nouveau président après quinze ans de désastre. Malgré cette ouverture, le refoulement et les non-dits sont souvent restés très présents pour éviter de réveiller d'anciennes souffrances ou en guise de contribution à la «*réconciliation nationale*».

J'ai gardé en *mémoire* les images, les souvenirs et les sensations de cette époque en essayant de retrouver les interrogations, les douleurs, les rages et aussi les bonheurs de ma jeunesse dans une société qui hésitait à revisiter son passé. Devenu adulte, j'ai pris conscience que la *mémoire* est fragile si on ne l'entretient pas et qu'il nous appartient de *transmettre* cette *mémoire* aux nouvelles générations.

J'ai donc abordé cette thématique de la *mémoire* et de la *violence* comme une manière de démontrer que « *le peuple qui oublie son passé se condamne à le revivre* »¹. C'est en effet, grâce aux évènements passés, à ses expériences et aux leçons que nous en tirons que nous pouvons nous construire un avenir et faire en sorte que les mauvaises choses ne se reproduisent pas. Avoir conscience du passé permet de s'en libérer, de comprendre le présent et de construire l'avenir.

¹J.-P. ROIG, *Citations historiques expliquées*, Eyrolles, Paris, 2008, p. 107.

INTRODUCTION

L'importance de la *mémoire* dans la culture contemporaine de l'homme est indéniable. En effet, depuis une trentaine d'années, les questions liées à la *mémoire* des conflits et des *violences* historiques ont pris de plus en plus d'importance dans les cultures mondiales au point de se constituer en véritable paradigme. Les années 1980 y ont joué un rôle important avec la prise de conscience de la part d'un large public, de la spécificité du génocide des Juifs parmi les crimes commis contre l'humanité². Depuis, la *mémoire* du génocide des Juifs fait souvent fonction de cadre d'interprétation aux lectures et relectures d'autres périodes et conflits historiques, ce qui ne signifie pas que la singularité de l'Holocauste soit remise en question. Au contraire, comme le souligne Aleida ASSMANN, nous assistons à un important « *tournant moral et cognitif à la lumière de cet événement* »³ qui nous permet de percevoir autrement toute forme de *violence* extrême.

Une autre date charnière est l'année 1989 qui attire l'attention sur les régimes communistes, sur leur passé et les conflits de *mémoire* commençant aussitôt à les travailler de l'intérieur. D'autres *mémoires* suivent leur propre temporalité au gré des évolutions politiques intérieures comme celle de la guerre civile d'Espagne ou les *mémoires* des dictatures latino-américaines. En revanche, l'année 1989 déclenche également des changements dans la configuration géopolitique mondiale qui mènent à de nouvelles *violences*, des guerres civiles (Algérie), des guerres ethniques (Rwanda) au terrorisme international (Al-Qaïda). Or, il n'est pas un de ces événements qui ne soit réinvesti d'une signification et d'une pratique *mémorielles*, revendiquées sous différentes formes dans l'espace public jusqu'à devenir un enjeu important de la politique. Ainsi, certains parlent d'un « *nouvel âge de la mémoire* » où « *le passé vient nous visiter en permanence, à l'échelle mondiale* »⁴. L'ampleur de ce phénomène est telle que sa compréhension est désormais incontournable pour bien saisir les sensibilités des différentes populations et de leurs cultures.

² Nous pensons qu'il y a bien des génocides que l'Histoire ne reconnaît pas mais que la mémoire retient. A titre d'exemples : les massacres des Amérindiens (d'Amérique), des Arméniens et la traite esclavagiste qui a coûté la vie des centaines de milliers de nègres...etc.

³A. ASSMANN, *Les Espaces du Souvenir. Formes et transformations de la mémoire*, C. H. BECK, Munich, 2007, p. 16.

⁴ R. ROBIN, *La mémoire saturée*, Stock, Paris, 2003, p. 16.

Mais aujourd'hui, le phénomène d'une hypertrophie des expressions *mémorielles* n'est pas seulement dû à la conjoncture événementielle de la conscience et de la reconnaissance des *violences* historiques ou encore à la disparition des témoins. Comme le montre Andreas HUYSEN, il est également lié à notre présent dans un monde surmédiatisé et globalisé où les représentations de la temporalité, de l'espace et de l'identité changent rapidement et où le retour au passé et l'intérêt pour la *mémoire* sont une façon de ralentir cette accélération du présent.

La présente thèse, qui s'articule autour de la thématique de la *mémoire* de la *violence* dans le roman algérien d'expression française des années quatre-vingt-dix, se propose d'étudier dans quelle mesure la littérature est capable de rendre compte des événements violents. En effet, vers la fin du vingtième siècle, la littérature algérienne a été marquée par une importante production d'ouvrages romanesques servant d'outils de *mémoire* historique sur les massacres et les assassinats perpétrés contre la population civile et autres formes de *violence*. À ce sujet, Rachid MOKHTARI affirme que « *plus d'une cinquantaine de romans sont parus entre 1995 et 1999 de Si Diable veut de Mohammed Dib à Arris de Yamina Mechakra, les fondateurs du roman algérien qui se sont jetés dans l'écriture pour dénoncer le génocide colonial croisent la syntaxe de sang de Yasmina Khadra, Boualem Sansal, Nouredine Saadi, Sabrina Kherbiche, Younil...* »⁵. Cette mise en fiction de la *violence* par les écrivains algériens a suscité en nous la curiosité de savoir comment, à partir d'une œuvre de fiction, on parvient à *construire* et à *transmettre* la *mémoire* d'une *violence* limite et autres atrocités de la guerre.

La question de la *violence* apparaît comme un défi de taille pour les chercheurs et les responsables politiques dans leur tentative de trouver des solutions viables aux différentes formes de conflits qui déchirent l'humanité. Il s'agit d'un problème qui a toujours attiré l'attention des philosophes, des sociologues, des historiens, des anthropologues, des écrivains et des critiques littéraires. Chacun d'entre eux cherche à savoir le *pourquoi* et le *comment* de la barbarie humaine ainsi que ses impacts sur la société. L'un des objectifs généraux des recherches

⁵ R. MOKHTARI, *La graphie de l'horreur*, Chihab, Alger, 2002, la quatrième de couverture.

effectuées à ce sujet est de mener une réflexion sur le sens même de la vie et d'examiner ce que nous laisse la *mémoire* des événements violents.

La deuxième guerre mondiale a amené beaucoup de penseurs à se questionner sur le sens de la vie face à la persistance de la *violence* et à la fragilité de l'homme. Au cours des trois dernières décennies, de nombreux travaux ont été effectués sur la question de la *violence* et de la *mémoire*. À titre d'exemples, on peut signaler ceux de Paul RICCEUR⁶, Reinhart KOSELLECK⁷, Tzvetan TODOROV⁸, Giorgio AGAMBEN⁹ et Alferd GROSSER¹⁰, etc. Certains chercheurs ont tenté d'expliquer le rôle et le fonctionnement de la *mémoire* face à l'histoire des événements du passé, en l'occurrence les pratiques violentes qui ne cessent de bouleverser le monde en faisant des pertes considérables en vies humaines et d'énormes dégâts matériels dans tous les coins de la planète. Dans le même sens, Alfred GROSSER relate le danger de *l'oubli* et du négationnisme face à la tragédie d'Auschwitz¹¹ et à d'autres crimes perpétrés ailleurs dans le monde. À partir de là, il évoque l'importance et la nécessité de la *mémoire* en faisant ces déclarations : « *la mémoire doit conduire à lutter contre les crimes en train de se commettre. Même loin de chez nous. Même s'il y a un prix à payer en termes de commerce ou de sécurité* »¹². D'autres chercheurs ont abordé la question de la *violence* dans la fiction romanesque pour discuter notamment de la capacité de l'auteur à décrire l'indicible et de la fiabilité à accorder à une *mémoire* des événements faisant objet d'une représentation romanesque. Il s'agit, entre autres, de Charlotte WARDI¹³ et de Michael RINN¹⁴.

⁶ P. RICCEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, p. 676.

⁷ R. KOSELLECK, *L'expérience de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1997, p. 214.

⁸ T. TODOROV, *Les abus de la mémoire*, Aréla, Paris, 1995, p. 64.

⁹ G. AGAMBEN, *Homo Sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Payot et Révage, Paris, 1999, p. 233.

¹⁰ A. GROSSER, *Le crime et la mémoire*, Flammarion, Paris, 1989, p. 268.

¹¹ Le camp d'Auschwitz est un des plus célèbres camps d'extermination que le monde ait connu. Outre sa fonction primordiale dans l'application de la "Solution finale", le monde connaît l'horreur d'Auschwitz grâce aux témoignages de certains de ses pensionnaires devenus célèbres. Parmi eux : Primo LEVI qui a écrit *Si c'est un homme* et Joseph JOFFO avec son livre *Sac de billes* et d'autres. Auschwitz est situé au sud-ouest de Cracovie en Pologne, il fut créé le 26 mai 1940.

¹² A. GROSSER, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹³ C. WARDI, *Le génocide dans la fiction romanesque*, PUF, Paris, 1986, p. 179.

¹⁴ M. RINN, *Les récits des génocides. Sémiotique de l'indicible*, Delachaux, Lausanne, 1998, p.288.

En ce qui concerne la littérature algérienne d'expression française, beaucoup de recherches ont été réalisées pour explorer les thèmes privilégiés ainsi que le niveau artistique des œuvres. Avant d'en arriver à la présentation de notre problématique, on peut signaler que cette littérature s'est toujours manifestée dans un mouvement, loin d'être constant et statique, se refusant surtout de rester monotone dans ses choix thématiques comme dans son renouvellement esthétique. C'était d'abord celle des fondateurs, des classiques, marquée par la prise de conscience identitaire et la réflexion sociale à travers une littérature ethnographique suivie de celle du combat qui a caractérisé la période coloniale.

Les conditions socio-historiques, au lendemain de l'indépendance, imposent par la suite aux écrivains d'une génération autre une réflexion sur les codes narratifs et les modèles esthétiques. Elles les mettent également à la recherche d'une écriture originale donnant lieu à une littérature qui bouscule et heurte les habitudes du lecteur avec ses nouvelles formes d'écriture en interpellant surtout son esprit critique via des textes qui le placent dans une remise en cause voire une controverse. Il s'agit d'un mouvement de renouvellement très perceptible faisant figure d'une tendance littéraire dans laquelle une autre génération s'affirme en Algérie à partir des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix s'engageant davantage dans la réalité présente ; sociale et politique.

Les années quatre-vingt-dix sont, pour l'Algérie, synonymes d'une richesse en événements de tous ordres. Elles sont également fertiles concernant la littérature algérienne d'expression française qui, suite à une actualité souvent grave et tragique, a conduit à l'émergence d'une nouvelle vague d'écrivains. Ces derniers font suivre un renouvellement d'écritures en langue française affichant une vision très critique à l'égard de l'évolution sociale, idéologique et politique en Algérie.

D'une situation qui ne peut être qualifiée que de paradoxale et suite à une série d'assassinats d'intellectuels algériens,¹⁵ suite aussi aux massacres des

¹⁵Pour mémoire, nous citerons l'assassinat du dramaturge Abdelkader ALOULLA, du psychiatre Mohammed BOUSEBSI et de l'universitaire Mohammed BOUKHOBZA ou encore du poète Youssef SEBTI et de l'écrivain Tahar DJAOUT. (Cf. *infra* : annexe 5, p. 334.).

populations et aux déflagrations des bombes au cœur des villes, il y a eu, en Algérie, une éclosion de toute une génération d'auteurs et une prolifération d'écrits de tous genres confondus. Un besoin *urgent* d'écrire est ressenti chez les auteurs de cette génération afin de raconter aux autres les *événements* auxquels ils ont été victimes/témoins, et surtout pour transmettre aux générations futures une idée de cette période. À ce propos, FATIAH écrit :

« Ce que je n'ai dit à personne, c'est que j'écris pour laisser une trace, parce qu'on va tous mourir, et c'est triste de partir en ne laissant même pas une ombre »¹⁶.

Yasmina KHADRA est l'un des écrivains qui ont éprouvé ce désir de signifier la crise algérienne par une nouvelle écriture qui peut être lue comme une *trace mémorielle* exemplaire de la situation historique des années quatre-vingt-dix. Dans son roman autobiographique *L'Écrivain*¹⁷, l'auteur raconte l'histoire captivante de son épanouissement littéraire au sein de l'armée algérienne. Déjà exposé à la monotonie et à la dureté du quotidien militaire à partir de l'âge de neuf ans, le jeune cadet se tourne vers les livres. Il reste 36 ans dans l'armée avant de la quitter en 2000 afin de poursuivre une carrière littéraire. Comme KHADRA l'explique dans *L'Écrivain*, pendant toutes ses années militaires, la littérature représentait un refuge. Il affirme, à propos de ses modèles littéraires, qu'il lui était « *très difficile de concevoir l'existence sans eux* »¹⁸. Lentement se développe en lui l'envie d'écrire comme eux ; l'envie d'apporter aux autres ce que la lecture lui avait apporté. Il affirme avoir nourri l'ambition de devenir, comme ses écrivains préférés l'avaient été pour lui, « *un phare bravant les opacités de l'égarement et de la dérive* »¹⁹.

Aujourd'hui, on peut constater que Yasmina KHADRA est devenu un auteur à succès. Ses romans se vendent bien, il est traduit dans plus de 40 langues et il a

¹⁶ FATIAH, *Algérie, Chronique d'une femme dans la tourmente*, l'Aube, Paris, 1996. p. 196.

¹⁷ Y. KHADRA, *L'Écrivain*, Pocket, Paris, p. 288.

¹⁸ *Ibid.*, p.186.

¹⁹ *Ibid.*,

gagné des prix littéraires d'une certaine importance²⁰. Pour de nombreux critiques, KHADRA est effectivement devenu ce « *phare* » dont il rêvait. Ancrés dans les crises contemporaines ou récentes en Algérie, en Afghanistan, en Palestine et en Irak, ses romans lui ont valu la réputation en Occident d'expert du monde arabe et du *terrorisme*.²¹

Pour nous, il n'y a rien de choquant dans l'idée de concevoir la littérature comme un instrument de *mémoire* pour élucider voire comprendre le monde réel qui nous entoure. Nous adhérons aux idées de Paul RICŒUR sur le pouvoir du langage métaphorique de proposer une *redescription* du monde qui permette de découvrir des valeurs, des zones de la vie que d'autres types de discours ne peuvent pas atteindre, et à celles avancées par Jacques DUBOIS dans *Les Romanciers du réel* selon lesquelles le roman, justement par ses capacités d'invention, est capable de proposer « *la grille la plus opératoire et la plus perspicace de déchiffrement de la société* »²².

Aussi, ce qui nous frappe chez KHADRA n'est pas en soi sa volonté de devenir un « *phare* » éclairant les zones sombres du monde actuel, mais que cet auteur semble prétendre détenir la *vérité* indirectement à travers ses écrits et plus directement lorsqu'il commente ses textes. Pour nous, la valeur de la littérature réside dans sa capacité à inciter le lecteur à s'engager dans le texte en lui donnant le sentiment qu'il y a plusieurs entrées possibles dans l'univers littéraire; plusieurs manières de l'interpréter. Nous adhérons au point de vue de

²⁰ Y. KHADRA a reçu, entre autres, le prix des *libraires* et le prix *Tropiques* pour *L'Attentat* (2005). Il a reçu le prix *France Télévisions* 2008 pour *Ce que le jour doit à la nuit* (2008) qui est aussi élu Meilleur livre de l'année 2008 par la rédaction du magazine Lire.

²¹ L'auteur est souvent présenté en Occident comme un expert du monde arabe et du terrorisme. L'un des critiques prétend notamment qu'une des raisons pour lesquelles il faut consulter les romans de Y. KHADRA est que l'écrivain algérien « *savait de quoi il parlait* » (G.CHEREL, « La bombe humaine » in *Le Point*, 17.08.2006, p. 73.). Selon un autre journaliste, KHADRA est « *l'une des consciences de notre époque déboussolée* » (J.C. RASPIENGEAS, « Yasmina Khadra, l'éclaireur » in *La Croix*, 10.09.2005, p. 18.). Les critiques disent que l'écrivain algérien « *remplit son office de messenger* » (A. SEVERIN, « La fabrique de la terreur » in *Le Figaro*, 12.10.2006.) et « *nous fait vivre in vivo la réalité du monde arabe, dont nous ne savons quasiment rien* » in G.CHEREL, *op. cit.*, p. 73.

²² J. DUBOIS, *Les Romanciers du réel – De Balzac à Simenon*, Seuil, Paris, 2000, p. 12.

Roland BARTHES lorsqu'il dit dans *S/Z*²³ que « *l'enjeu du travail littéraire (...), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte* ».

C'est pourquoi nous nous proposons dans le présent travail d'étudier deux de ses œuvres ; les plus traduites dans les années quatre-vingt-dix : *Les agneaux du Seigneur* (1998) et *À quoi rêvent les loups* (1999). Ce choix du corpus et de la décennie, nous le justifions par les raisons suivantes :

D'une part, cette décennie nous paraît être particulièrement symbolique. Elle marque, tout d'abord, l'entrée de l'Algérie – après les manifestations d'octobre 1988 – dans un temps de *violence* qui reste aujourd'hui le plus vivace dans la *mémoire* individuelle et collective des Algériens. Ensuite, en 1999 et quand la loi dite « *la concorde civile* »²⁴ a été promulguée en Algérie, il a été clairement dit qu'il fallait oublier et effacer cette décennie de notre *mémoire*. Les propos de Nassera DUTOUR²⁵ résument mieux ce que nous venons de décrire :

« *Si les autorités imposent des lois d'amnistie, c'est pour oublier. Or, c'est le mal qu'on veut oublier en général. Si elles veulent effacer les mémoires, c'est forcément qu'elles se sont rendues coupables d'actes condamnables qui les couvrent de honte.* »²⁶

La citation de DUTOUR trouve également sa place dans la recherche de ce que Paul RICŒUR appelle « *la mémoire apaisée* » ou « *l'oubli heureux* » qui se concrétise par le refoulement des *souvenirs douloureux*. Il considère l'apaisement de la *mémoire* comme une réponse à l'impératif du pardon et de l'oubli axé sur la problématique de « *la culpabilité et de la réconciliation avec le passé* ». Cet impératif est souvent sanctionné par une amnistie qui se place sous le signe du droit de grâce et aboutit à « *l'oubli commandé* ».

²³ R. BARTHES, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, p. 278.

²⁴ La loi de *concorde civile* est une loi de clémence qui a été soumise par le président algérien Abdelaziz BOUTEFLIKA au parlement, qui l'adopte le 8 juillet 1999. Cette loi vise à réintégrer dans la vie civile ceux qui ont manifesté leur volonté de renoncer à la violence armée et à amnistier ceux qui ont été impliqués dans les réseaux de soutien aux groupes terroristes durant la tragédie nationale de la décennie noire.

²⁵ Nassera DUTOUR, mère de disparu, membre fondatrice et porte-parole du Collectif des Familles de Disparus en Algérie (CFDA).

²⁶ N. DUTOUR « Algérie : De la concorde civile à la Charte pour la Paix et la Réconciliation nationale : Amnistie, amnésie, impunité » Cité in <http://lipietz.net/spip.php?article2139>. Site consulté le 25/08/2012.

En outre, dans les romans de notre étude presque rien ne rappelle les romans antérieurs de l'auteur. Leur écriture semble au niveau du contenu et de la présentation des événements, plus « vraie » et plus « dure » que celle des précédents. En effet, *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* ne sont pas les seuls romans de KHADRA qui sont ancrés dans la *guerre civile* des années quatre-vingt-dix. Cette période constitue aussi le cadre historique de *Morituri* (1997), *Double blanc* (1997), *L'Automne des chimères* (1998) et *La Part du mort* (2004). Ce qui distingue ces derniers par rapport aux romans que nous avons choisis pour l'étude, c'est qu'ils s'inscrivent dans le genre du roman policier ou du roman noir²⁷. Tous portent le sous-titre *Une enquête du commissaire Llob* et tous sont publiés chez Gallimard dans la collection *Folio Policier*. Si nous ne traitons pas ces romans dans le présent travail, c'est parce que la *violence* dans ces textes est susceptible d'être reçue plutôt comme une convention du genre qu'une volonté de traduire la réalité. Certes, le roman policier est un genre qui prend ses sources dans la vie de tous les jours, mais il semble moins pertinent de se demander si la *violence* est représentée de manière crédible, vu que la *violence* est un aspect immanent du genre. Comme l'affirme la critique Beate BECHTER dans un article sur *Les agneaux du Seigneur* : « contrairement à ses romans précédents [les romans policiers], où la structure du roman noir servait de force motrice à l'action, ce récit [Les agneaux du Seigneur] n'a besoin que d'une seule pulsion pour se mettre en mouvement ». Cette pulsion, dit-elle, vient directement du « drame algérien »²⁸. KHADRA, lui-même, prétend que les romans de notre étude sont plus « vrais » que ses autres ouvrages :

« Les livres qui ont le mieux décrit l'Algérie sont *Les Agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* qui n'ont rien à voir avec le polar. Ce sont deux superbes romans, très forts et d'une grande lucidité. Ils ont permis à des milliers de gens de savoir de quoi ils parlent lorsqu'il s'agit du djihadisme armé. »²⁹

Comme nous l'avons mentionné plus haut, depuis les années quatre-vingt-dix, l'écriture romanesque a été, pour un bon nombre d'écrivains algériens, un

²⁷ B. BECHTER, « Roman blanc, écriture noire : Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra » in *Algérie : nouvelles écritures*. Colloque international de l'Université de York à Glendon, Toronto 13-16 mai 1999, p. 37.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Entretien avec Yasmina BELKACEM in journal littéraire *Façila*, septembre 2005, p. 13.

médium privilégié de transmission de la *mémoire* de la *violence*. De prime abord, le problème posé ici concerne le sens d'une *mémoire* fondée sur le *médium* de la fiction. En d'autres termes, en tant qu'œuvre de fiction, le roman est-il capable de restituer le réel ? Peut-on décrire ce que Charlotte WARDI appelle « *l'impensable et l'indicible* »³⁰ ? Alors qu'apporte l'écriture romanesque vis-à-vis de l'histoire censée dire la vérité sur la *violence* ? Qu'est-ce qui reste après le passage des événements *violents* ? Nous étudierons, donc, comment le roman apparaît comme un *médium* de transmission de la *mémoire* de la *violence*. Autrement dit, dans quelle mesure l'écriture romanesque de Yasmina KHADRA permet-elle de transmettre à l'humanité un héritage *mémoriel* sur la *violence* qui a marqué son pays (l'Algérie) durant les années quatre-vingt-dix ?

Pour répondre à cette question, il faudra étudier comment se présentent, dans notre corpus, les mécanismes de *construction* et de *transmission* de la *mémoire* de la *violence*. Il sera, par exemple, question d'examiner les éléments paratextuels qui entourent les textes en tant que support et trace matérielle de la *violence*, et d'étudier comment sa représentation permet au lecteur d'imaginer et de *mémoriser* le degré de la *violence*. Ces éléments paratextuels ne se contentent pas uniquement d'être un « *discours d'escorte* » qui accompagne tout le mode de publication et de circulation d'une œuvre mais aussi, comme nous allons le voir par la suite, c'est toute une stratégie mise en œuvre par l'auteur pour transmettre au lecteur la *mémoire* de la *violence* qui a marqué l'Algérie à la fin du dernier siècle. Il sera question d'étudier comment les techniques paratextuelles participent à l'inscription des traces de la *violence* dans les romans et comment ces dernières agissent sur la *mémoire* et l'imagination du lecteur.

Étant donné la diversité des formes de *violence* que nous pouvons rencontrer dans notre corpus, nous nous limiterons à une forme extrême de la *violence* faisant partie de la typologie de Roger DADOUN qui est à la base de cette recherche: *le terrorisme*. Comme nous le verrons au premier chapitre, il est à préciser que ladite typologie comprend trois figures extrêmes de la *violence* :

³⁰ C. WARDI, *op. cit.*, p. 31.

Genèse, Extermination et Terrorisme. À cet effet, les deux romans du corpus permettront d'examiner de près cette figure extrême de la *violence*.

C'est dans le cadre de la littérature de la *mémoire* que sera mené ce travail de recherche. Le choix de la méthodologie qui orientera cette recherche repose sur deux principaux concepts : la *mémoire* et la *violence*. Nous n'envisageons pas de faire une analyse thématique des romans, mais plutôt d'étudier le lien entre la structure romanesque et la réalité historique de la *violence*. Pour ce faire, notre travail partira de l'hypothèse de Michel ZERAFFA, selon laquelle « *la littérature existe en raison même de l'extra-littérarité qu'elle révèle, et qui la révèle.* »³¹ Ce choix de mettre en valeur l'écriture romanesque et le contexte historique est dû au fait qu'il serait difficile d'envisager une étude du phénomène de la *mémoire* et de la *violence* en se laissant emprisonner dans une seule méthode. Dans ce sens, nous précisons que le présent travail ne prétend aucunement à l'application d'une méthode précise ou à la mise en évidence de l'efficacité d'un quelconque appareil analytique. Sa finalité est d'atteindre la lisibilité la plus totale possible, et par là, réduire ce que Jean RICARDOU appelle le deuxième analphabétisme³² qui guette le lecteur chaque fois qu'il se retrouve en situation de décodage du texte littéraire. Sur ce sujet précis, RICARDOU écrit dans *Problèmes du Nouveau roman*:

*«Lire la littérature (...) c'est tenter de déchiffrer à tout instant la superposition, l'innombrable entrecroisement des signes dont elle offre le plus complet répertoire. La littérature demande en somme qu'après avoir appris à déchiffrer mécaniquement des caractères typographiques, l'on apprenne à déchiffrer l'intrication des signes dont elle est faite. Pour elle, il existe un second analphabétisme qu'il importe de réduire.»*³³

À cet effet, nous n'avons point hésité à emprunter nos concepts à diverses disciplines qui composent le large répertoire pluridisciplinaire ; en l'occurrence,

³¹ M. ZERAFFA, *Roman et société*, PUF, Paris, 1976, p. 286.

³² Jean RICARDOU distingue plusieurs formes d'analphabétisme. Selon lui, lorsqu'on ne sait vraiment pas lire, on voit des formes (des lettres) mais pas de sens; puis on apprend à lire et on passe à une autre sorte d'analphabétisme: on voit du sens mais plus de formes (on devient victime d'une sorte d'hallucination imaginaire qui nous fait oublier la matérialité du signifiant). La « pratique » de la lecture, ce pourrait être la recherche d'une accommodation juste entre formes et sens.

³³ J. RICARDOU, *Problèmes du Nouveau roman*, Gallimard, Paris, 1971, p 20.

l'Histoire, la linguistique textuelle, la narratologie, la sociocritique...etc. C'est donc à une approche éclectique que nous nous sommes livrés. Nous avons aussi optés, sans hésitation aucune, pour des interprétations intuitives mais argumentées car à la base de ce travail, il y a, essentiellement, notre subjectivité, passion, curiosité et implication comme élément-sujet de cet univers que nous nous proposons de décortiquer. Cependant, nous sommes conscients que cette motivation risque d'amoindrir l'objectivité de notre réflexion. Mais nous demeurons convaincus que cette prise de conscience nous permet de prendre la distance qu'il faut au moment où il le faut. En un mot, la présente approche critique, animée par des raisons passionnelles, s'avère d'une passion raisonnable. C'est ce qui lui confère toute sa dimension académique.

En ce qui concerne la subdivision du travail, le premier chapitre en rapport avec le cadre conceptuel définira, en premier lieu, les concepts *violence* et *mémoire*, pour ensuite établir des liens entre les deux. Ce même chapitre montrera que les rapports entre la *violence* et la *mémoire* se situent plus particulièrement au niveau du déclenchement du travail de réminiscence et de l'imagination. Les traces de la *violence* sont les principaux acteurs de cette opération. D'autres rapports entre différents concepts seront également mentionnés dans ce chapitre afin de mieux expliciter les liens pouvant se tisser entre la réalité historique et la fiction romanesque. On verra que ces liens reposent sur le fait même que le roman est un produit issu d'un mélange de réalité et d'imagination.

Dans le deuxième chapitre, nous tenterons de reposer le corpus, objet d'étude, dans son contexte historique et littéraire. Ce chapitre sera nécessaire à la compréhension et à l'éclaircissement des événements clés constituant le fond de nos romans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*. Le chapitre se centrera plus particulièrement sur des informations relatives à la situation sociale, politique et littéraire de l'Algérie des années quatre-vingt-dix, les plus explicites tout au long des textes étudiés. Ce préambule trouve sa raison d'être dans le fait que l'ignorance de l'Histoire contemporaine de l'Algérie (des années

quatre-vingt-dix) risque souvent de mener à des raccourcis et des généralisations qui peuvent être malencontreux quant à l'analyse du conflit.

Le troisième chapitre aura pour objet la construction et la transmission de la *mémoire* de la *violence* à travers les messages d'accompagnement qui entourent le texte. Dans ce chapitre, nous tenterons d'étudier les stratégies paratextuelles employées par KHADRA pour transmettre au lecteur la *mémoire* qui a marqué la guerre civile en Algérie. Ce chapitre représente une importance primordiale dans notre étude pour une double raison. D'une part, les éléments paratextuels sont des intermédiaires par lesquels s'effectue le premier contact entre le lecteur et l'œuvre. D'autre part, ils sont eux-mêmes des moyens de construction et de transmission de la *mémoire* de la *violence*. Aussi, tenterons-nous d'y exploiter, les réponses aux questionnaires que nous avons adressés à Yasmina KHADRA (nous remercions l'auteur de sa longue missive) sur le paratexte de ses romans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*.

Enfin, le quatrième chapitre ouvre une nouvelle perspective. Il s'intéressera aux formes et stratégies textuelles mises en œuvre par KHADRA pour construire et transmettre la *mémoire* de la *violence*. Ainsi, on verra par exemple l'importance de la représentation du temps et de l'espace dans la construction et la transmission de la *mémoire* de la *violence*. On y étudiera, en outre, le rôle des dialogues, de la distanciation ironique, de la construction et la description des personnages et autres techniques narratives déployées pour effectuer cette opération. On verra également comment les différentes pratiques littéraires contribuent à la création d'une variété de canaux de transmission de la *mémoire* de la *violence*. L'analyse de tous ces éléments nous permettra de montrer que c'est grâce au choix des mécanismes narratifs porteurs des traces de la *violence* que le roman devient un *effecteur* de *mémoire*.

CHAPITRE II
LE CONTEXTE :
LES CENDRES DE LA MÉMOIRE

Le survol que nous proposons de la situation historique et littéraire de l'Algérie des années quatre-vingt-dix se révèle être nécessaire à la compréhension du discours de fond porté par notre corpus. En nous basant sur des éléments de comparaison pour l'analyse de la représentation khadrienne de la guerre civile des années quatre-vingt-dix, nous tentons de montrer comment et pourquoi le conflit algérien a posé des problèmes particuliers aux historiens et aux écrivains. Nous insistons également dans ce chapitre, plus particulièrement, sur quelques aspects à la fois historiques, politiques et littéraires de la scène algérienne de ladite époque. Il s'agit des aspects les plus nettement perceptibles tout au long des textes étudiés.

Afin de bien cerner l'importance de l'acte de témoignage, il faudra définir clairement le rôle de *l'auteur-témoin* et les diverses problématiques qui s'y rattachent. Pour ce faire, nous explorons l'impact du témoignage sur la construction et la transmission de la *mémoire* de la violence. Yasmina KHADRA, dans les deux romans choisis, élabore un discours sur la nécessité du témoignage pour transmettre la *vérité*. Son travail d'écriture et son rôle *d'auteur-témoin* sont rattachés à un double impératif : rendre compte de *l'indicible* par le biais d'un texte littéraire.

Il est également indispensable de présenter Yasmina KHADRA comme un auteur engagé pour démontrer que notre choix d'auteur et de corpus n'est pas un hasard littéraire. Ce regard sur l'engagement de l'auteur et le corpus nous permet également de savoir à quel point cet auteur a choisi de dire la réalité et de faire entendre sa voix par le biais de la littérature. Cela nous permet aussi d'exposer un résumé des deux romans qui forment notre corpus afin de montrer leurs caractéristiques communes et de dégager quelques aspects faisant de ces deux romans une unité signifiante et particulière. Nous terminerons ce chapitre par quelques remarques sur la réception critique de notre corpus dans le but de présenter son importance dans le champ littéraire algérien et mondial.

II.1 L'Algérie des années 90 : une ère de turbulences

Les débuts des années quatre-vingt-dix sont, en Algérie, ceux d'une crise économique marquée par des bouleversements socio-politiques. À ce propos, Najib REDOUANE et Yamina MOKADDEM, dans la présentation de leur ouvrage *Algérie, 1989* écrivent : « *Il est des dates qui, dans le devenir des pays, ont marqué profondément la vie politique et sociale, culturelle et artistique des générations qui ont suivi.* »⁸⁸. L'Algérie a été en effet marquée par une ampleur des manifestations populaires contestataires dont la jeunesse s'est faite le principal porte-parole. Dans un article paru dans *Le Monde diplomatique*, Ellyas fait état de « *l'incroyable violence* »⁸⁹ des émeutes du 4 octobre 1988 dont l'intensité s'amplifie lourdement le lendemain et les jours suivants. Manifestant sa colère notamment contre le chômage endémique et la frustration, contre la hausse des prix et la raréfaction de produits de première nécessité, la jeunesse algérienne plonge alors Alger et d'autres villes du pays dans « *un chaos sans égal depuis l'indépendance* »⁹⁰. À ce propos, Ali-Benali écrit :

« *Pendant des jours entiers, ces jeunes vont parcourir les rues, détruisant tout ce qui symbolisait la "hogra" [définie comme « la violence feutrée, insidieuse et méprisante »] qu'ils subissaient jusque-là. Sans Dieu ni maître serait-on tenté de dire. Sans autre but que celui de casser.* »⁹¹

Le choc d'octobre 1988 déclenche une phase nouvelle de la politique algérienne. L'opposition politique illégale voit dans les émeutes « *la conséquence de 26 années de dictature et de parti unique qui ont conduit l'Algérie à la faillite économique, sociale et politique.* »⁹²

⁸⁸ N. REDOUANE et Y. MOKADDEM, *Algérie, 1989*, La Source, Toronto, 1998, p. 11-12.

⁸⁹ A. ELLYAS, « Les Leçons oubliées des émeutes d'octobre 1988 », in *Le Monde diplomatique*, mars 1999, p. 08.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Z. ALI-BENALI, « Voici venir le temps des possibles ?... », in N. REDOUANE, Y. MOKADDEM, *Rupture tragique ou rupture féconde*, La Source, Toronto, 1999, p. 43.

⁹² En répondant à une question dans le même ordre d'idées, ROUSSEAU pensait que l'homme est naturellement bon, HOBBS qu'il est plutôt naturellement méchant. Alors, HOBBS ou ROUSSEAU ? Yasmina KHADRA a répondu : « *Je pense que l'homme est le croisement de l'ange et du démon. Il est fondamentalement bon et forcément méchant.* ».

Au-delà de la perspective strictement politique et des bouleversements occasionnés dans l'organisation sociale du pays, les événements d'octobre vont amener -après des années de turbulences- une ouverture au pluralisme politique. Par conséquent, le Front de Libération Nationale (FLN) autorise la création d'associations à caractère politique. De nombreux partis politiques sont fondés et des partis d'opposition -qui avaient travaillé en clandestinité et dont les leaders étaient parfois en exil- sont rendus officiels. Ainsi, plus de 44 partis politiques voient le jour entre 1989 et 1990 dont la plupart participeront aux élections législatives prévues en juin 1991. Par ailleurs, de nouveaux hebdomadaires sont créés durant cette période. Des mouvements culturels se développent et des associations indépendantes de femmes et d'autres groupes se forment.⁹³

Le résultat du premier tour des élections législatives du 26 décembre 1991 met en évidence le rejet et la sanction du Parti Unique détenant sans partage les rênes du pouvoir depuis une trentaine d'années. De même, il fait la preuve du succès continu du Front Islamique du Salut (FIS)⁹⁴ au premier tour des législatives -après une première victoire- en juin 1990 aux élections municipales. Durant cette période, le deuxième tour des élections législatives est annulé. Un Haut Comité d'État est institué le lendemain. Celui-ci instaure l'état d'urgence dans le pays et fait appel à Mohamed BOUDIAF ; un des leaders historiques du FLN et exilé depuis vingt-huit ans au Maroc. Durant sa courte période d'activité, la Chambre administrative du tribunal d'Alger décide de la dissolution du FIS en mars 1992 avant que Mohamed BOUDIAF ne soit assassiné le 29 juin dans des circonstances mystérieuses. Le 2 juillet 1992, il est remplacé par Ali KAFI. Le même mois, un nouveau gouvernement est constitué. À ce moment-là, Abassi MADANI et Ali BELHADJ ; les dirigeants du FIS sont condamnés par un tribunal militaire à douze ans de réclusion. Ali KAFI restera président jusqu'au 31 janvier 1994 ; date à laquelle le général Lamine ZEROUAL est porté à la tête de l'État algérien.

⁹³ *Ibid.*, p. 09.

⁹⁴ Créé en mars 1989 et légalisé en septembre de la même année dans le cadre de la constitution du 23 février et de la loi du 5 juillet relative aux associations à caractère politique. Ce parti religieux est rapidement devenu une force politique incontournable du champ politique algérien.

Le 26 août 1992, une bombe explose à l'aérogare d'Alger. L'attentat, officiellement attribué au FIS, coûte la vie à dix personnes et fait des douzaines de blessés. Depuis cet événement étant le plus douloureux par rapport aux autres attentats, le pays est plongé dans « *l'engrenage de la violence et de la contre-violence* »⁹⁵ et les attentats se produisent presque tous les jours. Ce qui devient alors l'unique règle qui domine le pays. Les propos de Grandguillaume illustrent mieux ce que nous venons de décrire :

*« La violence d'aujourd'hui est la suite de celle d'hier. À partir des années 1990, les mouvements islamistes ont utilisé contre l'État une violence qui s'enracinait dans la haine de l'État secrétée par celui-ci. (...) Le pouvoir exerce une répression contre les islamistes armés, mais en même temps contre ceux qui veulent le remettre en cause, et contre les populations qu'il soupçonne de sympathies islamistes. (...) Enfin, une violence trouve son origine. »*⁹⁶

Au-delà de cette présentation explicite de différents événements de la crise algérienne des années quatre-vingt-dix, l'historien Benjamin STORA présente dans son ouvrage *La Guerre invisible -Algérie, années 90*⁹⁷ la guerre civile algérienne comme particulièrement difficile à comprendre. Selon STORA, « *L'invisibilité* » de cette guerre opposant, à partir de 1992⁹⁸, le régime algérien avec ses services sécuritaires à différentes factions islamistes tient entre autre à ce qu'il n'était pas aisé de s'identifier ni avec les islamistes ni avec le régime. Les deux camps se plaçaient en position de victimes. À cause d'une liberté de presse dans la contrainte, c'était largement une « *tragédie à huis clos* ». ⁹⁹ Lorsque le voile s'est levé, parfois, il s'est présenté selon les mots de Stora « *une violence incroyable (...) un tableau non figuratif* »¹⁰⁰ dans lequel il était impossible de voir, de lire ou de trouver une cohérence. De plus, la guerre n'était pas une guerre classique parce que les opposants n'étaient pas

⁹⁵ O. MONGIN ET L. PROVOST, « 1997 : Normalisation politique et violences massives », in J.-R. HENRY, *Les violences en Algérie*, Odile Jacob, Paris, 1998, p. 214.

⁹⁶ G. GRANDGUILLAUME, « Comment a-t-on pu en arriver là ? », in J.-R. Henry, *Ibid.*, p. 7.

⁹⁷ B. STORA, *La Guerre invisible. Algérie, années 90*, Presses de Science Politique, Paris, 2001, p. 125.

⁹⁸ Janvier 1992 est le moment de l'interruption du processus électoral démocratique qui aurait donné, avec la plus grande probabilité, le pouvoir au parti islamiste : le Front Islamique du Salut (FIS). En février est déclaré l'état d'urgence. En mars, le FIS est dissolu par le Tribunal administratif d'Alger. La décision prise par des généraux de l'armée algérienne d'arrêter les élections frustre les millions de gens ayant voté pour le FIS.

⁹⁹ B. STORA, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁰ *Ibid.*

clairement définis. Les Groupes Islamiques Armés (GIA), par exemple, n'avaient pas d'idéologie commune. Il s'agissait de groupes disparates suivant une logique interne de *violence* croissante¹⁰¹.

L'invisibilité de cette guerre a aussi à voir avec la difficulté de la nommer¹⁰². STORA décide pourtant que *guerre civile* est le terme le plus adéquat. Comme le note un autre historien : Luis MARTINEZ que cette appellation a l'avantage d'être neutre par rapport à la fois au régime algérien qui parle de *guerre contre le terrorisme* et par rapport aux islamistes de la guérilla qui parlent de *guerre sainte* ou de *djihad*¹⁰³.

La guerre civile algérienne fut incontestablement une guerre particulièrement indéchiffrable, surtout comparée à cette autre grande guerre du pays : la guerre d'indépendance (1954-1962) où les enjeux étaient plus faciles à déterminer. « À partir de janvier 1992, tout se complique et s'obscurcit »¹⁰⁴ constate Jean-Paul CHAGNOLLAUD dans l'introduction à un numéro de la revue *Confluences Méditerranée* entièrement dédié à la situation algérienne des années quatre-vingt-dix.

À part l'élément d'opacité inhérent à la *violence* de n'importe quelle guerre et à la *violence* de la guerre civile algérienne en particulier, il faudrait tenir compte d'une certaine *non volonté* de comprendre chez les leaders algériens et français. Le sociologue et le politologue Bruno ÉTIENNE montre dans son article « Amnésie, amnistie, anamnèse : amère Algérie. Dire la violence »¹⁰⁵ comment le fait de « parler, écrire et surtout nommer les nouveaux événements qui endeuillent

¹⁰¹ *Ibid.*, p.14.

¹⁰² Le Pouvoir politique en Algérie a toujours refusé d'utiliser cette expression de « guerre civile ».

¹⁰³ L. MARTINEZ, « Le Cheminement singulier de la violence islamiste en Algérie » in *Critique internationale*, n 20, 2003, p. 14.

¹⁰⁴ J.-P. CHAGNOLLAUD, « J'en veux à mourir à ceux qui sont responsables. Entretien avec le capitaine Haroun » in *Confluences Méditerranée*, n 25, 1998, p. 7.

¹⁰⁵ B. ETIENNE, « Amnésie, amnistie, anamnèse : amère Algérie. Dire la violence » in *Mots*, 57, 1, 1998, pp.148-157.

*l'Algérie*¹⁰⁶ n'a pas été facilité des deux côtés de la Méditerranée : la France et l'Algérie.

Le pouvoir algérien s'est efforcé de maintenir l'image d'un peuple algérien « *un et indivisible* » et afin d'y arriver, il a trouvé préférable de parler de *terrorisme* au lieu de *guerre civile* et de colporter un discours de « *dénonciation de l'ennemi extérieur* »¹⁰⁷. Pour des raisons évidentes, il n'a pas été dans l'intérêt du FLN de parler de l'échec politique des années soixante-dix et, surtout, de celui des années quatre-vingts : une politique qui avait conduit la population à la misère tandis qu'une minorité se partageait l'argent de l'industrie pétrolière. En France, pour ne pas se voir contraint à assumer sa part de responsabilité, le discours officiel a également eu tendance à réduire la crise des années quatre-vingt-dix à un terrorisme religieux.

Or, comme l'affirme Bruno ÉTIENNE, il faut voir que la *violence* de la guerre civile n'a pas seulement une histoire courte mais aussi une histoire plus longue. Il y a la *violence* des groupes islamistes « *mais aussi celle du régime maffiosiste (...), celle de la dictature du FLN pendant trente ans, suivant celle de 1962 (...), celle de huit années de guerre civile* »¹⁰⁸ et, ajoute ÉTIENNE, « *il ne faudrait pas sous-estimer non plus la violence coloniale (...), celle de la conquête qui fut rude et dura de 1830 à 1870* »¹⁰⁹, etc. En d'autres termes, la *violence* « *ne date pas de l'apparition des islamistes-terroristes-barbus-égorgeurs de femmes et d'enfants en Algérie : elle est inscrite dans un siècle et demi de violences successives* »¹¹⁰.

Une représentation dualiste d'une lutte entre la liberté et le fanatisme religieux sert les intérêts du régime en place en Algérie et en France. De plus, nous pouvons imaginer qu'elle a été d'autant plus facile à imposer que l'horreur spectaculaire des massacres perpétrés dans les villages algériens a empêché de voir autre chose. Autrement dit, les véritables enjeux ont été obscurcis par une *violence* extrême se plaçant toujours au centre de l'attention.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.149

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.151.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.152.

S'il y a eu en France, dans les années 2000, certains signes d'une volonté d'entamer le travail de deuil et de *mémoire* de la guerre d'Algérie des années 50, nous pouvons constater que la politique officielle en Algérie consiste plutôt à mettre un terme au conflit des années quatre-vingt-dix. Ainsi, le 29 septembre 2005, une loi¹¹¹ a été votée dans un scrutin très controversé pour accorder l'amnistie à de nombreux islamistes ainsi qu'aux forces de l'ordre afin de pouvoir *tourner la page d'une époque douloureuse*. Or, l'amnistie peut être vue comme encore un obstacle à celui qui veut comprendre ce qui s'est passé en Algérie. « *L'amnésie et l'amnistie sont les deux abcès d'une mémoire sacrifiée* »¹¹² écrit Bruno ÉTIENNE.

Au lieu d'un effet de clôture, l'amnistie provoque chez un bon nombre d'Algériens plutôt un sentiment d'incrédulité et d'irréel. L'écrivain Boualem SANSAL, par exemple, s'étonne dans son essai *Poste restante : Alger*¹¹³ datant de 2006, que l'on peut « *amnistier ceux qui, dix années durant et jusqu'à ce jour, nous ont infligé des douleurs à faire pâlir Satan et son armée infernale* »¹¹⁴. Dans un article du *Monde* paru le lendemain du référendum, Fatma Zohra BOUCHERF, vice-présidente de l'association SOS-Disparus, affirme vouloir dire « *oui à la paix et à la réconciliation nationale, mais, ajoute-t-elle, pas avant de connaître la vérité* ». De plus, elle avoue un soupçon : « *si l'État nous demande de pardonner aux terroristes, c'est bien qu'il sait que ses agents ont fait pire* »¹¹⁵.

¹¹¹ Concorde civile ou la Charte pour la paix et la réconciliation nationale. C'est une loi de «*grâce amnistiant* » qui a été soumise par le président algérien Abdelaziz BOUTEFLIKA avec l'assentiment de l'armée au parlement qui l'adopte le 8 juillet 1999. Cette loi vise au début à réintégrer dans la vie civile ceux qui ont manifesté leur volonté de renoncer à la violence armée et à amnistier ceux qui ont été impliqués dans les réseaux de soutien aux groupes terroristes durant la tragédie nationale de la décennie noire. Les partis de l'opposition, embarrassés à l'idée d'appeler à voter « contre la paix », ne donnent pas de consignes à leurs sympathisants. Le projet de loi pour « la Concorde civile » plébiscité par voie référendaire à 90 % de votants, le 16 septembre 1999. Le 15 août 2005, le président Bouteflika annonçait un nouveau référendum sur la « *Charte pour la paix et la réconciliation nationale* » six ans après l'adoption de la loi sur la «*Concorde civile*» qui prévoyait déjà l'abandon définitif des poursuites judiciaires contre les islamistes qui déposeraient les armes et qui sont non coupables de crimes de sang, de viols et d'attentats à l'explosif dans les lieux publics. Plus de 6 000 islamistes descendent du maquis et regagnent leurs foyers. (Cf. *infra* : annexe 3, p. 328.)

¹¹² B. ÉTIENNE, *op. cit.*, p.151.

¹¹³ B.SANSAL, *Poste restante : Alger*, Gallimard, Paris, 2006, p. 58.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁵ Cité in [http : //www.lemonde.fr/old-horizons/article/2005/09/28/en-algerie-dans-la-mitidjani-pardon-ni-oublie_693669_3230_1.html](http://www.lemonde.fr/old-horizons/article/2005/09/28/en-algerie-dans-la-mitidjani-pardon-ni-oublie_693669_3230_1.html), site consulté le 01.06.2010.

Une des grandes controverses ressortant de la guerre algérienne des années quatre-vingt-dix est le débat sur la question de la responsabilité dans les massacres perpétrés contre la population civile. Ce débat a été déclenché notamment par deux publications : *Qui a tué à Bentalha ?*¹¹⁶ de Nesroulah YOUS et *La Sale guerre*¹¹⁷ d'Habib SOUAÏDIA. Or, comme nous l'avons vu supra, le régime algérien s'est montré peu enclin à entreprendre une investigation en profondeur.

Habib SOUAÏDIA, qui à l'instar de Yasmina KHADRA, est un ex-membre de l'armée algérienne. Il avance de très graves accusations à l'encontre de l'armée et dit sa honte d'en avoir fait partie. Il défend entre autres la thèse que le véritable but de l'institution militaire n'a pas été de combattre les Groupes Islamiques Armés (GIA) mais d'« *augmenter le niveau de la violence terroriste pour maintenir la population dans la peur* »¹¹⁸. Ce que SOUAÏDIA et d'autres ont insinué, c'est que le régime au pouvoir a vu dans la *violence* « *terroriste* » une façon de légitimer l'existence et la persistance d'une quasi dictature.

À la suite du témoignage de SOUAÏDIA et d'un bon nombre d'autres «*révélations*» allant dans le même sens, et après les critiques à son égard, Yasmina KHADRA tente de se défendre et de défendre l'institution militaire qu'il a servie. Il le fait aussi bien dans des interviews que dans un livre autobiographique paru en 2002 *L'Imposture des mots* :

*« Aussi, je déclare solennellement que, durant huit années de guerre, je n'ai jamais été témoin, ni de près ni de loin, ou soupçonné le moindre massacre de civils susceptible d'être perpétré par l'armée. Par contre, je déclare l'ensemble des massacres, dont j'ai été témoin et sur lesquels j'ai enquêté, portant une seule et même signature : les Groupes intégristes armés. »*¹¹⁹

KHADRA poursuit en estimant que l'armée a commis « *des erreurs graves et des dérapages* » mais qu'il s'est agi, pourtant, d'« *actes isolés (...) qui n'impliquent pas*

¹¹⁶ Le titre renvoie au massacre du village de *Benthalha* à l'est d'Alger qui a eu lieu la nuit du 22 au 23 septembre 1997. 200 morts selon les témoins, 85 morts selon les forces de sécurité (Confluences Méditerranée, No. 25, Printemps 1998, p.17).

¹¹⁷ H.SAOUÏDIA, *La Sale guerre*, La Découverte, Paris, 2001, p.224.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.102.

¹¹⁹ Y.KHADRA, *L'Imposture des mots*, Julliard, Paris, 2002, pp. 113-114.

l'institution militaire »¹²⁰. Le fait de « *présenter le soldat algérien comme un mercenaire sans foi et sans conscience est injuste et inhumain* »¹²¹ proteste Yasmina KHADRA. On peut dire que, contrairement à ses ouvrages fictifs qui témoignent de la guerre civile de manière indirecte, KHADRA assume sa responsabilité face à l'Histoire par l'acte d'écrire et de publier *L'Imposture des mots*.

Les témoignages de KHADRA et de SOUAÏDIA sont en pleine contradiction et la question de la part de responsabilité des islamistes et des forces de sécurité reste ouverte. Cela est d'autant plus vrai que nous n'avons pas accès à beaucoup d'articles fiables datant des années 1994-1997 où la crise a atteint son climax. Les journalistes des agences de presse étrangères avaient quitté l'Algérie, tandis que les journalistes à l'intérieur du pays subissaient la censure de l'État, qui à partir de 1994, surveillait de près le contenu des journaux¹²². Ainsi, celui qui écrit sur la guerre civile algérienne – qu'il soit romancier, témoin, documentariste journaliste ou les quatre à la fois – le fait dans un vide plus grand qu'ailleurs. Il fait référence à un monde réel sur lequel, en général, les lecteurs ont pu se faire peu d'idées préalables. Les comptes rendus du conflit algérien sont naturellement là mais ils relèvent moins de reportages quotidiens journalistiques¹²³ que de romans, essais et recherches qui sont temporellement plus à distance des événements. L'idée *d'urgence* qu'évoque l'appellation «*écriture d'urgence*», – idée que nous développerons plus loin – a été collée à un certain type d'écriture de tendance documentariste d'écrivains algériens dans les années quatre-vingt-dix. Elle est justement liée au sentiment d'obligation de remplir le plus vite possible ce vide de mots.

Il est certain que la crise qu'a vécue l'Algérie pendant les années quatre-vingt-dix est incompréhensible si on ne tient pas compte des liens complexes entre des faits et des intérêts historiques, économiques, sociaux et politiques que ceux-ci soient de nature nationale ou bien internationale. Mais ce qui nous

¹²⁰ *Ibid.*, pp.114-115.

¹²¹ *Ibid.*, p.115.

¹²² B.STORA, *op. cit.*, pp. 23-25.

¹²³ Il existait une presse indépendante en Algérie pendant les années quatre-vingt-dix, comme l'illustre par exemple le journal El Watan. Pourtant, les journalistes travaillaient dans des conditions extrêmement difficiles. Le régime leur défendait souvent de rapporter sur certains faits parce que ceci, prétendait-on, pouvait compromettre la sécurité sociale.

intéresse en premier lieu, c'est de savoir comment cette *violence* a été introduite dans la littérature algérienne d'expression française. C'est ce qui fera l'objet des lignes suivantes.

II.1.1 l'actualité sanglante comme moteur de l'écriture

Les écrivains algériens sont presque du même avis pour affirmer que l'horreur de la guerre civile qui a frappé l'Algérie dans les années quatre-vingt-dix les oblige à écrire. Ce qui a été souligné souvent par ces écrivains, c'est le devoir de la littérature de *dire ce qui se passe*. Comme le montre les citations collectées par Farida BOUALIT dans son article *La Littérature algérienne des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?*¹²⁴, un des termes utilisés avec prédilection par les écrivains algériens est justement le terme de "dire" : « *Je cherche à dire mon pays* »¹²⁵ ; « *Il est temps que l'on dise les choses* »¹²⁶ ; « [...] *l'écriture pour dire l'Algérie qui vacille* ».¹²⁷

Le choix de ces trois citations est dû à leur pouvoir d'illustrer quelques aspects caractéristiques de l'attitude des auteurs de la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix. Selon la remarque de BOUDJEDRA, l'idée de *dire* les choses évoque une démarche journalistique de reportage dans le sens de rendre compte des événements de la guerre. *Dire* les choses pourrait signifier alors que l'écrivain témoigne du fait des massacres dans les villages, des égorgements, des tortures, des voitures piégées, des confrontations entre les forces de sécurité et les factions islamistes, des enterrements, des emprisonnements, etc. Par ailleurs, si l'on met l'accent sur le mot « *cherche* » de l'énonciation de BENAÏSSA ou encore sur le terme d'« *écriture* » de DJEBAR, on s'approche d'une problématique plus proprement littéraire (et philosophique). L'écrivain ne se trouve pas simplement devant des choses à *dire* parce qu'intervient tout d'abord la question de *comment le dire ?* Avec quels mots et

¹²⁴ F. BOUALIT, « La Littérature algérienne des années 90 : témoigner d'une tragédie ? », in *Algérie Littérature/ Action*, n°1, mai 1996, pp. 25-40.

¹²⁵ *Ibid.*,

¹²⁶ *Ibid.*,

¹²⁷ *Ibid.*,

quelle sorte d'écriture ?¹²⁸ Au-delà du fait de constater qu'un massacre a eu lieu, comment communiquer aux lecteurs une idée de ce massacre ? Comment le rendre intelligible ?

Pour un bon nombre d'écrivains algériens ayant écrit sur la guerre civile, un certain doute sur l'utilité de l'écriture persiste. Cependant, *ne pas écrire* est vu, en général, comme étant pire. La réflexion de Rachid BOUDJEDRA dans l'essai *FIS de la haine*¹²⁹ est emblématique de ce point de vue :

« Parfois, écrire les mots sur la page blanche fait prendre conscience de leur incapacité à dire la cruauté des choses et du monde (...). [Les mots deviennent] juste une façon de ne pas avoir peur, de ne pas trahir sa propre conscience toujours leste à désertier, à foutre le camp, à regarder passer le réel, filer la réalité comme un spectateur gêné (...). Mais non ! Il n'est pas question de laisser sa main rester inerte devant ce cataclysme, ce fatalisme, qui mènent tout droit à l'abattoir. (...). Dire, épeler, nommer les choses par leur nom est la seule attitude capable de calmer cette affreuse démangeaison au niveau du cortex, parce que les mots non dits peuvent macérer, pourrir, tourner comme du mauvais lait, noircir très vite comme du mauvais sang. »¹³⁰

BOUDJEDRA oscille dans ce passage entre *l'incapacité à dire* et la nécessité de nommer les choses par leur nom. Cette oscillation exprime deux lieux communs ou deux discours typiques pour beaucoup d'écrivains algériens de cette époque des années quatre-vingt-dix. Nous pourrions dire aussi que l'énoncé de BOUDJEDRA contient un paradoxe : l'auteur se présente (modestement) comme celui qui a le plus grand mal à trouver les mots pour *dire* la réalité, et en même temps, il insinue qu'il serait capable de *dire* les choses par leur nom. Finalement, les choses auraient un nom qui attend d'être *dit*, il est seulement question de savoir trouver ce nom et d'oser le *dire*.

Si la difficulté de *dire* les choses par leurs noms – exprimer cette *violence* omniprésente de la guerre civile – est ce qui pose problème, c'est en même

¹²⁸ Nous n'avons pas l'intention de suggérer que l'écrivain Rachid BOUDJEDRA n'est pas concerné par la problématique littéraire et philosophique de la représentation du réel. Si nous nous sommes servis de son propos sans évoquer le contexte duquel il a été tiré et sans tenir compte de la conception de l'écriture que BOUDJEDRA a exprimée ailleurs, c'est uniquement parce que nous trouvons que les idées implicites de la formule « dire les choses » sont emblématiques pour un certain courant de la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix.

¹²⁹ R. BOUDJEDRA, *FIS de la haine*, Denoël, Paris, 1992, p. 144.

¹³⁰ *Ibid.*, pp.108-109.

temps le défi qui pousse les écrivains à écrire. Souvent, la problématique figure dans les textes comme une sorte de métaréflexion sur ce qu'écrire signifie. Comme l'a dit Assia DJEBAR à propos de son roman *Le Blanc de l'Algérie*¹³¹: «*La vraie interrogation dans mon roman (...), c'est comment rendre compte du sang (...). Comment rendre compte de la violence*»¹³².

La cruauté de la guerre civile algérienne, ses actes de *violences* extrêmes, son chaos sans fond et les motivations dissimulées des actions peuvent paraître indéchiffrables, indicibles et inexprimables. La réalité peut sembler si extrême, si incroyable qu'elle rend dérisoire, dès le départ, toute tentation de la représenter par les *mots*, par un texte narratif. Souvent, l'indicibilité joue un rôle thématique important dans les romans traitant de la guerre civile. Citons à titre d'exemple *Au Commencement était la mer*¹³³ de Maïssa BEY où la narratrice vacille constamment entre l'impuissance et la puissance des mots :

«*Dans la quiétude des salons, dans la moiteur des cafés enfumés, on essaie, avec des mots, d'appriivoiser l'horreur chaque jour dépassée. L'odeur du sang se mêle aux relents de café refroidi et les hurlements sont couverts par le bruit des conversations*».¹³⁴

Citons encore le protagoniste des *Funérailles*¹³⁵ de Rachid BOUDJEDRA qui en décrivant la victime agonisante d'un attentat semble illustrer – par le sang et la lutte pour survivre de la personne quasi morte – la transformation précaire de la réalité en littérature :

«*Je gardais encore l'image de cette trace semblable à une large coulée d'encre, car le sang noircissait très vite sous le soleil de plomb (...). Sur le bitume, la tache s'étalait comme un graphisme gras, épais est inimaginable parce qu'il exprimait toute la folie humaine, sa sauvagerie, son entêtement à vivre, et à supporter pour cela la douleur la plus effroyable. Le cadavre (...) faisait d'incroyables efforts, effectuant une reptation improbable, et ridicule. Presque inutile.*»¹³⁶.

¹³¹ A. DJEBAR, *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, Paris, 1996, p. 288.

¹³² F. BOUALIT, *op. cit.*, p. 27.

¹³³ M. BEY, *Au Commencement était la mer*, l'Aube, Paris, 1996, p. 178.

¹³⁴ *Ibid.*, pp.120-121.

¹³⁵ R. BOUDJEDRA, *Funérailles*, Grasset et Fasquelle, Paris, 2003, p. 220.

¹³⁶ *Ibid.*, p.11.

Observons la mise en abîme dans ce passage. L'« *encre* » que BOUDJEDRA utilise pour écrire sert à mettre en scène une tache de sang qui, elle, ressemble à de l'encre formant un « *graphisme* » qui est à la fois « *inimaginable* » et expressif. Le sang constitue dans sa matérialité même un langage à part, un langage que le langage verbal a du mal à transférer. Pour le faire quand même, l'écriture, comme le cadavre, fait « *d'incroyables efforts* » mais elle n'échappe pas au « *ridicule* ».

L'écriture de Yasmina KHADRA n'évoque pas cette difficulté à transposer la *violence* dans un texte littéraire. De ce fait, l'auteur se démarque par rapport à la plupart de ses collègues algériens. Les événements violents ne le poussent pas à abandonner une vision de la littérature selon laquelle il s'agit de donner aux choses « *un sens afin de les apprivoiser* »¹³⁷

Les auteurs algériens ont toujours été préoccupés par la dimension stylistique de l'écriture mais ceux écrivant dans les années quatre-vingt-dix sont loin des expérimentations formelles des années soixante-dix d'un Rachid BOUDJEDRA ou d'un Nabil FARES. Déjà, à partir des années quatre-vingts, « *le référentiel prend le pas sur l'élaboration littéraire* »¹³⁸. Selon Charles BONN, ce n'est pas par une écriture iconoclaste que les écrivains de l'époque de la guerre civile font face à « *la perte de sens par l'horreur* »¹³⁹. Pourtant, dans un roman tel que celui de Rachid BOUDJEDRA que nous venons de citer, il y a un travail apparent sur la forme. Il y a un peu partout dans ce roman des phrases éclatées, coupées ou saccadées. Ce style haché, plutôt ce manque de fluidité dans le texte pourrait se lire comme une manière d'exprimer au niveau de la forme cette quête d'un langage pour dire l'horreur. Dans *Le Serment des barbares*¹⁴⁰ de Boualem SANSAL, nous trouvons un autre exemple d'une écriture éclatée. Le foisonnement de points-virgules dans ce roman crée un effet de déstabilisation. Les phrases dans le roman rendent difficile pour le lecteur de s'orienter. Boualem SANSAL dit lui-même :

¹³⁷ T.REGNIER, « Algérie des ténèbres » in *Le Nouvel observateur*, le 25 août 2005, pp.100-102.

¹³⁸ F. BOUALIT, *op. cit.*, p.10.

¹³⁹ *Ibid.*, p.23.

¹⁴⁰ B.SANSAL, *Le Serment des barbares*, Gallimard, Paris, 1999, p.400.

« [...] je me suis rendu compte que la ponctuation classique ne pouvait rendre compte du rythme déchiqueté de la société algérienne. J'ai alors corrigé la respiration de la phrase en optant délibérément pour un rythme cafouilleux, morcelé, éclaté, déconstruit, haletant. Il me fallait en quelque sorte rendre le texte « illisible » dans sa complexité syntaxique »¹⁴¹.

Au-delà de la question de la possibilité de trouver des mots pour exprimer l'horreur de la guerre, certains écrivains ont mis l'accent sur un autre aspect : la nécessité de continuer à *écrire*, ne serait-ce que pour rompre le silence. Dans l'introduction de *Paysages littéraires algériens des années 90*, Charles BONN avance que :

« [...] face à l'horreur (...), la parole littéraire, grâce peut-être à son aspect dérisoire, est probablement le seul lieu où l'innommable risque d'entrevoir un sens, qui permettra de vivre malgré tout »¹⁴².

La littérature serait cette instance qui offre une sorte d'explication voire un sens au milieu du désordre de la guerre. Or, la littérature peut jouer le rôle de briseuse d'un silence menaçant et, à l'instar des contes de Shéhérazade dans *Mille et une nuits*, tenir à distance la peur et la mort. Cette idée de parler pour rompre le silence ou pour remplacer le bruit de l'horreur est en effet un thème recourant dans les commentaires de nombreux écrivains algériens. Ne pas *écrire* serait se rendre au néant et admettre que la situation a eu le dessus et qu'il n'y a plus aucun repère pour garder pied dans les événements. Sans forcément prétendre que leurs écrits confèrent un sens à l'horreur, les écrivains évoquent l'idée d'une littérature constituant un garde-fou contre le non-sens total des événements violents. Pour ces écrivains, le vrai danger ce sont les mots non *dits*.

La rupture du silence est également le mot d'ordre pour Boualem SANSAL dans *Alger : Poste restante*. Dans ce pamphlet, SANSAL estime qu'il est temps pour ses compatriotes de commencer à se parler afin de dire ce qui se passe dans leur pays. SANSAL a l'impression que le vide de l'absence de mots a permis à la *violence* d'investir l'espace et à l'Algérie de devenir « *synonyme de terreur et de*

¹⁴¹ Cité par R.MOKHTARI *op. cit.*, p. 71.

¹⁴² F. BOUALIT, *op. cit.*, p.7.

dérision »¹⁴³. SANSAL attaque la politique officielle et ses « *Constantes nationales* » et y voit autant de « *raisons du mal-être qui ravage le pays* »¹⁴⁴ parce qu'elles ont limité la liberté de parole.

Puisque l'idée de témoignage est liée à la nécessité de *dire*, plusieurs écrivains sentent l'obligation de parler allant de pair avec leur rôle d'écrivains et leur rôle d'algériens. Ils ne doivent pas prétendre qu'ils n'ont pas vu ou pas su. « *Ils ne peuvent faire l'impasse en tant qu'écrivains algériens sur ce qui se passe chez eux* »¹⁴⁵, selon les propos de Abdelkader DJEMAÏ, et Sadek AÏSSAT : « *C'est peut-être aussi l'aspect témoignage qui prime parce qu'on sent qu'il se passe quelque chose et on a envie d'en parler sur le vif* »¹⁴⁶.

À cette dynamique des auteurs algériens des années quatre-vingt-dix, s'ajoute naturellement une prolifération de la production littéraire qui participe également au renouveau du paysage littéraire algérien.

II.1.1.1. Une prolifération de la production littéraire

Les confusions qu'a vécues l'Algérie pendant les années quatre-vingt-dix ont certainement un déterminisme majeur dans la prolifération de la production littéraire. D'une part, parce que, comme nous le suggérons auparavant, la réalité tragique n'a pas étouffé la production littéraire algérienne mais a, au contraire, mobilisé une parole multiple. D'autre part, parce que les événements algériens ont rendu particulièrement visible la production algérienne chez les éditeurs et les médias internationaux.

En réponse à cette *violence*, nous assistons à une production remarquable dans le domaine romanesque soit avec des écrivains déjà reconnus tels DIB, DJEBAR BOUDJEDRA ou ceux de la nouvelle génération comme Malika MOKEDDAM, Yasmina KHADRA, Maïssa BEY, Boualem SANSAL, Yamina MECHAKRA et tant

¹⁴³ *Ibid.*, p.12.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.29.

¹⁴⁵ Cité par F. BOUALIT, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁶ *Ibid.*,

d'autres. Pour Rachid MOKHTARI, la période s'étalant entre 1995 et 1999 est une date intéressante à noter dans la production romanesque et dans l'histoire de la littérature algérienne parce que :

« plus d'une cinquantaine de romans ont paru entre 1995 et 1999. De *Si Diable veut de Mohammed Dib* à *Arris de Yamina Mechakra*, les fondateurs du roman algérien qui se sont jetés dans l'écriture pour dénoncer le génocide colonial croisent la syntaxe de sang de *Yasmina Khadra*, *Boualem Sansal*, *Nouredine Saadi*, *Sabrina Kherbiche*, *Younil...* »¹⁴⁷

La poésie et le théâtre demeurent également un domaine de prédilection de l'expression littéraire algérienne des années quatre-vingt-dix tel est le cas du poète Abdelhamid LAGHOUATI dans son recueil *La fête confisquée*,¹⁴⁸ Mohammed SEHABA ou encore les noms d'Hamida AIT EL HADJ, Fatiha BEREZAC, Myriam BEN. Dans le domaine du théâtre, nous nommerons à titre d'exemples les pièces de Slimane BENAÏSSA, de Fatima GALLAIRE et d'Arezki METREF.

Dans cette sphère féconde, nous signalerons la place cruciale qu'occupent les témoignages dans les années quatre-vingt-dix étant souvent le fait des femmes. Nous citerons par exemple les récits de Malika BOUSSOUF *Vivre traquée*¹⁴⁹ et de Leïla ASLAOUI *Survivre comme l'espoir*¹⁵⁰. En parallèle à ces témoignages, d'autres œuvres féminines s'affirment (des romans féminins) parfois à forte dimension autobiographique et qui sont publiés, tels ceux de Malika MOKADDEM, de Latifa BEN MANSOUR ou encore les nouvelles de Maïssa BEY et son roman *Au commencement était la mer*.

Yasmina KHADRA est l'un des exemples qui ont éprouvé ce désir de signifier cette période critique qu'a connue l'Algérie par une production romanesque remarquable - pendant les années quatre-vingt-dix - et une nouvelle écriture qui peut être lue comme le reflet d'une société en crise.

¹⁴⁷ R. MOKHTARI, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹⁴⁸ A. LAGHOUATI, *La fête confisquée*, Association culturelle Noudjoun, Médéa, 1992, p.144.

¹⁴⁹ M. BOUSSOUF, *Vivre traquée*, Calmann-Lévy, Paris, 1995, p.119.

¹⁵⁰ L. ASLAOUI, *Survivre comme l'espoir*, Media-Plus, Constantine, 1994, p.127.

II.1.1.2. Le texte khadrien : continuité et renouvellement

Les romans de Yasmina KHADRA des années quatre-vingt-dix peuvent être lus comme un témoignage exemplaire de la situation sociopolitique qu'a connue l'Algérie. Quant à notre corpus d'étude *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, il présente une transition remarquable dans l'écriture de l'auteur. Il nous semblait important de revenir un instant sur la spécificité de ces romans et sur les principaux thèmes traités.

D'après leur structure et leur contenu, les premiers romans de Yasmina KHADRA¹⁵¹ –des années quatre-vingt-dix – sont incontestablement des romans noirs. L'auteur a montré souvent qu'il maîtrisait parfaitement les règles de ce genre. Tandis qu'il jongle avec ceux-là de façon créative au niveau du contenu et de la langue, la structure de ses romans suit sans innovations ou variations le modèle du roman noir. Dans tous ses romans, c'est donc un crime – l'assassinat ou la disparition d'une personne – qui se trouve au début des enquêtes du Commissaire Llob. Parallèlement aux recherches du commissaire et de ses collègues cernant de plus en plus les suspects, la série de crimes se poursuit et Llob découvre toujours de nouvelles victimes jusqu'à ce qu'il arrive, à la fin du roman, à arrêter le(s) meurtrier(s).

À première vue, les romans de l'auteur n'apportent donc pas d'innovations au genre. Pourtant, deux caractéristiques importantes de ses romans doivent être soulignées : d'une part, Yasmina KHADRA réussit, pour la première fois dans l'histoire du genre en Algérie, à vraiment créer du *suspens* et surtout à maintenir la tension du début de ses romans jusqu'à leur fin. Ni des actions parallèles gênantes ou des descriptions exhaustives des lieux ajoutées de façon artificielle ni de longs dialogues moralisants ou des traités ne brisent le suspense des romans. D'autre part, sa série autour du Commissaire Llob forme

¹⁵¹ Après *Le Dingue au bistouri* et *La Foire des enfoirés* parus en Algérie sous le nom du protagoniste de la série, le Commissaire Llob, la «trilogie française» –c'est-à-dire *Morituri*, *Double blanc*, et *L'Automne des chimères*) –fut publiée en France sous le pseudonyme féminin de Yasmina KHADRA. En septembre 1999, l'auteur a révélé partiellement son identité et avoué que Yasmina KHADRA n'est pas une femme mais un homme qui n'a pas les moyens de s'identifier. "Yasmina KHADRA lève une part de son mystère". Entretien avec Yasmina KHADRA, propos recueillis par J-L DOUIN, Le Monde -10 septembre 1999-

une unité et se caractérise par une continuité au niveau du style et surtout de la structure des œuvres isolées.

A part les éléments formels, ces romans sont aussi liés sur le plan du contenu : d'abord par le lieu de l'action, toujours le même, qu'est Alger et ensuite par des personnages récurrents dans tous les romans. Quant aux personnages, il faut surtout mentionner le Commissaire Llob¹⁵², le protagoniste des romans qui occupe le poste de commissaire dans la police d'Alger. Il est père de quatre enfants et un mari grognon mais tendre. Il y a ensuite ses collègues : l'inspecteur Serdj et l'inspecteur Dine, puis le patron haï et confident de ce dernier ; l'inspecteur Bliss. Au cours des romans, le lecteur devient familier avec tous ces personnages ; avec leurs petits et grands problèmes et il les accompagne dans leur vie quotidienne et durant leurs aventures.

Sur le plan du contenu, l'action se concentre sur des problèmes sociaux, économiques ou politiques auxquels la société algérienne se voit confrontée actuellement. Dans *Le Dingue au bistouri*, premier roman de Yasmina KHADRA paru en Algérie en 1990, le Commissaire Llob est chargé de trouver un dingue qui tue surtout des femmes sans motivation évidente. Parallèlement à l'histoire de l'enquête, se développe la critique sévère du Commissaire Llob contre les conditions inhumaines de vie et de logement à Alger. C'est une critique à propos d'une jeunesse algérienne frustrée et sans perspectives et d'une société ignorante dont le dingue apparaît comme une des victimes.

La Foire des enfoirés, le deuxième roman de Yasmina KHADRA écrit immédiatement après *Le Dingue au bistouri* n'est paru en Algérie qu'en 1993 pour des raisons techniques. Dans ce roman, les idées critiques du Commissaire Llob se font surtout autour des thèmes du patriotisme et de la trahison de la patrie pour l'argent aussi bien qu'autour des raisons de la situation politique et économique difficile de l'Algérie. Un autre thème important du roman doit être mentionné, c'est celui des soucis du Commissaire Llob pour l'avenir et le prestige de sa patrie. À maintes reprises, le Commissaire Llob critique la

¹⁵² En arabe, le nom Llob veut dire « noyau dur, cœur pur » ; Marie-Ange POYET, "Préface", in Y. KHADRA, *Morituri*, 1997, p. 10.

lâcheté et l'indifférence de la population algérienne face aux problèmes sociaux, et se moque de ce qu'on appelle la *démocratie* et le *socialisme* en Algérie.

Les thèmes centraux de *Morituri* –troisième roman de la série, publié en France sous le nom de Yasmina KHADRA –sont l'intégrisme qui règne en Algérie en matière de ses formes diverses et ses conséquences : la mort et les tueries comme l'évoque le titre du roman. Ce sont les *morituri* –ceux qui luttent contre les intégristes comme le fait le Commissaire Llob et qui sont donc dès le début voués à la mort comme l'étaient les gladiateurs combattant dans les jeux du cirque à Rome –qui se trouvent au centre de ce roman noir dont l'action et les protagonistes sont tirés directement de la vie quotidienne en Algérie. Les thèmes du roman sont également évoqués sur la couverture du livre qui reprend en blanc, vert et rouge les couleurs du drapeau algérien. Elle montre une carte de l'Algérie déchirée par un couteau. Ce qui représente un pays blessé, sanglant et ébranlé par des vagues de *terrorisme*.

Dans *Double blanc*, le quatrième roman de la série, le Commissaire Llob entre de nouveau en contact avec des intégristes durant ses recherches. Cette fois-ci, c'est l'assassinat de Ben Ouada qui prélude à l'enquête. Autrefois, celui-ci était diplomate et critique du socialisme algérien mais il est surtout en possession d'un programme pour ordinateur qui porte le nom d'HIV ; « hypothèse 4 » : «un programme diabolique conçu par un groupe d'opportunistes friqués pour faire main basse sur le patrimoine industriel du pays »¹⁵³. Comme dans *Morituri*, l'implication de personnalités réputées et d'industriels dans des affaires criminelles se trouve aussi au centre de *Double blanc*. Dans les deux romans, les responsables des crimes n'hésitent pas à soutenir les machinations des intégristes et à s'en servir pour s'enrichir.

Le dernier roman du volet ; *L'Automne des chimères* paru en France en 1998, n'en demeure pas moins également porteur d'une charge énigmatique puisqu'au-delà du suspens entretenu par la tension permanente pesant sur la vie de Llob, sans cesse menacé de mort. Le roman s'achève précisément sur un

¹⁵³ Y. KHADRA, *Double blanc*, Baleine, Paris, 1997, p.133.

flagrant délit de substitution de texte : sans que l'on sache comment ni par qui ni dans quelles circonstances le crime a été commis, Llob est découvert mort par Lino ; son adjoint dépositaire de ce fait d'une nouvelle énigme à résoudre.

En somme, les romans noirs de Yasmina KHADRA offrent un éventail de thèmes très variés : frustration de jeunes, trahison de la patrie, patriotisme, intégrisme...etc. Ce qui évoque d'une manière claire, au-delà du crime, les conditions de vie d'un peuple assigné à résidence pour cause d'absence de droit. Au fond, Yasmina KHADRA présente d'une manière implicite une crise de valeurs pour un peuple qui n'a ni contrat social ni justice. En faisant la démonstration de l'absence de justice ou de l'impossibilité de son application, il montre à quoi sont réduits les hommes quand il s'agit de l'instinct de survie. Quand il n'y a plus que cela pour réguler une société, il n'y a plus de bien collectif.

Après la publication de ces cinq romans noirs parus entre 1990 et 1998 et à l'aggravation de la situation en Algérie, Yasmina KHADRA a changé de genre en publiant *Les agneaux du Seigneur*¹⁵⁴(1998) et *À quoi rêvent les loups*¹⁵⁵ (1999). Dans ces deux romans, presque rien –sauf le thème principal de la guerre civile en Algérie- ne rappelle, à première vue, les romans précédents de l'auteur ni les remarques ironiques du protagoniste de la série noire ni les passages humoristiques et les jeux de mots drôles mais critiques. Dans *Les agneaux du Seigneur*, par exemple, le lecteur ne trouve plus de personnage principal qu'il suit avec émotion et curiosité mais un grand nombre de personnages dont il poursuit les cruautés sans vouloir croire que de telles réactions soient possibles :

« Regarde ta famille, dit Smail au maire (...). Tu vas assister à leur mort. Nous allons les égorger sous tes yeux, les uns après les autres, ensuite nous sodomiserons ta femme, puis nous lui crèverons les yeux, lui arracherons les doigts et la peau du dos, lui découperons les seins et nous l'écartèlerons avec une scie à métaux. Et quand nous en aurons fini avec les tiens, j'aspergerai personnellement ton corps d'essence et te flamberai avec joie. Tu as voulu jouer avec le feu. Je t'apporte celui de l'enfer. »¹⁵⁶

¹⁵⁴ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, Julliard, Paris, 1998.

¹⁵⁵ Y.KHADRA, *A quoi rêvent les loups*, Julliard, Paris, 1999.

¹⁵⁶ Y.KHADRA, *op. cit.*, p. 163.

À quoi rêvent les Loups est le dernier roman publié dans les années 90. C'est l'histoire d'un de ces jeunes : Nafa Walid que Yasmina KHADRA décrit avec réalisme. Histoire d'une dérive inévitable vers l'horreur d'un jeune déboussolé qui, d'une opposition à sa famille et à ses amis, en arrive à perdre tout repère. Lui qui rêvait de cinéma, de carrière d'acteur, de gloire et de fortune, il se trouve entraîné dans le cauchemar de la *violence* et de la folie meurtrière les plus abominables.

« J'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994 à 7h35 (...) pareil à un météorite, j'ai traversé le mur du son, pulvérisé le point de non-retour : Je venais de basculer corps et âme dans un monde parallèle d'où je ne reviendrais jamais plus. »¹⁵⁷

Parallèlement au changement du genre et à l'aggravation de la situation en Algérie, l'écriture dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les Loups* apparaît, au niveau du contenu et de la présentation des événements, plus affreuse que les précédentes. Cette écriture que nous étudions dans cette thèse, dissimule dans ces plis et replis une *violence* intensive qui distingue les deux romans- corpus des autres romans.

Il apparaît, au regard de ce bref survol de la production littéraire des années quatre-vingt-dix, que les événements tragiques qui ont secoué l'Algérie depuis le début de la décennie, ont bien provoqué une production fructueuse et des modifications sur le plan littéraire. Ce sont ces modifications d'écriture que nous nous tâcherons de décrire car elles témoignent d'un renouveau du champ littéraire algérien et surtout d'une évolution de l'écriture littéraire.

¹⁵⁷ Y.KHADRA, *op. cit.*, p. 145.

II.1.1.3. Une nouvelle littérature dite de l'urgence

Les modifications d'écriture littéraire des années quatre-vingt-dix ne sont cependant pas le premier bouleversement que connaît la littérature algérienne d'expression française. Il nous a semblé important de revenir un instant sur un bref historique du roman algérien d'expression française et sur les principaux changements qu'il a connus car ceux-ci témoignent d'une évolution de la littérature algérienne dans son ensemble. Nous verrons donc comment, en quelques décennies, le roman algérien est passé d'une écriture iconoclaste tant sur le plan de la forme qu'à celui du contenu à une nouvelle écriture en lien étroit avec l'actualité.

Une fois l'indépendance acquise, l'attention des écrivains du Maghreb s'est concentrée sur les grandes questions de *l'aliénation du moi* et de *la quête identitaire*. Ces questions se sont accompagnées d'un travail d'appropriation et de subversion du langage. En Algérie, le style du constat et de la neutralité, qui avait prédominé dans les premiers temps, laisse la place avec la parution de *Nedjma*¹⁵⁸ de Kateb YACINE à une esthétique plus directement *iconoclaste*. Ce texte publié en 1956 marque à la fois une rupture et un commencement pour l'ensemble de la littérature maghrébine. Il opère, en effet, un renversement de tous les modèles narratifs, et principalement descriptifs, qui existaient jusqu'alors.

Il fallait attendre la fin des années soixante pour qu'en dignes successeurs de Kateb, les écrivains algériens de la troisième génération – *Bourboune, Farès, Boudjedra*, pour ne citer que quelques-uns – développent *une esthétique violemment négative* qui exalte *l'écart* et *la déviation* par rapport aux conventions

¹⁵⁸ *Nedjma* de KATEB Yacine est écrit dans une période clé de l'Histoire contemporaine de l'Algérie, entre les massacres du 8 mai 1945 et le soulèvement armé. Le roman peut être lu comme un texte de l'urgence vu le contexte historique de son écriture et conséquemment, comme une œuvre originale dans son esthétique – la subjectivité de l'auteur et son expérience douloureuse des massacres du 8 mai 1945- car seule cette forme éclatée pouvait à même traduire ce drame et cette ébullition référentielle. Il est important de souligner que KATEB Yacine est l'un des rares écrivains algériens à être témoin direct de l'horreur coloniale de son adolescence. Il « a vu » le massacre mais réfugié à Annaba, c'est Baudelaire qui l'attire en même temps qu'il écrit *Soliloque* ; un texte dont les réminiscences sont ce silence, ce mutisme qui succède au génocide.

stylistiques. La manifestation la plus connue de ce que nous pouvons sans aucun doute considérer comme une seconde naissance du roman algérien est *La Répudiation*¹⁵⁹ de Rachid BOUDJEDRA. Dans ce roman s'expriment *violence* et révolte individuelles dans une langue mise en pièce par une écriture éclatée qui joue de tous les registres et de tous les genres. Pour Charles BONN, *La Répudiation* est « *la manifestation scandaleuse de deux paroles indicibles dans le système clos du discours algérien convenu : celle de la sexualité et celle de la mémoire.*»¹⁶⁰

En outre, les revendications sociales ou identitaires de cette génération passent par une véritable théorisation de l'écriture qui trouve certainement sa source dans les rapports conflictuels à la langue de l'autre mais va également au-delà. Chez ces écrivains, la quête d'identité ne se sépare pas d'une quête de l'écriture. Les recherches d'écriture sont donc au centre des préoccupations des écrivains qui entendent rompre avec la génération précédente. Ainsi, pour cette génération la subversion formelle est plus efficace encore que celle des thèmes.

Les années quatre-vingts marquent, en effet, la fin de ce que les critiques nomment les *monstres sacrés*. Les grands écrivains iconoclastes s'ils continuent à produire, ils le font avec des ambitions littéraires moindres. Rachid BOUDJEDRA délaisse *la violence du texte* théorisée à propos du Maroc par Marc GONTARD¹⁶¹ pour revenir avec des romans comme *Timimoun* (1994) ou *La Vie à l'endroit* (très directement lié à l'actualité algérienne) à une écriture plus directement narrative. De même, il s'éloigne du domaine littéraire pour publier deux essais *FIS de la haine* en 1992 et *Lettres algériennes* en 1995.

Ainsi dans les écrits des années quatre-vingts, nous assistons à un envahissement progressif du littéraire par le réel. De nouveaux écrivains apparaissent qui témoignent d'un nouveau développement du roman algérien. Parmi eux, les plus célèbres sans doute et les plus importants sont Rachid MIMOUNI et Tahar DJAOUT. Le premier s'est fait véritablement connaître avec

¹⁵⁹ R. BOUDJEDRA, *La Répudiation*, Gallimard, Paris, 1981.

¹⁶⁰ J. NOIRAY, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Belin, Paris, 1996, p.197.

¹⁶¹ M. GONTARD, *op. cit.*, p.192.

la publication en France du *Fleuve détourné* (1982) qui reste encore très marqué par l'influence du *Polygone étoilé* de Kateb YACINE. Il atteint sa véritable maturité littéraire deux ans plus tard avec la publication de *Tombéza* en développant une *écriture de l'horreur* très éloignée dans la forme, par sa froideur et sa concision, des recherches formelles précédentes. Tahar DJAOUT, de son côté, est connu depuis 1975 pour son activité poétique. Son entrée dans le genre romanesque se fait en 1981 avec *L'Exproprié* ; texte hybride entre poésie et prose. Avec les romans *Les Chercheurs d'os* (1984), *L'Invention du désert* (1987) et surtout *Les Vigiles* (1991), il revient à une écriture plus limpide à la fois tranquille et corrosive, et dont la dimension tragique présage déjà des événements dramatiques des années qui vont suivre.

Les années quatre-vingt-dix inscrivent un autre moment tragique de l'Histoire d'Algérie. La crise socio-politique et économique plonge l'Algérie dans d'autres formes de *violence* qui conduisent à des confrontations sanglantes. Les écrivains algériens tournent résolument vers le témoignage en introduisant le référent Histoire des années quatre-vingt-dix : un moment brûlant de l'actualité. C'est l'écriture instantanée de l'événement historique. C'est l'avènement de l'écriture dite de l'*urgence*. À ce propos l'écrivaine-journaliste Ghania HAMMADOU écrit :

«Les évènements tragiques qui secouent le pays depuis le début de la décennie écoulée ont [...] suscité une nouvelle littérature algérienne qualifiée de «littérature de l'urgence». [...], cette littérature dont l'origine est «le drame qui se joue dans les arènes de l'histoire contemporaine de l'Algérie.»¹⁶²

Quant à Meïsa BEY, écrire dans une situation d'*urgence* est un acte d'engagement et de dévoilement d'une réalité explosive avec des *mots* disant le refus de toute complicité confortable ou subornation : « [...] *La force des mots montre l'urgence de dire l'indicible, de chercher le pourquoi de cette folie qui ravage l'Algérie.* »¹⁶³

¹⁶² G.HAMMADOU, «Littérature algérienne : l'empreinte du chaos », in *Le Matin*, n°2873, lundi 6 Août 2001.

¹⁶³ M. BEY, *Revue Algérie, Littérature /Action*, n°5, Alger, 1996, p.77.

En réalité, cette idée ou cette appellation, peut frapper les écrivains de cette période comme un boomerang parce qu'elle entraîne le préjugé d'une qualité littéraire moins bonne. Certes, si *l'urgence* d'écrire pèse plus qu'une éventuelle hésitation devant l'indicible, cela n'entraîne pas automatiquement une réduction de la qualité littéraire. Toutefois, il y a un certain risque que l'aspect esthétique de la production littéraire souffre d'une situation où nous avons, d'un côté, un grand nombre de jeunes écrivains ayant envie de publier leur version de la guerre civile, et de l'autre côté, un marché éditorial avide de témoignages. Charles BONN fait partie des critiques qui ont indiqué un affaiblissement répandu de la qualité de la littérature algérienne traitant de la guerre des années quatre-vingt-dix :

« [...] si cette terreur donne parfois des textes aussi forts que ceux qu'on vient de citer¹⁶⁴ (...), on assiste le plus souvent à une sorte de double répétition amnésique : ces témoignages se ressemblent tous désespérément, et chacun d'eux, les meilleurs exceptés, semble oublier qu'il est loin d'être le premier. Certes, le vécu de l'horreur ne permet guère de se poser une telle question. Par contre, l'éditeur collant à l'actualité en publiant à tout prix des témoignages dont la qualité littéraire ou la nouveauté ne sont pas son souci premier fait preuve (...) d'une amnésie pour le moins inquiétante : il n'est presque jamais fait référence ici à d'autres textes qui permettraient au lecteur de situer le livre avant de l'acheter. La seule référence est bien le contexte politique duquel le texte est présenté comme le reflet fidèle. »¹⁶⁵

Cette mise en garde de Charles BONN en rappelle une autre : celle de Mohammed DIB dans la postface de son roman *Qui se souvient de la mer*. DIB se prononce sur les dangers de la description documentariste de la *violence* et l'horreur :

« [...] décrire l'horreur dans ses manifestations concrètes lorsqu'on n'a pas à dresser un procès-verbal serait se livrer presque à coup sûr à la dérision qu'elle tente d'installer partout où elle émerge. Elle ne vous abandonnerait que sa misère et vous ne feriez que tomber dans son piège : l'usure »¹⁶⁶

Si un bon nombre d'écrivains algériens sentent qu'ils ont une responsabilité de témoignage, s'ils éprouvent la nécessité de réparer une situation où il y a

¹⁶⁴ Comme exemples de textes qui traitent de la guerre et qui sont, à son avis, de bonne qualité. BONN mentionne "31, rue de l'Aigle" d'Abdelkader DJEMAÏ, "Rose d'abîme" d'Aïssa KHELLADI et "Les agneaux du Seigneur" de Yasmina KHADRA.

¹⁶⁵ F. BOUALIT, *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁶⁶ Ch.BONN, *op. cit.*, p. 14.

«*beaucoup de sang et peu de sens* »¹⁶⁷, ils sont néanmoins confrontés à la question de savoir à quoi sert ce témoignage. Qu'est-ce qu'il fait comprendre et à quoi sert sa transposition littéraire ?

Les écrivains des années quatre-vingt-dix s'exposaient à une critique à la fois éthique et esthétique et ils risquaient d'échouer sur les deux plans. De manière générale, nous pouvons dire qu'après la Shoah¹⁶⁸, la réception académique d'une littérature traitant des génocides ou massacres à grande échelle a été sensibilisée à considérer les problématiques de la représentation d'événements d'une *violence* extrême. Nombreux sont ceux qui se sont exprimés là-dessus, mentionnons à titre d'exemples Primo LEVI¹⁶⁹, Susan SONTAG¹⁷⁰ et Josias SEMUJANGA¹⁷¹. Dans son article intitulé « Litanie mortuaires et parcours d'identités », Yamilé HARAOUÏ-GHEBALOU affirme la difficulté de nommer un présent violent et avance une hypothèse quant à la question de comprendre l'éventuelle médiocrité des œuvres littéraires qui tentent de le faire. Le présent d'un écrivain tentant de décrire son expérience de la guerre, dit-elle,

« [...] engage puissamment et violemment toute la personne de l'écrivain, tout son enracinement dans une pratique de la quotidienneté : la langue, le passé et la mémoire, l'expérience d'us et de vie pratique. (...) [Le présent] a le pouvoir presque magique de dissoudre l'ordre du langage, de souligner sa fragilité infinie, et de rendre ainsi « aux choses de la vie » leur étrange densité, leur face opaque et dangereuse. L'écrivain cherche alors à s'accrocher au familier au prix de l'exercice même de l'écriture, de sa dimension créatrice ou avant-gardiste. »¹⁷²

¹⁶⁷ B.STORA, *op. cit.*, p. 35-36.

¹⁶⁸ Mot hébreu signifiant "catastrophe". Il désigne spécifiquement l'organisation par l'État, par le régime nazi et ses collaborateurs, de la persécution et de l'extermination systématique et bureaucratique d'environ six millions de Juifs.

¹⁶⁹ Primo LEVI né le 31 juillet 1919 à Turin et mort le 11 avril 1987. Un écrivain italien ainsi que l'un des plus célèbres survivants de la Shoah. Juif italien de naissance, chimiste de formation (il est docteur en chimie), de profession et de vocation. Il devint écrivain afin de montrer, transmettre et expliciter son expérience concentrationnaire dans le camp d'Auschwitz où il fut emprisonné à Monowitz au cours de l'année 1944. Auteur désormais connu par des histoires courtes, poèmes et romans.

¹⁷⁰ Susan SONTAG née Rosenblatt à New York le 16 janvier 1933 et décédée le 28 décembre 2004 à New York. Une essayiste et romancière américaine. En 2003, elle publie "*Devant la douleur des autres*" (Prix de la paix à la foire du livre de Francfort).

¹⁷¹ Josias SEMUJANGA est professeur titulaire à l'Université de Montréal où il enseigne la littérature africaine francophone et la théorie littéraire.

¹⁷² Cité in Ch.BONN et F.BOUALIT, *op. cit.*, pp. 53-54.

Cette écriture *de l'urgence* semble privilégier la dimension critique et une forme de prise en charge du réel à l'élaboration littéraire. Il ne faudrait pourtant pas conclure trop rapidement à un abandon de toute préoccupation littéraire chez les écrivains algériens des années quatre-vingt-dix. À notre sens, l'effacement des marques de littérarité peut être considéré comme un nouvel exercice de style qui témoigne de l'envahissement du littéraire par le réel.

Si les écrivains algériens des années quatre-vingt-dix semblent s'être détachés du modèle iconoclaste de leurs prédécesseurs, leurs fictions ne continuent pas moins de nous interroger sur le rôle et la finalité de l'écriture dans le contexte extrême qu'a connu l'Algérie durant cette période : pourquoi et pour qui écrire ?

II.2. Le témoignage littéraire : une transcription de la mémoire

Les textes des écrivains algériens des années quatre-vingt-dix ne cessent de nous interroger sur la finalité de l'écriture dans le contexte tragique qu'a connu l'Algérie depuis le début de la décennie. *Pourquoi*, mais également *pour qui écrire*? Nous verrons que *le témoignage littéraire*¹⁷³ semble être le passage obligé des auteurs algériens pour une double raison. D'un côté, il s'agit d'une *urgence* de *dire* et d'*écrire* aux autres les *événements* auxquels ils ont été à la fois victimes et témoins d'un désir de construire et transmettre une expérience unique. À ce sujet, Mohamed MAGANI écrit «*Le besoin de raconter aux « autres », de faire participer les « autres », avait acquis chez nous, [...], la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires ; c'est pour répondre à un tel besoin que j'ai écrit mon livre* »¹⁷⁴. De l'autre côté, il s'agit d'un témoignage pour la *mémoire* historique de l'Algérie pour que l'horreur et la *violence* ne semblent pas dans l'oubli. On trouve l'écho de cette «*transcription*» de la *mémoire* et de l'Histoire dans les propos de Yasmina KHADRA en répondant à la question suivante :

¹⁷³ M. RIFFATERRE, *Le Témoignage littéraire*, vol. 93, n° 1-2, 1995. p. 217.

¹⁷⁴ M. MAGANI, *Une guerre se meurt*, Casbah, Alger, 2004, quatrième de couverture.

- «*Beaucoup de gens qui vous connaissent pensent que vous êtes un talentueux transcripteur du vécu des 10 années de feu. Êtes-vous de même avis?*

- Yasmina KHADRA : *J'ai fait mon devoir de mémoire. J'avais une tragédie sur les bras, il fallait la conjurer. Parler de son pays n'est pas dévalorisant. Contribuer à l'écriture de son histoire, c'est jalonner son avenir de repères salutaires. Par ailleurs, l'Algérie n'est pas encore dite. Nous avons besoin de milliers d'écrivains pour espérer cerner notre vérité et concevoir notre salut* ». ¹⁷⁵ Deux questions se poseront alors : qu'est-ce que le témoignage littéraire ? Et à quoi sert sa transposition littéraire ?

II.2.1. Le témoignage littéraire : une transmission du réel

Les sempiternelles interrogations sur la véracité et la légitimité du témoignage sont bien souvent indissociables de la littérisation de l'histoire racontée. La transition qui s'opère du vécu à l'écrit permet au témoignage de « *poursuivre une carrière qu'on peut dire au sens strict littéraire* » ¹⁷⁶. Or, le rapport entre le témoignage et la fiction, entre le témoignage et la littérature s'avère à la fois complexe et épineux. Paul RICCEUR constate de fait que « *le rapport entre réalité et fiction ne cessera de nous tourmenter* » ¹⁷⁷ alors qu'Annette WIEVIORKA s'interroge en contrepoint sur les modalités du témoignage en littérature :

« Le témoignage est-il un morceau de réel qu'il conviendrait d'analyser à l'aune de la « vérité » ? Ce critère de la « vérité » introduirait-il une vue normative décidant de ce qui, en matière de témoignage ou d'œuvre, « doit » ou « ne doit pas » s'écrire ? Un récit de guerre est-il morceau de vie ou littérature ? Quels en sont les partis pris stylistiques ? Pour qui et pour quoi sont-ils écrits ? » ¹⁷⁸

Le témoignage littéraire s'établissant de manière très progressive le siècle dernier est un genre nouvellement reconnu à la suite de la naissance d'une littérature portant sur les crimes de la Première Guerre mondiale. La

¹⁷⁵ Y. KHADRA, cité in *El Watan*, 18 mai 2004, p. 12.

¹⁷⁶ P. RICCEUR, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 204.

¹⁷⁸ C. MOUCHARD et A. WIEVIORKA, *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1999, p. 14.

prolifération d'une « *littérature de témoignage* »¹⁷⁹ contribua, quelques décennies plus tard, à l'institutionnalisation de ce nouveau champ littéraire mais la littéarité des œuvres d'après la Première Guerre mondiale a souvent été éclipsée et supplantée par l'importance accordée, d'une part, à la fiabilité et à la fidélité de la transmission. D'autre part, aux caractéristiques sociales et historiques dont est investi le témoignage. Selon Michael RIFFATERRE, il existe toutefois une nuance fondamentale entre l'acte de témoigner qui repose sur l'accréditation de transmettre et le témoignage littéraire qui constitue « *la représentation de cet acte* » :

« Le témoignage est l'acte de se porter garant de l'authenticité de ce que l'on observe et qu'on croit être digne d'être rapporté. Tandis que le témoignage littéraire est la représentation de cet acte authentique, et de l'objet qu'il authentifie, dans une œuvre d'art qui leur confère sa littéarité. [...] En somme, ce qu'ajoute la littéarité au témoignage c'est l'effet de réel. [...] [L]e témoignage doit être vrai, ou plutôt il doit être présenté comme vrai et un système sémiotique ad hoc doit être mis en place pour suppléer et conforter l'affirmation du vrai. Le témoignage résulte donc, comme texte, d'un contrat de vérité en vertu duquel même l'invraisemblable, même l'inimaginable, même l'indicible sont présents comme des faits d'expérience [...] »¹⁸⁰

Dans le témoignage littéraire, *le réel*¹⁸¹ s'intègre donc à la fiction et se plie aux exigences de la littéarité et aux principes de la rhétoricité. Élisabeth WILL fut parmi les premières à proclamer la littéarisation du témoignage et l'esthétisation de l'expérience récusant l'équivalence entre littérature et mensonge : « *seul un récit qui serait une œuvre d'art saurait restituer, dans son évocation ramassée et poignante, ce que fut véritablement notre existence en enfer.* »¹⁸² Pourquoi donc l'acte de témoigner prévaudrait-il sur la littérature ? « *Certains ont dit que la peine de la guerre ne pouvait pas entrer dans la littérature, que c'était trop terrible, que l'on n'avait pas le droit d'y toucher... dire ça, c'est diminuer la littérature, je crois qu'elle est assez grande pour tout englober.* »¹⁸³ Un grand nombre

¹⁷⁹ M. BORNAND, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Librairie Droz, Genève, 2004. p. 8.

¹⁸⁰ M. RIFFATERRE, *op. cit.*, p. 217.

¹⁸¹ Dans son essai « Le Brouissement de la langue », Roland Barthes définit ainsi la notion d'effet de réel sur laquelle insiste RIFFATERRE : « C'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée. Autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme », p. 174.

¹⁸² É. WILL cité par A. PARRAU, *Écrire les camps*, Belin, Paris, 1995, p. 39.

¹⁸³ C. MADELEINE, « Rien que des femmes » in *L'Express*, n° 765, 14-20 février 1966, p. 74.

d'écrivains concèdent d'ailleurs que « *le témoignage n'existe pas sans une part d'invention, d'imagination, de fiction* »¹⁸⁴. Il est nécessaire pour les survivants de concilier le témoignage et l'imagination en vue d'accéder au réel de l'expérience vécue. Comme le précise Marie BORNAND :

« *Les auteurs des récits [...] sont conscients de ce rapport qu'entretient le vrai, l'expérience réellement vécue, avec une part nécessaire de mise en forme discursive et d'invention. [...] [I]l s'agit d'une expérience réelle, si réelle qu'il faut recourir au choix, c'est-à-dire à l'imagination, afin que le récit n'éteigne pas la réalité dont il est issu, mais qu'au contraire il devienne un discours qui provoque l'imagination du lecteur.* »¹⁸⁵

La transposition en expérience sensible de la réalité et du traumatisme vécus « *dans le creuset de l'écriture* » est inévitable voire souhaitée¹⁸⁶. En ce sens, la distinction entre *actualité* et *réalité* que Lawrence LANGER établit dans son ouvrage *Littérature de l'imaginaire* nous paraît des plus éclairantes. La notion d'*actualité* correspond aux événements tels qu'ils se sont réellement produits alors que le terme de *réalité* reflète les tentatives de *l'écrivain-témoin* d'intégrer ces événements aux schèmes littéraires existants afin que son récit puisse être transmis et compris par les lecteurs.

Outre la mise en forme des souvenirs, la narrativisation – et/ou la fictionnalisation – de l'expérience implique des choix de la part de l'auteur. De même que la *mémoire* de la faculté humaine, le *récit* est proprement sélectif comme l'explique bien Paul RICŒUR dans cette citation :

« *Si on ne peut se souvenir de tout, on ne peut pas non plus tout raconter. L'idée de récit exhaustif est une idée performativement impossible. Le récit comporte par nécessité une dimension sélective. Nous touchons ici au rapport étroit entre mémoire déclarative, narrativité, témoignage, représentation figurée du passé historique. [...] L'idéologisation de la mémoire est rendue possible par les ressources de variation qu'offre le travail de configuration narrative.* »¹⁸⁷

En recourant à la littérature, *l'écrivain-témoin* choisit – plus ou moins consciemment – de mettre l'accent sur des événements marquants de son

¹⁸⁴ M. BORNAND, *op. cit.*, p. 87.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸⁷ P. RICŒUR, *op. cit.*, p. 579.

histoire personnelle et rompt ainsi avec la dimension brute et exhaustive du témoignage historique. De fait, l'écrivain soumet sa *mémoire* à un tri et aspire à une vérité universelle par le concours de l'écriture et de l'imagination.

C'est dans cette optique que les écrivains algériens ont ressenti le besoin d'écrire face à l'émergence de la *violence* dans leurs pays. Ils ont sans doute pensé qu'il était *urgent* de réagir car se taire aurait été de la lâcheté comme disait BOUDJEDRA : « *avoir peur, reculer, c'est faire avancer la gangrène, la vermine.* »¹⁸⁸. Néanmoins, il est difficile de réagir à chaud alors qu'on n'arrive même pas à accepter la réalité du cauchemar qui s'est enclenché. La littérature se charge de faire passer ce qui était du domaine de l'impossible vers le domaine de nos croyances. Nous pouvons étendre cette réflexion à l'ensemble des textes publiés pendant la décennie noire puisque nous avons montré précédemment que les écrivains de cette époque avaient besoin de raconter en *urgence* aux autres les *événements* auxquels ils ont été témoins et victimes.

I.2.1.1. Les écrivains algériens et le témoignage

Le témoignage semble être devenu dans les années quatre-vingt-dix, le passage obligé des textes des nouveaux auteurs algériens publiés au pays ou en exil. À ce propos, Farida BOUALIT écrit :

*« La littérature algérienne des années 90 se conçoit comme une écriture témoignage dont la caractéristique principale est la vraisemblance. C'est, comme on peut le constater à la lecture des textes, une littérature réaliste qui fonctionne comme un compromis entre l'exactitude historique et la liberté de l'écrivain (sans souci du pacte social qui le lie à ses lecteurs. »*¹⁸⁹

Les circuits d'éditions internationales ont aussi une responsabilité dans ce phénomène. L'actualité algérienne entraîne une attente événementielle de la part du lectorat. Et il apparaît évident qu'une majorité des éditeurs privilégient les textes qui témoignent – sous une forme ou une autre – de la situation algérienne des années quatre-vingt. Ainsi, il y a chez les écrivains algériens une

¹⁸⁸ R. BOUDJEDRA, *FIS de la haine*, Denoël, Paris, 1994. p. 16.

¹⁸⁹ F. BOUALIT, *op. cit.*, p. 93.

véritable volonté de témoigner et de dire cet espace tragique qui nourrit la fiction et dit la réalité.

La dimension tragique, la mort et la *violence* s'inscrivent sans aucun doute dans les écrits des auteurs contemporains mais alimentent également le discours des écrivains quand il s'agit de décrire la situation de la société algérienne des années quatre-vingt-dix. Ceux-ci s'accordent, en effet, à identifier la situation algérienne à une tragédie ou à un drame. Dans ce contexte, Assia DJEBAR écrit: « *Mon écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de tragédie mais de drame.* ».¹⁹⁰

Quant à Yasmina KHADRA, il déclare : « *De mon côté, je tiens à dire que je ne quitte pas des yeux les convulsions dramatiques de mon pays depuis le déclenchement des hostilités.* ».¹⁹¹

Il ajoute :

« [...] lorsque j'écris, je ne construis pas, je restitue, me limite à demeurer le plus fidèle possible aux événements que je rapporte. Le fond repose sur le témoignage. Quant à la forme, elle s'articule d'elle-même autour du rythme que je lui impose, de l'ambiance que j'essaye de rendre, du message que je m'évertue à mettre en évidence sans toutefois occulter le reste ».¹⁹²

Malika MOKEDDEM assume l'appellation d'écriture d'*urgence* qui l'a rattrapée après deux romans de conteuse où le travail sur l'écriture prend le dessus sur toute forme de témoignage :

« *Mes deux premiers romans sont ceux d'une conteuse. Mais, à partir du moment où les assassinats ont commencé en Algérie, je n'ai plus pu écrire de cette façon- là. Mes deux premiers livres, L'interdite et Des Rêves et des assassins, sont des livres d'urgence, ceux de la femme d'aujourd'hui rattrapée par les drames de l'histoire* ».¹⁹³

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹¹ *Ibid.*, n° 22-23, juin-septembre 1998, p. 191.

¹⁹² R. MOKHTARI, *op. cit.*, p.176

¹⁹³ Cité in http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CLIO_009_0010, consulté le 08 mars 2012.

Quant à Malika RYANE, après sa première expérience d'écriture *Chroniques de l'impure* paru en 1997 dans la *Revue Algérie Littérature/Action*, elle parle dans l'interview accordée à cette revue à propos de cette chronique d'histoire-prétexte dont il faudra recomposer les faits :

« Cette histoire n'est qu'un prétexte (...) Je veux dire que je reste dans le témoignage. Il y a une mise en forme mais je n'ai pas recomposé les faits : c'est le récit d'une séquence de ma vie. Et justement, je voudrais le retravailler dans le sens d'une fiction ». ¹⁹⁴

À la question sur les raisons l'ayant amenée à écrire ce récit dans une forme entre témoignage et fiction, l'auteure insiste sur sa volonté de témoigner et sur l'écriture comme thérapie :

« Il y a plusieurs raisons. La première a été l'envie immédiate de raconter cette expérience, qui m'a marquée parce que j'ai vu la mort de près (...) j'étais rentrée chez moi et l'assassinat, les meurtres au quotidien m'y ont rattrapée. Et, au fur et à mesure, je voulais écrire cette expérience mais aussi ce que je vivais au jour le jour (...) à partir de là, je voulais témoigner, par mon écriture, de la mort des autres, cette mort à laquelle j'avais échappé ». ¹⁹⁵

Nous pourrions multiplier encore les exemples ; ceux que nous avons retenus suffisent -il nous semble- à inscrire les œuvres des années quatre-vingt-dix dans un espace tragique où le témoignage devient, pour les écrivains, une sorte de nécessité.

Cet espace tragique est également convoqué par les éditeurs et les critiques français : Albin Michel à propos de *La Nuit sauvage* écrit : « Mohammed DIB (...) témoigne de ses tragédies [celles de l'Algérie] et de ses conflits. » ¹⁹⁶

De même, les éditions *Seuil* écrivent à propos de *Rose d'abîme* de Aïssa KHELLADI : « *Rose d'abîme* dépasse les récits que suscitent les événements algériens, il nous fait basculer dans les profondeurs où se noue, en chaque être, la tragédie. » ¹⁹⁷

¹⁹⁴ M.RYANE, *Revue Algérie, Littérature /Action*, n°6,1996, p.35

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ M. DIB, *La Nuit sauvage*, Albin Michel, Paris, 1995, La quatrième de couverture.

¹⁹⁷ A. KHELLADI, *Rose d'abîme*, Seuil, Paris, 1998, La quatrième de couverture.

II.2.1.2. Le témoignage contre l'oubli

Au-delà de la nécessité de *témoigner en urgence*, nous affleurons aux finalités et aux enjeux fondamentaux de la transmission de l'expérience vécue par les écrivains algériens. D'emblée, le devoir de *mémoire* va de pair avec un travail de deuil. Comme l'affirme l'historien Annette WIEVIORKA, pour l'*écrivain-témoin*, le processus d'écriture testimoniale par l'entremise duquel il tente de restituer ce monde de cendres et de témoigner de cette « *toute-brûlure où toute l'histoire s'est embrasée* »¹⁹⁸, lui permet d'entreprendre son deuil personnel :

*« La rédaction de ces livres du souvenir est volonté ou nécessité de se souvenir, de faire renaître par des mots imprimés un univers anéanti. Travail de deuil collectif qui vise, par des récits et photos, à reconstituer sur le papier l'objet perdu et à en retracer l'agonie ».*¹⁹⁹

Les activités mnémoniques et scripturaires se doublent donc d'une fonction thérapeutique au sens freudien. D'ailleurs, Dori LAUB -dont les contributions au champ d'études sur la psychologie de la *violence* sont non négligeables- met en relief l'importance de la parole et de l'écriture dans le processus de guérison et de délivrance :

*« Le mensonge est toxique et le silence étouffé. Chaque survivant a un besoin impérieux de dire son histoire pour parvenir à en réunir les morceaux ; besoin de se délivrer des fantômes du passé, besoin de connaître sa vérité enterrée pour pouvoir retrouver le cours de sa vie. C'est une erreur de croire que le silence favorise la paix. Il ne fait que perpétuer la tyrannie des événements passés, favoriser leur déformation et les laisser contaminer par la vie quotidienne ».*²⁰⁰

Loin de se limiter à ce rôle essentiel de reconstruction de soi, l'exercice de *mémoire* suppose une visée pédagogique dont la portée serait à la fois collective et universelle. L'écrivaine FATIAH ; l'essence de cette expérience sans commune mesure et qui se situe dans un horizon d'ultime angoisse avoue: « *J'écris, j'écris pour décrire l'horreur, pour ne jamais oublier, pour que les jeunes générations se souviennent et ne soient plus jamais tentées par l'aventure criminelle du*

¹⁹⁸ M. BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980, p. 80.

¹⁹⁹ A. WIEVIORKA, *L'Ère du témoin*, Plon, Paris, 1998, p. 47.

²⁰⁰ *Ibid.*, pp.141-142.

*fondamentalisme... »*²⁰¹. Le témoignage des écrivains ainsi une dimension préventive en s'informant sur la *décennie noire* et le public – notamment les nouvelles générations – ont l'obligation de dégager les leçons du passé afin que *l'Histoire* ne se répète pas. Toutefois, Fériel ASSIMA remarque que tout *écrivain-témoin* court le risque de « *paraître anachronique* » et donc de ne pas être lu ou entendu : « *Il faut écrire, filmer, enregistrer et parler. Parler plus vite que les autres, avant qu'il ne soit trop tard et que tout, à nouveau, ne soit démenti* ». ²⁰²

Enfin, *l'écrivain-témoin* qui se voit accorder le statut privilégié de « *porteur d'histoire* »²⁰³ se porte garant de la véracité de ses propos et de l'événement passé dans ses écrits. Il est en quelque sorte le détenteur de la « *parole vraie* » et « *l'ambition de la vérité* »²⁰⁴ étant constitutive de tout son discours²⁰⁵. Les propos de Soumya AMMAR KHODJA résument mieux ce que nous venons de décrire :

« [...] *Écrire pour enseigner, pour contrer les mensonges à venir, pour pouvoir déclarer : cela a été. [...] Cette insistance ayant trait à la nécessité de fixer – d'engranger – ce qui va devenir du passé est due au fait d'un savoir acquis. Le défaut de mémoire, l'histoire falsifiée sont une des causes de la violence qui sévit en Algérie. Il ne s'agit pas de répéter la même erreur, la même trahison. De plus, s'affirme une prise de conscience quant à l'importance de l'écriture (et d'autres formes d'expression) captant l'événement afin de le restituer, de le reconnaître. Comme une façon de ne pas déposséder les victimes de leur mort, les vivants de leurs souffrances.* »²⁰⁶

Yasmina KHADRA est l'un des écrivains qui ont éprouvé ce désir de signifier la crise algérienne par une nouvelle écriture pouvant être lue comme un témoignage exemplaire de la situation sociopolitique des années quatre-vingt-dix.

²⁰¹ FATIAH, *op. cit.*, p. 118.

²⁰² F. ASSIMA, *Une femme à Alger, Chronique du désastre*, Paris, Arléa, 1995, p. 112.

²⁰³ A. WIEVIORKA, *op. cit.*, p. 118.

²⁰⁴ P. RICŒUR, *op. cit.*, p. 66 ; p. 107.

²⁰⁵ Nous analyserons ce postulat plus en détail dans les pages suivantes.

²⁰⁶ S.-A. KHODJA, *op. cit.*, p. 112.

II.2.1.3. Le témoignage de KHADRA entre l'éthique et l'esthétique

Depuis la révélation de sa double identité d'écrivain et d'ancien militaire en 2001, Yasmina KHADRA a été confronté à la difficulté de trouver un équilibre entre son ambition d'obtenir une reconnaissance littéraire et son ambition de convaincre les lecteurs de la véracité de sa représentation des événements de la guerre civile. Que KHADRA n'ait pas toujours su comment se positionner vis-à-vis de la question du mélange entre sa carrière d'écrivain et sa carrière militaire apparaît dans de nombreuses interviews avec l'auteur. D'un côté, il prétend que la sempiternelle évocation de son passé d'officier est un obstacle à la bonne réception de ses œuvres littéraires. De l'autre, il n'hésite jamais à souligner son rôle de témoin afin de donner du poids à ses descriptions du phénomène du terrorisme en général et du conflit algérien en particulier. En effet, bien qu'il affirme parfois le contraire, KHADRA ne semble pas vouloir distinguer son rôle d'écrivain de son rôle de soldat. Dans l'interview, « L'Incroyable Monsieur Khadra » accordée à Grégoire LEMENAGER du *Nouvel observateur* (2009), KHADRA accentue son statut de témoin :

« L'armée a servi l'écrivain que je suis. Je comprends mieux les choses que n'importe quel intellectuel parce que j'ai touché de mes mains la vaillance, la lâcheté, la terreur, le malheur ; j'ai vu des gens souffrir et des gens renaître de leurs cendres, j'ai rencontré le phénix dans l'armée. C'est ça qui me donne cette force. »²⁰⁷

Invité au programme télévisé français "On n'est pas couché"²⁰⁸, KHADRA affirme que s'il faut avoir confiance en ce que ses romans disent sur le *terrorisme*, c'est parce qu'il a travaillé sur le terrain en Algérie. Afin de persuader les spectateurs qu'il s'engage au nom de la vérité et non pas au nom de son ancien employeur -l'armée algérienne- KHADRA, qui a quitté l'armée en 2000 afin de poursuivre une carrière d'écrivain, raconte qu'il a été humilié par l'armée qui l'a fait sortir « *par la petite porte* ». Cette information laisse sous-entendre que

²⁰⁷G. LEMÉNAGER, « L'Incroyable Monsieur Khadra » in *Le Nouvel Observateur*, 24 Décembre 2009 – 6 Janvier 2010, pp. 94-95.

²⁰⁸ "On n'est pas couché" est une émission de débat télévisé, diffusée depuis le 16 septembre 2006 sur France 2 chaque samedi soir en deuxième partie de soirée vers 22 h 50. Elle est présentée par Laurent RUQUIER et coproduite par Catherine BARMA et Laurent RUQUIER.

même si ladite humiliation lui donne un motif, il ne cherche pas à se venger. Il ne veut pas semer de faux bruits ; il ne veut pas mentir²⁰⁹. Les déclarations de l'auteur constituent une manière d'élucider sa position d'énonciation. Comme le fait remarquer Marie BORNAND, l'auteur d'un témoignage se doit de s'interroger sur la contrainte éthique de ne pas falsifier les événements sur lesquels il écrit. Il se doit aussi de montrer que sa position d'énonciation est irréprochable²¹⁰.

Dans *L'Imposture des mots*, KHADRA affirme également que c'est sa « *qualité d'écrivain et d'officier pleinement engagé dans les arènes algériennes* » qui l'a rendu capable de faire une analyse « *sobre* » et « *honnête* » de la crise algérienne²¹¹. Il évoque, dans le même livre, sa déception à l'égard de « *certains intellectuels français* » qui ont critiqué l'armée algérienne bien que, selon KHADRA, ils n'aient aucune souveraineté pour s'exprimer sur le sujet. Par opposition à ces personnes qui n'ont pas vécu la guerre, KHADRA se pose comme le dignitaire légitime en soulignant son statut de témoin oculaire. Il prend appui sur la force qui émane de l'horreur des événements. Impliqué dans la guerre du côté de l'armée, ses expériences sont forcément très partiales mais KHADRA évite d'attirer l'attention vers la subjectivité et la relativité inhérente à sa position et il souligne au contraire la cruauté des actes de *violence* auxquels il a assisté : « *j'ai vu des gens souffrir et des gens renaître de leurs cendres* »²¹² ; « *moi, j'ai ramassé mes hommes à la petite cuillère, monsieur* »²¹³. Dans une interview accordée à Rachid MOKHTARI, l'auteur affirme que son expérience de la guerre a été « *douloureuse, abominable, mais instructive* »²¹⁴. Ainsi, KHADRA se positionne comme celui qui par excellence a droit à la parole : *la victime ou le rescapé*. La *violence* extrême confère à celui qui l'a vécue une position presque sacrée. La souffrance causée par la *violence* fait du témoin qui en rend compte le porteur d'une vérité incontestable. Dans les mots de RICCEUR, elle « *constitue la*

²⁰⁹ Cité in <http://www.youtube.com/watch?v=72HtIgly1bY&feature=relmfu>, consulté le 30 mars 2012.

²¹⁰ M.BORNAND, *op. cit.*, p. 80.

²¹¹ Y.KHADRA, *L'Imposture des mots*, *op. cit.*, p. 113.

²¹² G.LEMÉNAGER, *op. cit.*, p.95.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ R. MOKHTARI, « La seconde vie du roman algérien » in *Le Matin*, le 29 août 2002, p.10.

motivation éthique ultime de l'histoire des victimes »²¹⁵. D'une certaine manière, grâce à cette motivation éthique, l'écrivain est à l'abri d'une approche trop critique. L'expérience de l'horreur le protège, jusqu'à un certain degré, de toute tentation de mettre son texte en doute ; on a peur de relativiser l'horreur des événements.

En se basant sur ce statut de témoin, KHADRA rejette l'idée d'une responsabilité grave de l'armée : « *J'ai été soldat, et je n'ai pas quitté les arènes algériennes des yeux une seconde. Mon témoignage n'aurait-il donc pas voix au chapitre ?* »²¹⁶. Cependant, bien qu'il associe activement sa carrière militaire à son métier d'écrivain dans l'interview accordée au *Nouvel observateur* cité précédemment, KHADRA signale le problème lié à un mélange des rôles : « *Quand vous dites "Yasmina Khadra, ancien militaire", vous cassez tout. On voit un témoin, pas un romancier* ». ²¹⁷

Si KHADRA ne sait pas sur quel pied danser, c'est sans doute parce que l'évocation de sa carrière militaire peut à la fois lui nuire et lui servir. D'un point de vue commercial, comme le constate également Karl AGERUP dans son analyse de l'accession de KHADRA au « rôle d'expert » du terrorisme. Les attentes en France dans les années quatre-vingt-dix étaient plutôt favorables aux témoignages. Ainsi y avait-il, d'un côté, un public français qui avait « *du mal à comprendre l'extrême-violence de la guerre civile en Algérie* »²¹⁸ et de l'autre, un écrivain qui était susceptible de particulièrement bien connaître cette guerre. Si Yasmina KHADRA est déçu par les journalistes qui ne veulent pas voir en lui autre chose qu'un officier, il profite en même temps de cette attente de lecture qui exige des textes directement inspirés de la tragédie algérienne ; attente nourrie et exploitée aussi par les maisons d'édition françaises qui, dans les années quatre-vingt-dix, publient un grand nombre de romans à tendance

²¹⁵ P. RICŒUR, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985, p.273.

²¹⁶ Y. KHADRA, *L'Imposture des mots*, *op. cit.*, p. 115.

²¹⁷ En effet, KHADRA n'a jamais dit qu'il écrit de la littérature de témoignage. Dans un entretien en anglais paru sur le site www.readerspace.co.uk, KHADRA affirme que ses livres sont des fictions et non pas des témoignages (<http://readersplace.co.uk/view-reading-guide/the-attack/#interview>, site consulté le 28 mars 2011)

²¹⁸ R. MOKHTARI, *op. cit.*, p. 24.

documentaire sur ce conflit²¹⁹. Suggérons que c'est grâce, entre autres, à sa carrière militaire et au fait que KHADRA ait vu la guerre de ses propres yeux que *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* ont connu un grand succès en librairie.

Si les références à sa carrière militaire peuvent nuire à sa carrière d'écrivain, c'est – dans un sens concret – à cause de l'existence de témoignages qui mettent en doute l'« *innocence* » de l'armée algérienne. Une autre raison pour laquelle le fait d'insister sur ses expériences militaires peut avoir un effet négatif ou tout, du moins ambigu pour ses ambitions littéraires, est liée au fait que l'évocation des expériences personnelles semble contredire sa prétention d'avoir fait une analyse « *sobre* » et « *honnête* » de la totalité de la guerre. La mise en exergue du statut de témoin, des expériences personnelles et de l'accès privilégié à l'événement invite le lecteur à conférer à l'auteur un « pouvoir de témoin », c'est-à-dire, selon Annette WIEVIORKA, le pouvoir de celui capable de transmettre l'horreur de l'événement – sa puissance et son ampleur²²⁰. Or, KHADRA revendique en même temps le pouvoir de l'historien qui explique globalement et avec distance un événement historique. Les deux positions semblent s'exclure mutuellement. On pourrait croire, effectivement, que l'accent mis sur l'expérience personnelle de l'horreur contredit le regard analytique distancié communément attribué à l'historien. Autrement dit, si nous acceptons le statut du pouvoir de l'auteur par rapport à ses propres expériences, ceci n'implique pas que nous l'acceptons comme pouvoir *absolu* pour l'ensemble de la guerre civile. Une certaine confusion s'installe quant à la question de savoir exactement sur quoi les expériences lui permettent d'être une souveraineté. De toute façon, sa participation à la guerre ne lui donne pas automatiquement une légitimité pour expliquer les causes sociales et historiques du conflit.

Les déclarations de l'auteur créent un horizon d'attente incertain. Certes, *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* ne relatent pas les expériences

²¹⁹ Ch. BONN et F. BOUALIT, *op. cit.*, p. 17.

²²⁰ A. WIEVIORKA, *op. cit.*, p. 185.

personnelles de Yasmina KHADRA / Mohammed MOULESSEHOUL. Tout de même, l'auteur semble vouloir leur donner *le pouvoir spirituel d'un témoignage authentique*²²¹. Si les œuvres ne contiennent aucune référence autobiographique concrète, les commentaires de l'auteur invitent le lecteur à lire les romans comme étant directement liés à ses expériences en tant qu'officier. Il joue sur la crédibilité associée à l'expérience individuelle ; crédibilité qui est -selon Annette WIEVIORKA- d'autant plus grande dans notre « ère du témoignage » où rien n'est considéré comme réel et véridique s'il n'est pas communiqué par la parole de *l'individu-témoin*²²².

La double prétention d'être témoin et historien, affichée dans les interviews et les romans autobiographiques se reflète de façon assez explicite dans les romans. D'un côté, l'auteur semble vouloir transmettre une connaissance intime de l'horreur capable de susciter des émotions chez le lecteur. Aussi, il insiste dans certaines descriptions d'actes de *violence* sur des détails d'ordre affectif. Mentionnons par exemple le passage suivant dans *Les agneaux du Seigneur* :

« Couchés l'un à côté de l'autre, un jeune garçon et une petite fille se tiennent par la main. On les croirait en train de rêvasser. Si seulement leur frêle cou n'avait pas été profané par la lame d'un sabre ou d'une machette... »²²³.

Ou encore le massacre dans *À quoi rêvent les loups* où une mère « *se tient la tête à deux mains, incrédule, pétrifiée dans sa douleur* »²²⁴ parce que le protagoniste a tué son bébé. De l'autre côté, nous constatons la tendance à donner une information factuelle concernant les instruments de la *violence*, les méthodes des islamistes et l'évolution historique de la guerre de manière générale. Dans cet exemple de *À quoi rêvent les loups*, l'énumération lapidaire des différents actes de *violence* des islamistes évoque une volonté de précision dans les faits que l'on associerait plutôt avec un discours d'historien :

²²¹J.YOUNG, *Écriture et réécriture de l'Holocauste : Récit et les conséquences de l'interprétation*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1990, p. 59.

²²²*Ibid.*, p. 179.

²²³Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, *op. cit.*, p. 186.

²²⁴Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, *op. cit.*, p. 263.

« On ramassait les collectes de fonds par sacs entiers et on rackettait les hameaux réticents. Quelquefois, pour assujettir davantage les alliés et faire rentrer dans les rangs les « insoumis », on massacrait une famille par-ci, on brûlait des fermes par-là, au hasard des tournées. (...). On traquait les conjurateurs, les imams indociles, les figures emblématiques de naguère, les femmes indélicates et les parents des taghout. Ceux-là étaient égorgés, décapités, brûlés vifs ou écartelés, et leurs corps exposés sur la place. »²²⁵

Dans *Les agneaux du Seigneur*, nous trouvons une tendance identique comme par exemple cette description généralisatrice :

« La tuerie dure depuis deux ans déjà. (...) Des fillettes sont enlevées, violées et dépecées dans les bois. Des garçons sont recrutés par la force, endoctrinés. Les boutiquiers sont rackettés. Les oisifs sont enrôlés à leur insu. »²²⁶

Là aussi, il est question d'une description du dehors.

Nous pouvons dire que l'auteur se veut *témoin* dans les deux sens du terme donnés par Giorgio AGAMBEN dans « *Ce qui reste d'Auschwitz* »²²⁷. AGAMBEN nous rappelle qu'en latin, il y a deux mots pour « *témoin* » : *Testis* signifiant la personne qui, dans un procès, occupe une tierce position (*terstis*) et *superstes* désignant une personne qui a vécu un événement du début jusqu'à la fin et pour cette raison qu'elle est dans une position de pouvoir témoigner²²⁸.

Enfin, si la révélation du passé militaire de l'auteur dans *Les agneaux du Seigneur* et de *À quoi rêvent les loups* ainsi que le lien établi par KHADRA lui-même, entre les ouvrages et ce passé peuvent rendre incertain l'horizon d'attente. C'est aussi dû au fait que, malgré tout, nous avons affaire à des œuvres de fiction. Les commentaires de Khadra créent une ambiguïté quant à savoir quel type de contrat l'auteur voudrait passer avec le lecteur. Il semble désirer à la fois le crédit accordé à l'expérience personnelle de l'horreur, à l'irresponsabilité de la liberté créatrice et à la capacité d'analyse globale de l'historien. Or, les différentes approches ne s'excluent pas nécessairement. Comme l'affirme RICŒUR, il est possible que l'explication historique et l'individuation par l'horreur puissent se compléter l'une par l'autre dans le

²²⁵ *Ibid.*, pp. 234-235.

²²⁶ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 135.

²²⁷ A.GIORGIO, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Rivages, Paris, p. 2002, p. 192.

²²⁸ *Ibid.*, p.17.

domaine de la fiction. Dans cette perspective, le choix du mode fictif pour représenter la guerre civile algérienne est une manière de se situer en dessus des contradictions apparentes.

Les romans de Yasmina KHADRA se trouvent ainsi dans le creuset entre récit de témoignage, récit fictif et récit historique. Dans ses diverses interviews, l'auteur souligne souvent les trois dimensions à la fois. Il veut persuader le lecteur en s'attribuant tant le pouvoir du témoin (dimension authentique) que celle de l'historien (dimension analytique). Nous pouvons émettre l'hypothèse que le contrat d'irresponsabilité impliqué par l'œuvre de fiction permet à KHADRA de créer un pouvoir encore plus intouchable. La dimension fictive des textes peut évoquer l'idée d'une plus grande vérité, une sorte de vérité au-dessus du niveau des faits. Yasmina KHADRA s'approche de cette conception de la littérature lorsque dans l'autobiographie *L'Écrivain*²²⁹, il compare la parole littéraire à un « *phare* » capable de *braver les opacités du monde*²³⁰. C'est aussi peut-être à cette force particulière de l'art romanesque – liée à son statut de « ni vrai, ni faux » – que pense Yasmina KHADRA lorsqu'il qualifie ses romans de « *mieux aboutis que la plus laborieuse des analyses* »²³¹. Son langage littéraire, semble-t-il vouloir dire, permet d'apporter un éclairage nouveau voire une meilleure compréhension des événements. Comme s'il voulait dans un même geste dire la vérité sur l'histoire réelle et se distancier de la sphère banale de ce genre de vérité en revendiquant une vérité littéraire. Le fait que les textes sont présentés (et se présentent) comme des textes fictifs, cela invite le lecteur à baisser sa garde, à suspendre sa méfiance et, au contraire, à faire confiance²³².

Finalement, il semble que le choix du mode fictif pour représenter la guerre civile algérienne prédispose le lecteur à considérer que l'auteur est du côté de la « bonne cause », c'est-à-dire du côté des victimes et des opprimés. Certes, cette vision est surtout liée à une conception marxiste de l'art, largement dominante au milieu du XX^e siècle, selon laquelle l'œuvre d'art a un devoir d'exposer

²²⁹ Y.KHADRA, *L'Écrivain*, Julliard, Paris, 2001, p. 240.

²³⁰ *Ibid.*, p. 186.

²³¹ Y.KHADRA, *L'Imposture des mots*, op. cit., p. 113

²³² P.RICŒUR, op. cit., p. 271.

l'injustice sociale. Or, il nous semble qu'un auteur qui vient, comme Yasmina KHADRA, d'une ancienne colonie sans traditions démocratiques et publie son livre à l'étranger (à Paris, en l'occurrence), jouit dès le départ d'une certaine bienveillance chez le public. Plus précisément, le public attend de lui qu'il s'engage pour défendre la Justice et la Liberté et va considérer qu'il le fait jusqu'à ce que le contraire soit prouvé. L'écrivaine sud-africaine Nadine GORDIMER va jusqu'à dire que l'art de qualité représente *nécessairement* les opprimés. En parlant dans l'essai «*Le Geste Essentiel*»²³³ de la situation de l'écrivain en Afrique du Sud, GORDIMER affirme que :

*« L'art est l'un du côté de l'opprimé. Réfléchissez avant de vous frémissez à l'affirmation simpliste et sa définition hérétique de la liberté de l'art, car si l'art est la liberté de l'esprit, comment peut-il exister dans les oppresseurs ? Et il y a des preuves qu'il cesse aussi. Quel écrivain de quelque valeur littéraire défend le fascisme, le totalitarisme, le racisme, à une époque où ceux-ci sont toujours pandémie ? »*²³⁴

Contre cette argumentation, on peut rétorquer, comme le fait James MEFFAN dans son analyse de la responsabilité de l'auteur écrivant sur les actes de terrorisme, que GORDIMER présuppose que la catégorie des victimes constitue une catégorie fixe et stable²³⁵.

Cependant, le point de vue de Nadine GORDIMER représente un lieu commun. Et lorsque Yasmina KHADRA souligne combien il était difficile d'écrire ses textes et en même temps de faire partie d'une des institutions du régime algérien (l'armée). Ceci est susceptible d'augmenter davantage sa crédibilité. C'est notamment dans le livre autobiographique *L'Écrivain* que l'auteur raconte l'histoire de ses premières tentatives littéraires dans lesquelles il s'est lancé malgré le milieu « *antilittéraire* » où il se trouvait. Comme le fait remarquer le critique anglais Adam SHATZ, on peut constater que cette image de l'auteur comme un dissident prenant un pseudonyme féminin afin d'éviter la

²³³ N. GORDIMER, *Le Geste Essentiel*, Plon, Paris, 1989, p.272.

²³⁴ *Ibid.*, p.201.

²³⁵ *Ibid.*

censure de l'armée est colportée dans de nombreuses recensions de ses romans²³⁶.

La crédibilité de Yasmina KHADRA et ses œuvres *Les agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups* ont pu laisser trace dans la littérature mondiale, non plus par le courage de l'auteur et le verbe *mnémonique* de ses textes, mais en s'imposant parmi les grands classiques de la littérature mondiale, dans l'esprit de leur graphie ayant inscrit la tragédie algérienne dans les mêmes lettres de sang que les écrivains ayant témoigné de l'holocauste juif.

II.2.2. Le témoignage comme une mémoire de l'universel

Le témoignage littéraire est un lieu où l'écriture a pour but principal de ne pas oublier. Le témoin est le lien entre l'événement historique dont il est question et l'humanité. Pour le témoin, il s'agit de résister à l'oubli comme le dit Rachid MOKHTARI : c'est un *réel historique*. Si l'expérience des écrivains algériens des années quatre-vingt-dix a un sens, si elle doit servir à quelque chose, c'est bien d'empêcher de telles horreurs de se reproduire à nouveau en les dénonçant.

Ce lien unissant le témoin et un événement historique implique que son propre témoignage le dépasse car il s'adresse à une communauté voire à l'humanité et ce savoir est déterminant en ce qui a trait à la vérité. Le témoignage pour sa part, excède ce qui est personnel. Donc, le témoin exprime la réalité de son expérience et de ce fait, il éclaire la vérité d'un moment historique.

Dans son roman *La Mort est mon métier*²³⁷ paru au début des années cinquante, Robert MERLE ; natif d'Algérie, s'est mis dans la peau de l'un des plus grands tortionnaires qu'ait produit le XX^e siècle : le commandant nazi du camp d'extermination *d'Auschwitz*²³⁸ qui avait poussé l'ingéniosité du mal dans le perfectionnement des techniques du « rendement » des fours crématoires, dans

²³⁶ Cité in [http : //www.algeria-watch.org/en/analyses/big_murder_mystery.htm](http://www.algeria-watch.org/en/analyses/big_murder_mystery.htm), site consulté le 19 avril 2012.

²³⁷ R.MERLE, *La Mort est mon métier*, Gallimard, Paris, 1952, p. 352.

²³⁸ Le camp d'Auschwitz est un des plus célèbres camps d'extermination. Il est situé au sud-ouest de Cracovie en Pologne.

l'industrialisation de la mort massive. Dans ce roman écrit à la première personne, le « *je* » par le transfuge de MERLE, est entièrement le substitut déictique de HOES²³⁹ à travers lequel il témoigne des origines de l'horreur dont il est passé maître. Arrêté au lendemain de la victoire des Alliés, il s'est donné la mort en prison. Auparavant au cours du procès de NUREMBERG, il n'a pas caché sa fierté d'avoir été aux ordres de HIMMLER et du « devoir national » qu'il mettait au-dessus de toute considération. Dans sa cellule, quelques jours avant son suicide, un psychologue de l'armée américaine l'a questionné sur la « *banalité du mal* ». Les réponses du commandant HOES avaient surpris son visiteur. Le sinistre concepteur de la modernisation des fours crématoires habitait, avec sa petite famille, à l'intérieure du camp. Il était aux petits soins avec son jardin, son épouse et ses enfants. Ce bon père, le soir venu, s'enfermait dans son bureau où il traitait les rapports qui lui étaient transmis quotidiennement par les officiers sur le « taux de rentabilité » de chaque four en femmes et enfants passés à « la douche ». D'un trait de crayon, il cochait tranquillement à l'écoute de ses enfants qui dormaient ou des convives que recevait sa femme- les fours défaillants en portant la mention : « *Augmentez le rendement !* ».

Ce qui peut rapprocher ce roman faussement autobiographique de « *cette écriture de l'Horreur* », de cette floraison du roman algérien des années quatre-vingt-dix, c'est moins le *témoignage* cru de la tragédie que ses mises en forme originales d'un roman à l'autre. Robert MERLE a recours à la fonction impressive comme sujet énonciateur plutôt qu'à la distanciation qu'aurait prise un narrateur pour mieux impliquer son personnage mû dans une sorte d'intimité démoniaque.

Cette forme énonciative se retrouve, dans les mêmes procédés stylistiques dans les romans de l'horreur des génocides islamistes de Yasmina KHADRA, avec *À quoi rêvent les loups ?* où le personnage Nafa Walid parle à la première personne des massacres qu'il a commis à la périphérie d'Alger. La parenté de ces deux

²³⁹ Dans « *La mort est mon métier* », Robert MERLE raconte la vie de Rudolf HOES ; commandant du camp d'extermination d'Auschwitz.

romans de sang semble justifier le recours à l'usage exclusif du « je meurtrier » dans l'identité de la barbarie.

Mais comment des écrivains comme Robert MERLE et Yasmina KHADRA peuvent –ils se mettre dans la peau de leur personnage bourreau, dans un « je » qui leur permet de rester, apparemment, hors de portée, ne concèdent à la phrase aucune émotivité, aucune trace lisible de l'effroi. L'écrivain qui *témoigne* de l'horreur, pour mieux la saisir dans son immédiateté, se fait, par effraction, une place dans la mécanique du tortionnaire.

Le lecteur retrouve la fonction de l'écrivain *meurtrier* dans les plus récents romans des années quatre-vingt-dix. Dans *Les Chercheurs d'os*²⁴⁰ de Tahar DJAOUT, l'équipée villageoise farfouille la terre au lendemain de l'indépendance en quête d'ossement pour exorciser l'obsession de l'histoire de guerre de Libération. Le personnage mythique ; Mohammed TIDJANI du roman épique *Le Siècle des sauterelles*²⁴¹ de Malika MOKEDDEM parcourt le désert natal et veille jalousement sur des crânes de ses ancêtres enfouis dans le sable menacés par les razzias des expéditions de l'armée de conquête aux premières années de la pénétration coloniale. Arris, de retour au village de ses aïeux, dans le roman du même nom de Yamina MECHAKRA devient le vigile du cimetière qu'il dépoussière à mains nues pour retrouver les ossements maternels. À propos de ces métamorphoses au sens kafkaïen du terme, cette graphie de macabre constitue la linéarité historique du texte.

Quant à l'écrivain sud-américain Octavio PAZ, dans une conférence donnée à Yale en décembre 1976 et reproduite sous l'intitulé *L'espace mobile du langage dans l'Anthologie de la poésie latino-américaine* de Gérard de CORTANZE, publiée aux éditions Publisud (1983) écrit avec pertinence :

« [...] les livres latino-américains font couler du sang verbal : celui des substantifs, des adjectifs, des adverbes, et de verbes, le sang incolore de la syntaxe et de la prosodie espagnole. Armé de sa machine à écrire, comme il le fut d'un

²⁴⁰ T. DJAOUT, *Les Chercheurs d'os*, Points, Paris, 2001.

²⁴¹ M. MOKEDDEM, *Le Siècle des sauterelles*, Ramsay, Paris, 1992.

couteau d'obsidienne, l'écrivain devient l'acteur d'un rire somptueux et barbare
 [...] »²⁴²

On pourrait en dire autant de la littérature algérienne des années quatre-vingt-dix. La syntaxe de ses romans est nue, réduite à ses constituants immédiats comme dépossédés d'expansions adjectivales de tout ce potentiel de nostalgie de phrases descriptives tout en méandres telles qu'elles s'offrent dans *La Colline oubliée* ou dans *Le Grain dans la meule*. Mouloud MAMMERI, Melak OUARY ou Mohammed DIB de la trilogie historique, dans leurs premiers écrits documentaires, peignent un monde qu'ils revendiquent et duquel ils extraient le suc identitaire alors que leurs héritiers, ayant perdu ces repères, malaxent la langue, la désarticulent et en font l'objet même de leur quête.

Cette question de l'écriture universelle est pour KHADRA comme un engagement littéraire dont la principale fonction est de dénoncer les maux qui rognent l'Algérie et la société. L'écriture est donc un acte de courage, une manière de lutter contre la *violence* et l'intégrisme.

II.3. Yasmina KHADRA entre dégageement et engagement

Prendre la plume pour critiquer aussi sévèrement son pays n'a pas été chose facile pour Yasmina KHADRA qui se dit rempli d'amertume devant « *l'impasse algérienne* »²⁴³ et angoissé voire préoccupé du devenir de son pays « *qui s'enfonce dans la nuit du sang et des l'armes* »²⁴⁴. Et c'est à travers une œuvre réflexive que son écriture apparaît, selon ses dires, comme « *une interrogation intérieure, une réflexion personnelle. Cette réflexion sur soi-même et cette interrogation se font d'abord sur le milieu dans lequel il vit* »²⁴⁵. Dans cette perspective, le mode de vision de la société algérienne qu'il fait sien estompe toute distance entre le

²⁴² G. CORTANZE, *Une anthologie de la poésie latino-américaine*, Publisud, Paris, 1983, p.55.

²⁴³ T. LECLERE (Propos recueillis par), « *L'impasse algérienne* », Téléràma, 19 février 1992. KHADRA confie aux journalistes de Scala que l'ampleur du désastre en Algérie se caractérise par le fait que « tous les jours, il y a des trains déraillés, des lycées brûlés et des personnes assassinées », Anne CELINE, Xavier et Thomas, d'invite du jour – Yasmina KHADRA-, Scola. N° 7, dimanche 24 octobre 1993.

²⁴⁴ A.METREF, « Yasmina Khadra l'écrivain des revendications », in *Politics*, 23 février 1995.

²⁴⁵ N.D, « Repose en paix », in *El Moudiahid*, 14 février 1995, p. 10.

fait romanesque et l'environnement socio-politique. Ce qui revient à dire que la réalité s'est immiscée entre les lignes au point d'en occuper l'essentiel de l'espace textuel et de déborder dans les marges du discours romanesque de l'écrivain.

À l'instar de ses prédécesseurs Kateb YACINE et Rachid MIMOUNI, l'écrivain Yasmina KHADRA - comme il a été indiqué précédemment - est l'auteur d'une œuvre manifestement traversée par des préoccupations politiques, sociales et idéologiques. Pas plus que de ses maîtres, toutefois, on ne saurait faire de lui un militant soumis à une cause en particulier : devant les impératifs imposés par les systèmes conflictuels en Algérie, KHADRA prônerait plutôt le *dégagement* ; notion qui traduit mieux sa posture que celle du *désengagement*. Mais être « dégage » ne signifie pas se déresponsabiliser ou tourner le dos à la perspective du choix. Il s'agit au contraire de savoir faire face aux questions troublantes qui minent les collectivités sans se laisser complètement absorber par les pouvoirs qui en proposeraient la résolution sous forme autoritaire. Deux questions se poseront alors : Yasmina KHADRA est-il réellement un auteur engagé ? Si c'est le cas, de quelle manière a-t-il essayé de transcrire son engagement dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* ?

Nous proposerons une lecture des deux romans que nous étudions à la lumière de l'idée de l'inexprimable de la *violence*. En considérant plus directement la *violence* comme objet du projet d'écriture de Yasmina KHADRA, nous espérons pouvoir ouvrir de nouvelles dimensions dans la recherche sur l'œuvre de cet écrivain. Puisque la *violence* apparaît comme le sujet principal des romans, il nous semble pertinent de nous demander comment l'écrivain prend en charge ce sujet notoirement indéfinissable et, aussi, de proposer une interprétation de son approche « *didactique* » au sujet de la *violence*.

II.3.1. L'écriture entre les plis et les replis de la société

Généralement, l'engagement d'un écrivain peut se révéler sur deux images : d'un côté, celui de l'écrivain en tant qu'un individu de la société, à travers des essais, des articles publiés dans les journaux, des interventions. De l'autre côté,

celui de l'écrivain en tant qu'écrivain. Ce qui nous situe dans un espace contingent mais doté de ses règles propres : celles du littéraire. Une fois posée cette distinction, il convient de souligner l'une des particularités de la littérature engagée (qu'elle soit déclarée ou simplement perçue comme telle) ; particularité qui consiste en une forme de juxtaposition des deux plans ; la frontière devenant floue entre le littéraire et le non-littéraire. Dès lors, on peut se demander si c'est bien le texte littéraire qui est « engagé » ou si ce ne serait pas plutôt l'auteur qui, multipliant les modes d'intervention, se montrerait engagé *jusque dans ses productions littéraires*.²⁴⁶ Dans la présente sous-section, ces interrogations auront une place mais modeste. À l'arrière-plan, notre objectif premier étant d'examiner de quelle manière l'*acte* littéraire chez KHADRA s'acquitte d'une pensée littéraire de l'engagement.

Au début, précisons que Yasmina KHADRA ne traîne pas avec lui une réputation d'écrivain *engagé* et qu'il ne se réclame pas lui-même de cette tradition. Ce fait mérite à lui seul d'être médité : et si la littérature, en ce début de vingt et unième siècle, accordait une moindre importance aux enjeux jugés capitaux par les écrivains-intellectuels du siècle précédent ? Il est clair que l'impératif sartrien de l'engagement a desserré son étreinte mais l'exemple de KHADRA est là pour montrer que cette mise à distance d'une tutelle idéologique du littéraire n'entraîne pas forcément une déresponsabilisation ou une évasion du littéraire dans la sphère de la pure imagination. Premièrement, c'est par le choix de *thèmes* massivement politiques que les romans de KHADRA soulèvent inévitablement la question de la prise de position idéologique. On ne saurait recevoir comme simples divertissements des romans traitant du sort des femmes sous le régime taliban (*Les hirondelles de Kaboul*)²⁴⁷, du conflit israélo-palestinien (*L'attentat*)²⁴⁸ et de la guerre en Iraq (*Les sirènes de Bagdad*)²⁴⁹. Ces deux derniers romans en particulier abordent frontalement la question du

²⁴⁶ On perçoit d'emblée l'ampleur des questions théoriques (sur le statut de l'auteur par rapport à son œuvre, sur la spécificité du discours littéraire par rapport aux autres discours sociaux) que soulèvent ces distinctions. Pour en mesurer toute la complexité, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à l'essai de Benoît DENIS qui en propose une synthèse claire et bien argumentée.

²⁴⁷ Y. KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, Julliard, Paris, 2002, p.192.

²⁴⁸ Y. KHADRA, *L'attentat*, Julliard, Paris, 2005, p. 270.

²⁴⁹ Y. KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, Julliard, Paris, 2006, p. 342.

terrorisme chez les intégristes. Il est clair qu'il s'agit pour KHADRA d'en percevoir les motivations et d'en évaluer la portée autant morale que politique.

En deçà même des romans, de leurs thématiques et de leur structure interne, deux autres aspects du geste littéraire de KHADRA sont susceptibles de recevoir une interprétation signalant chez lui une posture d'engagement. D'abord, le choix du français comme langue d'écriture, choix qui ne saurait être insignifiant de la part d'un écrivain algérien entreprenant son œuvre après la décolonisation. Aux yeux du lectorat arabe, surtout intégriste, un tel geste a pu signifier une prise de distance de la culture arabe voire même un reniement. KHADRA minimise la portée idéologique de ce choix en expliquant qu'il s'est imposé pour des raisons strictement personnelles : « *J'ai opté pour la langue française parce qu'elle m'a tout appris : mon histoire, le monde, les Autres, les rêves les plus fous, les peines les plus éprouvantes. C'est donc par pure gratitude que je la revendique.* »²⁵⁰ Dans son récit autobiographique, *L'écrivain* KHADRA parle longuement de ses années de formation et de ses premières lectures. Il y raconte que, comme élève médiocre en français, il a eu la chance de connaître un professeur qui l'encouragea dans ses premiers essais littéraires : « *C'est en aimant cet homme que j'ai fini par aimer sa langue. La langue française venait de m'adopter.* »²⁵¹

Le second aspect à relever concerne l'adoption par le dénommé Mohamed MOULESSEHOUL (officier supérieur dans l'armée de son pays) d'un nom d'écrivain *féminin* : Yasmina KHADRA ; un pseudonyme que nous analyserons en détail dans le troisième chapitre. Dans un contexte d'intégrisme religieux, quand on sait la place réservée à la femme par ledit intégrisme, ce choix constitue indubitablement une provocation. On peut le lire également comme un acte de dissociation à l'égard des valeurs « *viriles* » de l'institution militaire. Les raisons données par KHADRA sont plus pragmatiques : déjà auteur de quelques ouvrages publiés sous son vrai nom, il avait observé chez lui un

²⁵⁰ Cité dans Paul-Michel FILIPPI, « Le choix d'une langue » in <http://www.yasmina-khadra.com>, site consulté le 17 juillet 2012. Sur cette question, notons-le, KHADRA suit les traces de Kateb YACINE.

²⁵¹ *Ibid.*

mécanisme d'autocensure. Sa culture militaire lui donnait l'impression d'être sans cesse surveillé. « *Entrer en clandestinité* », comme il le dit, lui aurait donné la possibilité d'accomplir le rêve de liberté et de récréation à la source selon lui de l'aventure littéraire. Le geste aurait toutefois suscité malentendu et déception chez ceux qui applaudissaient avec enthousiasme l'arrivée sur la scène algérienne d'une romancière de calibre. Le scandale s'amplifiait lorsqu'on a découvert que l'auteur caché était aussi un militaire. L'armée algérienne était ces années-là dénoncée pour des tâches sanglantes qu'elle aurait accomplies. Non seulement KHADRA a levé le masque sur sa formation militaire mais il a pris aussi la défense de l'armée, selon lui accusée injustement.

Même en accordant peu de crédit aux justifications de l'auteur, force est d'admettre que ces deux choix initiaux (le français et un pseudonyme féminin) mettent en place une stratégie de distanciation à l'égard du pouvoir dominant en Algérie (distanciation qui prendra en outre la forme décisive de l'exil), ainsi qu'une stratégie d'évitement de la censure telle que pratiquée dans ce pays. Mais le geste est de plus grande portée et concerne le rapport que l'œuvre est appelée à créer avec son ou ses destinataires. Publier en français implique que l'on s'adresse prioritairement aux Occidentaux et aux musulmans francophones. Or, dans un climat géopolitique où tendent à s'exacerber les motifs d'incompréhension entre l'Occident chrétien et le monde arabo-musulman, il est manifeste que les romans de KHADRA tendent à rendre intelligibles aux yeux des Occidentaux certains traits des cultures arabophones.

Un autre facteur trahit la volonté de l'auteur de rejoindre un plus large public et c'est le choix de genres littéraires (le roman noir et le polar) associés à la sphère de grande production. Proposer une littérature de qualité, susciter la réflexion, déjouer les préjugés en jetant un regard nuancé sur les phénomènes de manière à faire saisir toute leur complexité, accomplir tout cela de surcroît au moyen de romans accessibles et palpitants, tel semble être le défi que s'est lancé KHADRA. Les romans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* permettront d'examiner de quelle manière ils s'y prennent et quel type d'engagement ils en résultent.

II.1.3.2. *Les agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups en résumé*

Les agneaux du Seigneur raconte l'histoire des mutations psychologiques, sociales et politiques au sein de la population du village de *Ghachimat*²⁵² lors de la guerre civile des années quatre-vingt-dix en Algérie. Le narrateur dépeint la vie tranquille et ordonnée de la petite communauté où tout le monde se connaît. Les gens jouent aux dominos au café. Les enfants et les chiens traînent dans les rues.

Roman social qui nous fait la connaissance de quelques personnages clés. Allal Sidhom est amoureux de Sara ; la fille du maire. Elle est aussi le grand amour de Kada Hilal. Ce dernier est sur le point de devenir fou lorsqu'il apprend que Sara et Allal vont se marier. C'est dans une large mesure que cette déception pousse Kada à se laisser enrôler dans le mouvement islamiste. Tej Osmane est un autre personnage clé. Son père Issa Osmane est le bouc émissaire du village parce qu'il a collaboré avec les Français à l'époque coloniale. Les villageois le traitent comme une sorte d'esclave. Tej Osmane en a honte et cherche une manière de se venger. Avec Kada, il commence à fréquenter la mosquée et devient, lui aussi, membre de « *la mouvance islamiste* ». Un jour, un personnage dénommé Cheikh Abbas retourne au village. Avec lui les changements s'accroissent. Les islamistes deviennent de plus en plus militants. Dactylo ; l'écrivain public est inquiet. « *Les loups sont lâchés* », annonce-t-il.

Le récit est ponctué de bribes d'information sur la situation politique en Algérie : les insurrections à Alger, la victoire du FIS (Front Islamique du Salut) aux élections communales, la suspension du deuxième tour des élections législatives que le FIS aurait gagné. À Ghachimat la situation s'aggrave aussi. L'imam est tué, le maire également. Lorsque le régime -à Alger- interdit le FIS, les islamistes passent à des méthodes toujours plus extrêmes pour s'imposer. Quelques habitants du village s'organisent pour s'opposer à la violence. Mais l'insécurité règne et personne n'est à l'abri. Zane le nain est

²⁵² Le nom Ghachimat est composé de l'arabe « *ghachi* » qui signifie « *petites gens* » et de « *mat* » qui signifie « *mort* ». On peut donc le traduire par « *mort de petites gens* » ou « *mort de misérables* », cité in B. BECHTER, *op. cit.*, pp. 38-39.

l'informateur des islamistes et plusieurs personnes meurent après qu'il les a dénoncées. Dactylo, entre autres.

À la fin du récit, l'armée arrive. On bombarde les forêts où les islamistes se cachent. Le mouvement se dissout. Le seul collaborateur islamiste qui survit est Zane.

À la différence *des agneaux du Seigneur*, il y a dans *À quoi rêvent les loups* un personnage principal : Nafa Walid. Après avoir eu un petit rôle dans un film, Nafa rêve d'une carrière dans le cinéma. Mais il n'est pas facile de poursuivre des ambitions artistiques dans une ville comme Alger, dans un pays comme l'Algérie. Nafa est employé comme chauffeur chez une famille riche. Il y découvre le luxe mais s'ennuie et regrette le charme bruyant de la Casbah. Un jour, une prostituée meurt d'une overdose alors qu'elle était en compagnie du fils du patron. Ce dernier ordonne à son garde du corps Hamid de se débarrasser du cadavre. Hamid insiste pour que Nafa l'assiste dans cette besogne. Le fait de voir Hamid défigurer le visage de la jeune fille est une expérience traumatisante pour Nafa. Il quitte la famille riche et s'enferme dans sa chambre à la maison familiale. Un jour, au bord de la folie, il décide de se rendre à la mosquée. Accueilli par l'imam et les « frères », il a le sentiment de revenir à la vie. Dans ce milieu, il se sent de nouveau utile.

Lentement, Nafa est enrôlé dans le mouvement islamiste. Or, c'est comme si c'était malgré lui. Il n'arrive pas à abandonner son rêve de faire carrière dans le cinéma et lorsque la capitale est en flammes, il ne s'en aperçoit pas vraiment. Cependant, sa poursuite d'une carrière d'acteur n'aboutit à rien et il s'engage de plus en plus au sein d'un groupe islamiste. D'abord, il n'a que des missions anodines mais ses chefs ne tardent pas à l'envoyer accomplir des missions meurtrières. Au début, il travaille avec un groupe clandestin dans la ville, puis il prend le maquis où il rejoint le groupe du redoutable Salah l'Indochine qui tue les gens sans état d'âme.

Pendant le reste du récit, nous suivons la « carrière » islamiste de Nafa Walid.

À l'instar de *Les agneaux du Seigneur*, *À quoi rêvent les loups* est ponctué de digressions historiques où nous quittons le point de vue de Nafa pour recevoir des informations plus générales sur l'évolution de la guerre. Un jour, l'un des supérieurs de Nafa décide de le promouvoir. Il voit en Nafa quelqu'un qui n'a pas l'air d'un ambitieux, quelqu'un qui est « humble », « désintéressé » et « efficace ». Nafa devient leader de son propre groupe d'hommes. Enivré par son pouvoir, il se transforme en tueur cruel. Il mène des massacres contre des villages uniquement pour se faire un nom et il assassine ses hommes au moindre signe d'insurrection. À un moment, les islamistes ont l'air de gagner la guerre. Mais à la fin du récit, le mouvement est fragmenté à cause de conflits internes et de la surpuissance des forces sécuritaires. Dans la dernière scène ; celle qui sert aussi de préambule au roman, Nafa et ce qui reste de son groupe succombent devant la force de l'armée.

II.2.1.3. Significations et engagement de l'œuvre

L'impression générale que l'on retient de ce qui a été présenté par Yasmina KHADRA est celle d'un *auteur-témoin* qui voulut montrer la réalité tragique algérienne (des années quatre-vingt-dix) dans sa complexité et sa totalité à travers ses deux romans *Les agneaux du Seigneur* et *A quoi rêvent les loups*. Cette conception romanesque découle d'une préoccupation profonde ; celle d'octroyer à ces deux romans une signification révélatrice à la fois critique et constructive.

Yasmina KHADRA tente de décrire la réalité tragique qu'a vécue l'Algérie durant les années quatre-vingt-dix avec sa difficulté et sa totalité. L'auteur a choisi de présenter le conflit sous deux angles essentiels :

D'abord, en situation rurale (*Les agneaux du Seigneur*) d'un village isolé de l'ouest algérien. Ce que l'auteur veut mettre en évidence dans ce roman, c'est la mise en place de la tragédie qu'a vécue l'Algérie à travers une présentation des raisons qui ont présidé à la naissance et la montée de l'intégrisme à travers la formation des groupes armés islamistes: rancœur, désillusion, frustration, règlement de compte tels sont, dans l'ensemble, les moteurs principaux de

cette foulée meurtrière que vont connaître les habitants de Ghachimat et par extension, bien au-delà de cette fiction romanesque, ceux, actuels, de l'Algérie tout entière. Ensuite, en situation citadine (*À quoi rêvent les loups*) à travers le personnage central Nafa Walid qui explore l'inextricable réseau de l'intégrisme dans sa complexité socioculturelle. Inspiré pour une large part d'un attentat à Alger qui ouvre et clôt le roman, l'auteur décrit de l'intérieur la psychologie d'un jeune algérien ordinaire qui va se métamorphoser en terroriste ordinaire.

Avec cette écriture contestataire et dénonciatrice, KHADRA inscrit son œuvre dans son temps. Non seulement ne se contente-t-il pas de rendre compte de la réalité vécue par ses compatriotes mais il invite encore ses lecteurs algériens à prendre conscience de la situation de leur pays. Pour lui, l'œuvre littéraire « *peut accélérer une prise de conscience ou l'évolution des idées, mais surtout elle aide à mieux connaître le cœur humain, à mieux comprendre l'homme dans la société* ». ²⁵³

Cet « *Algérien jusqu'à la moelle des os* » ²⁵⁴ comme il aimait à se définir lui-même, lance un cri d'alarme. Mais ce cri relève encore une fois de la plus exigeante littérature. Une littérature de l'urgence, de courage et d'espoir peut-être car la vérité (dévoilée) et l'esthétisation du tragique sont aussi des armes révolutionnaires. Dès lors, le courage et le talent d'écrivain magnifiquement « *présent* » ont fait de son œuvre un point d'appui de conscience et de résistance pour défier et peut-être éloigner la malédiction. Et en tant que discours d'opposition, sa production littéraire a servi à exposer le non-dit et l'interdit que l'intégrisme aveugle et le pouvoir totalitaire refusaient de voir et d'admettre. Elle a signalé ouvertement le danger du fascisme vert des intégristes conçu comme une imposture discréditant la religion d'Allah. Enfin elle se présente encore comme une tentative pour fournir aux Algériens une vision sociale et politique leur permettant de sortir du désastre actuel et de mettre fin à leur malaise.

²⁵³ Y. MERAHI, *Qui-êtes-vous Monsieur Khadra*, entretien avec Yasmina KHADRA, SEDIA, Alger, 2007, p. 72.

²⁵⁴ *Ibid.*, p.32.

Enfin, il nous a semblé important, pour conclure ce chapitre, d'aborder les questions de réception des deux romans qui forment notre corpus, *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*.

II.4.2. La réception des œuvres entre critique et polémique

La réception critique des deux œuvres de Yasmina KHADRA *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* s'est partagée principalement en deux camps. Un premier mettant en avant l'objectivité, la distanciation et la précision analytique de la représentation khadrienne de la guerre civile en Algérie. Un deuxième qui accentue davantage le côté « arrangeur » de KHADRA de son écriture. D'aucuns, finalement, s'intéressent aussi aux qualités esthétiques des textes.

En s'appuyant sur une formule de la critique Michèle GAZIER, Beate BECHTER affirme qu'avec *Les agneaux du Seigneur*, Khadra « donne [...] à voir pour donner à comprendre »²⁵⁵. Beate BECHTER note que le « regard » de l'instance narratrice dans *Les agneaux du Seigneur* « ressemble à celui d'un cameraman »²⁵⁶ et elle n'est pas la seule critique à avoir évoqué ce côté objectif dans l'écriture de KHADRA. Rachid MOKHTARI, par exemple, la qualifie de « photographique »²⁵⁷. Rapprochant l'écriture khadrienne du concept de l'écriture blanche de Roland BARTHES, Beate BECHTER indique également qu'une des forces de l'écriture de l'auteur algérien, c'est qu'elle « évite tout jugement et jette toujours un regard neutre sur les événements et les personnages »²⁵⁸. Selon BECHTER, le haut degré de réalisme et de neutralité de l'écriture de KHADRA est dû, entre autres, au fait que l'auteur décrit « les objets, les personnages et les événements sans privilégier telle ou telle de ses qualités, sans donner plus de poids à tel ou tel détail »²⁵⁹.

²⁵⁵ B. BEATE, « Roman blanc, écrit(ure) noir(e) : Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra » in Bonn, Charles, Redouane, Najib & Benayoun-Szmidt, Yvette (éds.), *Algérie : nouvelles écritures*, colloque international de l'Université de York à Glendon, Toronto 13-16 mai 1999 : 37-48, www.limag.refer.org/Textes/Toronto/EnsembleElimag.PDF.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ R. MOKHTARI, *La Graphie de l'horreur*, op. cit., p.138.

²⁵⁸ B. BEATE, op. cit., p.44.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.47.

Certes, Beate BECHTER n'ignore pas que KHADRA se sert de certaines techniques pour présenter le conflit algérien de *manière* objective, par exemple, en mettant en scène une grande variété de voix et d'opinions²⁶⁰. Pourtant, elle emploie des formules qui semblent assigner au roman de Yasmina KHADRA une sorte de symbiose mimétique avec cette guerre qu'il dépeint, symbiose qui confère une grande authenticité à sa représentation. Ainsi, selon BECHTER, *Les agneaux du Seigneur* « décrit, de près et dans toute sa cruauté inimaginable, le drame algérien »²⁶¹; le roman donne à voir « sans rien cacher de la réalité algérienne ni au niveau du contenu ni au niveau de l'écriture »²⁶². Le déroulement de son récit a une « rigueur » qui correspond bien avec « la mécanique féroce et impitoyable qui entraîne l'action »²⁶³. L'écriture est donc « épurée de toute sentimentalité et privée de tout ornement et de tout lyrisme », elle « paraît aussi brute que les événements décrits ».²⁶⁴

Louiza KADARI est une autre critique selon qui KHADRA a réussi à écrire des textes²⁶⁵ qui, sans juger, donnent à comprendre et à réfléchir. En s'appuyant sur les ouvrages *L'Art du roman*²⁶⁶ et *Les Testaments trahis*²⁶⁷ de Milan KUNDERA, KADARI voit les romans de KHADRA comme un « territoire où le jugement moral est suspendu »²⁶⁸. Pour elle, Yasmina KHADRA a écrit des documents antidogmatiques qui montrent « la relativité et l'ambiguïté des choses humaines »²⁶⁹. Elle affirme aussi que dans un roman tel que *À quoi rêvent les loups*, KHADRA évite de « mettre en scène un réel unique et absolu » mais qu'au contraire, il réussit à mettre en perspective « l'horreur, la complexité du réel, et ce, tout en veillant à ne pas confiner la narration dans une prise de position moralisatrice »²⁷⁰.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.45.

²⁶¹ *Ibid.*, p.40.

²⁶² *Ibid.*, p.46.

²⁶³ *Ibid.*, p.40.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.41.

²⁶⁵ Dans *De l'utopie totalitaire aux œuvres de Yasmina KHADRA, approches des violences intégristes* (2007), Louiza KADARI étudie les romans suivants : *Morituri* (1997), *Double blanc* (1997), *L'Automne des chimères* (1998), *Les agneaux du Seigneur* (1998), *A quoi rêvent les loups* (1999) et *L'Attentat* (2005).

²⁶⁶ M. KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, 1986, p. 199.

²⁶⁷ M. KUNDERA, *Les Testaments trahis*, Gallimard, Paris, 1993, p. 264.

²⁶⁸ L. KADARI, *op., cit.* p. 33.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 33.

Nous ne sommes pas d'accord avec ces critiques concernant le degré de neutralité de l'écriture de KHADRA. Il nous semble par contre que l'écriture khadrienne, malgré ses « *qualités objectives* » indéniables, laisse entrevoir des valeurs et un jugement moral assez prononcés. Il n'est pas vrai que Yasmina KHADRA ne privilégie pas certaines qualités et certains détails. Par exemple, comme nous le verrons, l'auteur a un fort penchant pour attribuer des qualités animalières à ses personnages, surtout les islamistes. Si cette animalisation peut s'interpréter comme un examen distant et objectif d'une société bouleversée par des événements violents, elle peut aussi traduire une manière de dénigrer certains personnages. Dans cette perspective, l'article de Michèle CHOSSAT, avec le titre « À quoi rêvent les loups ? De l'animal et de l'humain selon Khadra »²⁷¹ paraît promettant mais au lieu de traiter de l'animalisation des personnages, il fait l'éloge de Yasmina KHADRA en tant que sociologue et ethnologue.

L'idée de Louiza KADARI selon laquelle la relativité et l'ambiguïté des textes de KHADRA peuvent fonctionner comme une sorte d'anti-discours par rapport au dogmatisme du discours intégriste est intéressante²⁷² mais en dépit de la relativité – résultat entre autres de cette multitude de voix que relève aussi BECHTER – il est nécessaire de revoir l'idée de la neutralité khadrienne. Comme pour n'importe quel romancier, la rhétorique de KHADRA ainsi que la composition et le mode de narration du récit chargent les romans de valeurs et de fonctions. Il nous semble que l'on ne s'est pas assez intéressé à l'analyse et à l'interprétation de ces valeurs et fonctions. Si le langage de KHADRA est transparent comme l'affirme Beate BECHTER²⁷³, il n'est pas pour autant sans valeurs et sans absences significatives. Nous aimerions montrer comment KHADRA transforme, selon les mots de Jacques DUBOIS à propos du « *réalisme* » des grands écrivains français du XIX^e siècle « *la représentation en savoir à transmettre et même en leçon* »²⁷⁴.

²⁷¹ M. CHOSSAT, « À quoi rêvent les loups ? De l'animal et de l'humain selon Khadra » in *FLS*, Vol. 35, 2008, pp. 143-151.

²⁷² Z. KADARI, *op. cit.*, p. 34.

²⁷³ B. BEATE, *op. cit.*, p. 45.

²⁷⁴ J. DUBOIS, *Les Romanciers du réel – De Balzac à Simenon*, Seuil, Paris, 2000, p. 40.

Après la présentation de la situation historique et littéraire de l'Algérie des années quatre-vingt-dix, nous commencerons notre étude par l'analyse des éléments paratextuels qui entourent le texte. Cette analyse présente une importance considérable dans notre cas pour une double raison. D'une part, parce que le paratexte est le premier élément qui interpelle le lecteur. D'autre part, il est lui-même catalyseur et transmetteur de la *mémoire* de la *violence*.

CHAPITRE III
LES SEUILS :
LES EMPREINTES DE LA MÉMOIRE

Le paratexte est un appareil textuel qui se présente comme un outil indispensable pour cerner la signification de l'œuvre littéraire et livrer les clés de sa compréhension. Il participe à l'édification d'un lieu d'échange entre l'auteur et le lecteur en établissant « *un pacte de lecture* » qui vise à orienter le processus de la réception de l'œuvre dès le départ.

Pour mener à bien notre étude portant sur la *mémoire* de la *violence* dans le roman de Yasmina KHADRA, il nous semble impératif de commencer par l'analyse des messages d'accompagnement qui entourent le texte. Cette analyse du *paratexte* nous conduira à étudier les stratégies paratextuelles déployées par KHADRA pour construire et transmettre au lecteur la *mémoire* de la *violence* qui a marqué l'Algérie à la fin du dernier siècle. Il sera question d'étudier comment ces éléments participent à l'inscription de la *violence* dans le roman et comment ces derniers agissent sur la *mémoire* et l'imagination du lecteur.

Dans cette perspective, nous essayerons de *révéler* les rapports qui existent *entre* les différents *éléments* paratextuels des deux romans qui forment notre corpus. Notre objectif est à la fois de *dévoiler* les relations existantes entre les éléments paratextuels et de leur donner une cohérence afin qu'elles soient plus visibles. Ces relations paratextuelles nous donnent aussi, une idée sur le projet global de l'auteur de nous représenter le drame algérien des années quatre-vingt-dix dans son intégralité et d'assurer, ainsi, sa transmission.

Enfin, nous préciserons que l'analyse de ces éléments dans ce chapitre obéira essentiellement au critère du lieu d'apparition du *message* dans l'œuvre en suivant ainsi l'ordre dans lequel le lecteur est amené à prendre connaissance du texte d'accompagnement. Aussi, tenterons-nous d'y exploiter les réponses aux questionnaires que nous avons adressé à Yasmina KHADRA (nous remercions l'auteur de sa longue missive) sur le paratexte de ses romans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*.

III.1 Les stratégies paratextuelles de construction et de transmission de la mémoire de la violence

Le texte, comme l'énonce GENETTE dans *Seuils*²⁷⁶, se présente rarement sous sa forme nue. En effet, il est accompagné d'un certain nombre d'indications qui permettent de le *révéler* au public. Le lecteur peut alors *découvrir* le roman, avant même d'en faire la lecture, grâce à toutes ces informations paratextuelles. Selon lui « *Le paratexte est donc pour nous, ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un "seuil" ou (...) d'un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin.* »²⁷⁷

Grâce aux éléments paratextuels, l'auteur *se donne à lire* pour son lecteur. La communication littéraire suit alors son cours habituel : le public visé est si large que l'auteur, ainsi que la maison d'édition tentent de répondre à son attente par le choix des éléments paratextuels. Il ne faut pas perdre de vue que le roman est un produit de consommation.

MITTERAND, à son tour voit qu'il :

« *existe [...] autour du texte du roman, des lieux marqués, des balises, qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aident à se repérer, et orientent, presque malgré lui, son activité de décodage. Ce sont, au premier rang, tous les segments de texte qui présentent le roman au lecteur, le présentent, le dénomment, le commentent, le relient au monde : la première page de couverture, qui porte le titre, le nom de l'auteur et de l'éditeur, la bande-annonce ; la dernière page de couverture, où l'on trouve parfois la prière d'insérer ; la deuxième page de couverture, ou le dos de la page du titre, qui énumère les autres œuvres du même auteur ; bref, tout ce qui désigne le livre comme produit à acheter, à consommer, à se conserver en bibliothèque, tout ce qui le situe comme une sous-classe de la production imprimée, à savoir le livre, et, plus particulièrement le roman. Ces éléments [...] forment un discours sur le texte et un discours sur le monde.* »²⁷⁸

Ainsi, MITTERAND rejoint dans le même ordre d'idée GENETTE, pour qui, le paratexte est composé d'éléments disparates entretenant des interrelations

²⁷⁶ G.GENETTE, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.07.

²⁷⁸ H. MITTERAND, cité par C. ACHOUR et S. REZZOUG, in *Convergences critiques*, Alger, OPU, 1990, p. 29.

entre eux. Ces éléments permettent sans aucun doute l'accès au texte.

GENETTE met en évidence deux catégories de paratexte :

- *le paratexte auctorial* qui rassemble tous les éléments placés sous la responsabilité de l'auteur.
- *Le paratexte éditorial* qui indique les éléments qui relèvent de l'implication de l'éditeur.

Ces deux catégories se subdivisent en deux sous-catégories :

- *Le péri-texte* « [qui] désigne les genres discursifs qui entourent le texte dans l'espace du même volume... »²⁷⁹
- *L'épi-texte* qui « [indique] les productions qui entourent le livre et se situent à l'extérieur du livre. »²⁸⁰

En résumant ces informations, le schéma suivant explique en détail les différents rapports paratextuels, et les opérations essentielles qui participent à la publication d'une œuvre notamment entre l'auteur, lecteur et l'éditeur.

²⁷⁹ H. MITTERAND cité par PH. LANE, in *La périphérie du texte*, Nathan, Paris 1992. p.14.

²⁸⁰ *Ibid.*,

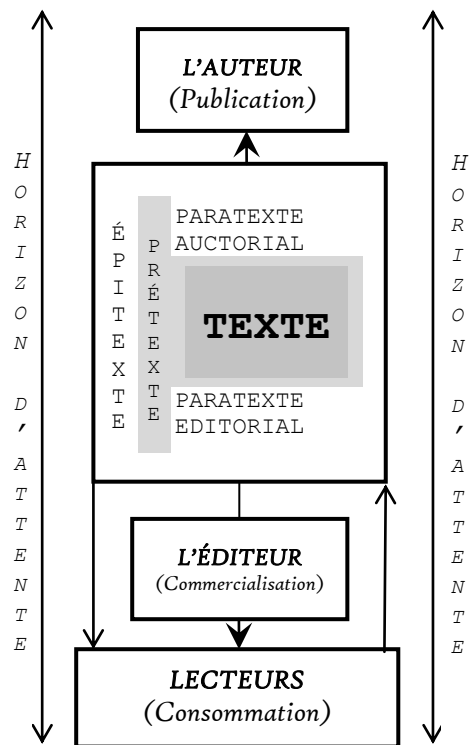


Figure n°1 : Les rapports paratextuels

Ce schéma nous laisse lire que la relation auteur/lecteur est une relation de production et de consommation. À cet aspect littéraire se superpose l'aspect commercial : il apparaît évident que ces deux aspects sont indissociables et vont de pair. Pour savoir comment un texte a été lu – consommé –, il faut d'abord savoir comment il a été édité. Avant d'être soumis au public, le texte littéraire fait l'objet d'un certain nombre de manipulations (corrections ou modifications) visant à l'adapter ou à le situer dans la perspective d'un horizon d'attente particulier. Ainsi, la première de couverture est d'une importance majeure. C'est le moyen par lequel s'effectue le premier contact entre le lecteur et le livre. Certes, le contenu est incontestablement primordial mais le contenant et tous les éléments qui l'entourent ne sont pas négligés.

De plus, les éléments qui entourent le texte – paratexte *auctorial* ou *éditorial* – ont pour rôle d'attirer le lecteur, de capter son attention et de susciter son intérêt. Quant au contenu, il est la responsabilité de l'écrivain tandis que la présentation du livre reste réservée généralement à l'éditeur. La valeur ajoutée par le paratexte éditorial constitue l'une des stations indispensables par lesquelles le texte doit passer pour produire son effet. La procédure éditoriale et la démarche de commercialisation sont affranchies d'un certain nombre de contraintes strictement commerciales. Pour ce faire, la politique éditoriale doit être en phase avec l'horizon d'attente du lecteur.

Les deux romans que nous proposerons d'étudier sont édités par différentes maisons *étrangères* qui ont une certaine notoriété internationale. Lors de leurs premières éditions, ils ont été publiés dans la collection de luxe *Julliard*. Après cette édition, les textes ont été réédités dans une publication de poche *Pocket*. Ce qui a permis au grand public d'accéder plus facilement à ces romans²⁸¹. Au même moment, cette publication montre le succès qu'a rencontré les textes. C'est ce que remarque également GENETTE : « *L'édition de poche sera sans doute longtemps synonyme de consécration. Par cela seul, elle est en elle-même un formidable*

²⁸¹ Y. KHADRA nous a expliqué les raisons de ce passage de publication d'une version de prestige à une autre de poche. À ce propos, il nous a précisé : « *Un ouvrage est édité en poche pour bénéficier d'une plus large audience. La fabrication n'est pas luxueuse, et le prix est grandement abordable* ». (Cf. *infra* : annexe 1, p. 323.)

message paratextuel. »²⁸²

Malgré le succès de *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, KHADRA nous a informé qu'il n'a pas été consulté –par son éditeur– pour l'intégration des couvertures dans la version Pocket²⁸³, ce qu'il a beaucoup regretté. À ce propos, il écrit : « *J'ai beaucoup déploré les couvertures des agneaux de Seigneur et de À quoi rêvent les loups, pour la version Pocket. On ne m'avait pas consulté, à cette époque. Depuis ce malentendu, j'ai un droit de regard sur le choix des illustrations, - leur nature, et c'est moi qui décide quoi retenir.* »²⁸⁴

Nous pensons que la question de l'édition pose plusieurs problèmes dont celui concernant le public du roman. En effet, pour les éditeurs occidentaux – les français en particulier – il semble bien que le public privilégié soit l'Occidental. Par ailleurs, le choix de l'éditeur traduit le désir des auteurs –Algériens– de voir leur roman publié complètement et non pas avec des censures. De ce fait, ces éditeurs occidentaux dictent souvent une politique éditoriale purement européenne qui néglige malheureusement les particularités et les spécificités culturelles des autres publics. Ne sommes-nous pas en présence d'une forme de *violence éditoriale* ?

Pour l'édition de notre corpus, nous avons choisi la version *Pocket*. C'est une version qui contient peu de données paratextuelles. Il s'y trouve : le nom de l'auteur (pseudonyme), les titres, l'illustration des premières de couverture, les intertitres, les dédicaces, les épigraphes et les notes de bas de page.

Étant donné l'absence d'autres éléments paratextuels, nous nous contenterons ici de l'analyse du *péritexte* afin de montrer que la *mémoire* de la *violence* ne se transmet pas uniquement *avec* le texte mais se donne dès les préambules au

²⁸² G. GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*, p. 25.

²⁸³ Pour la première édition de la version Pocket, la première page de couverture représente un cimetière et des femmes se recueillant sur les tombes de leurs proches et les pleurants. Quant à la deuxième réédition, elle montre une femme voilée qui porte les photos de ses enfants avec un arrière plan rouge. Ces deux couvertures expriment dès le premier regard de l'horreur et de la violence. L'auteur nous a informé qu'il n'a pas été consulté pour l'intégration de cette couverture.

²⁸⁴ Cf. *infra* : annexe 1, p. 323.

texte.²⁸⁵

III.1.2. Le nom de l'auteur : la mémoire au féminin

Le nom de l'auteur est l'un des premiers éléments que *découvre* le lecteur et qui lui permet de mieux *accueillir* le texte. C'est un élément paratextuel important. Parfois, il est suffisant pour la vente d'une œuvre. Il est soumis à des manipulations artistiques qui lui confèrent une forme différente. Il peut être le nom civil de l'auteur, un pseudonyme ou ne pas apparaître du tout. LANE remarque dans ce contexte que « *le nom de l'auteur constitue une inscription essentielle du paratexte puisque s'y conjuguent la reconnaissance d'une appartenance d'un livre à un auteur (et à l'ensemble d'une œuvre) et la mise en relation de l'ouvrage à la personnalité historique que désigne le nom.* »²⁸⁶

Le nom de l'auteur est donc le premier élément à aborder dans la mesure où il exerce un effet d'attraction sur le lecteur et participe à la promotion. Il ne décline pas l'identité réelle de l'auteur vu qu'il se présente sous forme de pseudonyme. La dimension réelle de ce dernier se manifeste ici dans la relation entre les motifs et les manières. La manière est ici nettement claire : c'est la pratique de la supposition d'auteur selon laquelle un auteur réel attribue une œuvre à un auteur qui peut être imaginaire ou réel. *Le jeu* consiste alors à chercher les motifs qui ont amené l'auteur à utiliser un masque et surtout de comprendre les significations de ce nouveau masque. C'est ce que note Jean STAROBINSKI : « *Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. En revanche nous voulons savoir, nous entreprenons de le démasquer. Devant qui cherche-t-il à se dissimuler ? [...] Et une nouvelle question s'enchaîne aux précédentes : que veut dire ce nouveau visage dont il s'affuble, quelle signification donne-t-il à ses conduites masquées, quel personnage vient-il maintenant simuler, après avoir dissimulé ce qui voulait disparaître ?* »²⁸⁷

²⁸⁵ À cet effet, nous tenterons d'exploiter les réponses au questionnaire que nous avons adressé à l'auteur. [Nous le remercions ici pour sa longue missive !]

²⁸⁶ LANE, *op. cit.*, p. 42.

²⁸⁷ J. STAROBINSKI, cité par LANE, *op. cit.*, p. 43.

Le pseudonyme de Yasmina KHADRA n'a pas été révélé aux lecteurs qu'en 2001 lorsque Mohammed MOULESSEHOUL a dévoilé à la télévision française – dans le programme littéraire, *Bouillon de culture*²⁸⁸ – qu'il était l'homme derrière Yasmina KHADRA ; l'effet fut bouleversant. De ce fait, la relation entre vie et œuvre semblait être d'une actualité première. Non seulement l'écrivain Yasmina KHADRA était un homme mais il avait aussi derrière lui une longue carrière militaire. Il avait eu – en même temps qu'il écrivait des romans ayant pour sujet la guerre civile en Algérie, romans qui lui avaient valu d'être reconnu comme écrivain – un rôle particulièrement actif dans cette guerre.

Dans la même année 2001, la discussion sur la responsabilité de l'escalade de la *violence* en Algérie connut son point culminant : l'armée étant accusée d'avoir été impliquée dans des massacres perpétrés sur la population civile. Comme il l'explique dans l'œuvre autobiographique *L'Imposture des mots*, c'est entre autres dans le but de défendre l'armée algérienne que KHADRA a choisi de se démasquer à ce moment-là. En reliant son nom de plume avec son nom civil, il s'est exprimé dans de nombreuses interviews et dans ses deux romans autobiographiques en faveur de l'institution qu'il avait connue de près depuis l'âge de neuf ans²⁸⁹.

Depuis la révélation de sa double identité d'écrivain et d'ancien militaire, KHADRA a été confronté à la difficulté de trouver un équilibre entre son ambition d'obtenir une reconnaissance littéraire et son ambition de convaincre les lecteurs de la véracité de sa représentation des événements de la guerre civile. Que KHADRA n'ait pas toujours su comment se positionner vis-à-vis de la question du mélange entre sa carrière d'écrivain et sa carrière militaire apparaît dans de nombreuses interviews avec l'auteur. D'un côté, il prétend que la sempiternelle évocation de son passé d'officier est un obstacle à la bonne réception de ses œuvres littéraires. De l'autre, il n'hésite jamais à souligner son rôle de témoin – oculaire - afin de donner du poids à ses descriptions du

²⁸⁸ «*Bouillon de culture*» était une émission multiculturelle francophone diffusée du 12 janvier 1991 au 29 juin 2001 sur Antenne2 puis France2. Animée par Bernard PIVOT.

²⁸⁹ KHADRA / MOULESSEHOUL est entré dans une école militaire pour jeunes cadets en 1964. Il raconte sa vie militaire dans le récit autobiographique, *L'Écrivain* (2001).

phénomène du terrorisme en général et du conflit algérien en particulier. En effet, bien qu'il affirme parfois le contraire, KHADRA ne semble pas vouloir distinguer son rôle d'écrivain de son rôle de soldat. Dans l'interview, «L'Incroyable Monsieur Khadra » accordée à Grégoire LEMENAGER du *Nouvel observateur*, KHADRA accentue son statut de témoin :

« L'armée a servi l'écrivain que je suis. Je comprends mieux les choses que n'importe quel intellectuel parce que j'ai touché de mes mains la vaillance, la lâcheté, la terreur, le malheur ; j'ai vu des gens souffrir et des gens renaître de leurs cendres, j'ai rencontré le phénix dans l'armée. C'est ça qui me donne cette force. »²⁹⁰

Invité au programme télévisé français *On n'est pas couché*²⁹¹, KHADRA affirme que s'il faut avoir confiance en ce que ses romans disent sur le *terrorisme* c'est parce qu'il a travaillé sur le terrain en Algérie. Afin de persuader les spectateurs qu'il s'engage au nom de la vérité et non pas au nom de son ancien employeur (l'armée algérienne).

Au-delà de cette polémique, nous pensons que Yasmina KHADRA a choisi ce pseudonyme pour ses vertus attractives car l'œuvre littéraire est destinée à la consommation. Quoi que nous sachions pertinemment que ce pseudonyme est celui de son épouse comme l'atteste la déclaration suivante :

« J'ai opté pour un pseudonyme féminin pour rendre hommage aux Algériennes en général et à mon épouse en particulier à qui j'ai donné mon nom pour la vie et qui m'a offert le sien pour la postérité. »²⁹²

Ainsi, le pseudonyme est constitué de deux mots : *Yasmina* ; appellation arabe que l'on donne à la gent féminine qui signifie *fleur de jasmin*, et *Khadra* perçu comme la couleur *verte* « *la fleur du Jasmin est verte* », telle est la signification *littérale* du pseudonyme.

²⁹⁰ G.LEMENAGER, « L'Incroyable Monsieur Khadra » in *Le Nouvel Observateur*, 24 Décembre 2009, p. 94-95.

²⁹¹ « *On n'est pas couché* » est une émission de débat télévisé diffusée depuis le 16 septembre 2006 sur France 2, chaque samedi soir en deuxième partie de soirée vers 23h00, présentée par Laurent RUQUIER.

²⁹² C. LECOMTE, « Le rêve de l'enfant-soldat », in *www. Le Temps -Livres.com* Samedi 8 octobre 2005.

Par ailleurs, ce pseudonyme est basé sur un jeu de mots qui se manifeste comme une masse homogène. Le mot « *Yasmina* » est au centre de ce jeu qui peut être remarqué de deux façons différentes. D'une part, le mot « *Yasmina* » fonctionne comme une mise en abîme. Il est constitué de deux noms de femmes qui ont marqué la vie privée et littéraire de l'auteur : « *YasMina Khadra* » qui est le vrai nom de son épouse et au cœur de ce nom en trouve « *Mina* » ; nom d'épouse de son protagoniste le *Commissaire LIob*. Cet emboîtement de noms attire l'attention et tente d'accrocher le lecteur par la symbolique du *jasmin* où se laisse entrevoir une certaine dose d'exotisme et une sorte de perversion séductrice. L'auteur reprend ainsi une image déjà employée en Inde par « *Kama* » ; le dieu de l'amour qui atteint ses victimes par des flèches auxquelles il attachait des fleurs de jasmin.

Par ailleurs, « *Yas* » est un mot arabe défini comme le sentiment d'être extrêmement malheureux. Il signifie en français le *désespoir, la déception ou le malheur*. « *Le désespoir de Mina* » est le sens *littéral* du mot. Les événements des années quatre-vingt-dix ont rendu Mina plus dure et plus indépendante, aussi représente-t-elle toutes les femmes algériennes dont les enfants fuient la terreur ; femmes qui vivent dans la peur permanente pour leurs proches et qui, impuissantes, sont obligées d'observer de chez elles la suite des événements :

*« Elle s'inquiète. Elle ne fait que ça. Son aîné est parti, sa grande se morfond faute de prétendant, son mari est tête d'affiche aux olympiades terroristes (...) Quand je sors, elle guette à la fenêtre. Quand j'ai cinq minutes de retard, elle perd les pédales. Elle s'effiloche, Mina. Ses rondeurs, qui excellaient à synchroniser mon pouls à leur déhanchement, se sont avachies. Son cœur ne bat qu'effroi et furie. »*²⁹³

Dans la même perspective, POYET considère que le recours à cette utilisation du pseudonyme *Yasmina KHADRA* sous la forme d'un nom féminin est une mise en lumière de la situation difficile qu'a vécue la femme algérienne dans ce contexte de *violence* des années quatre-vingt-dix²⁹⁴. À ce propos, elle écrit :

²⁹³ Y. KHADRA, *Morituri*, Baleine, Paris, 1997, p. 134.

²⁹⁴ Liste de femmes victimes de l'intégrisme entre 1991 et 1995. Cf. *infra* : annexe 4, p. 330.

« [...] Comment expliquer la violence de Yasmina Khadra autrement que par une volonté farouche de déguisement, de travestissement? Il ne faut pas, c'est vital, que l'on puisse la démasquer. Et non seulement il ne faut pas démasquer l'écrivain, mais il ne faut surtout pas démasquer la femme. Voilà sans doute le prix du droit d'écrire pour une femme algérienne. Voilà le prix de la vie contre la barbarie intégriste ou la répression policière ou militaire. »²⁹⁵

« *Mina* » est donc l'emblème de la femme fidèle et courageuse qui consacre sa vie à son mari et à sa famille. C'est la femme qui lutte contre son existence et contre la barbarie intégriste. « *Mina* » n'est pas la seule femme algérienne louée par l'auteur pour son endurance et sa patience contre les conditions difficiles de la décennie noire. La femme algérienne s'incarne aussi, comme nous le verrons par la suite, dans la personne de la mère de Allal le policier dans *Les agneaux du Seigneur* et la mère de Nafa Walid dans *À quoi rêvent les loups*.

Aujourd'hui et des années après ce drame, c'est l'histoire et la *mémoire* de cette femme victime de cette tragédie qui se trouve menacée par les lois d'amnistie. Au nom d'une politique injuste et méprisante, les crimes seront à jamais impunis : plus pire encore une amnésie organisée au profit des terroristes et des criminels à travers la charte dite *réconciliation nationale*. Le danger intégriste reste plus que jamais présent.

Le schéma suivant explique le jeu de mots et le travail de *mémoire* utilisés par l'auteur dans la composition de son pseudonyme afin de rendre hommage à la femme algérienne victime de différentes formes de *violence* pendant la guerre civile des années quatre-vingt-dix :

²⁹⁵ M.-A. POYET, *op. cit.*, p. 9.

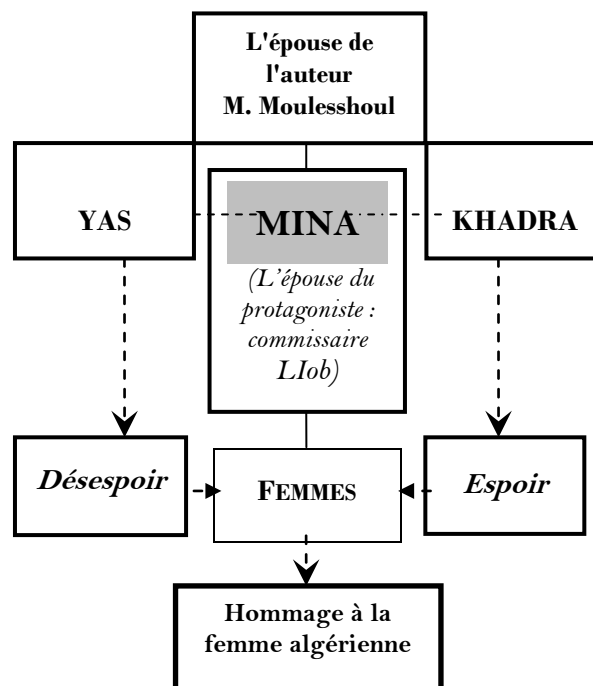


Figure n°2 : Le jeu de mots du pseudonyme

Ce schéma servira donc de point de départ à nos réflexions. Nous tenterons d'abord de dévoiler le personnage de *Mina* pouvant être perçu comme un autre *pseudonyme* du Commissaire Llob. Puis nous approfondirons nos réflexions en montrant que ce montage du pseudonyme *YasMina* KHADRA peut être défini comme une mise en lumière de la situation difficile qu'a vécue la femme algérienne dans le contexte de *violence* des années quatre-vingt-dix.

*Mina*²⁹⁶ est décrite dans les romans de l'auteur comme un personnage modeste et instruit consacrant sa vie à son mari et à sa famille. Pour elle, cela n'est pas un sacrifice mais un devoir dans le cadre de la tradition algérienne. Elle fait tout pour son mari ; le chérit et lui obéit. Elle se culpabilise même lorsqu'elle ne parvient pas à le reconforter. Mina s'est mariée à l'âge de dix-sept ans, elle voulait devenir enseignante mais Llob lui a interdit de travailler. Vingt-huit ans plus tard, elle assure toujours à son mari qu'il a bien agi en lui interdisant d'aller travailler et qu'elle préfère être une maman et une bonne épouse. Elle l'est sans aucun doute dans le sens de la tradition algérienne : jamais elle ne quitte la maison sans porter le voile ; elle sait être belle rien que pour son mari, elle est jolie, instruite et peut être présentée. Le Commissaire Llob estime beaucoup son épouse et il est convaincu que dans le quartier entier, il n'y pas de femme comparable à *sa* Mina. Pourtant, il ne lui parle jamais de son travail ni de ses soucis mais Mina le comprend sans rien demander. Elle sait se taire quand son mari est de mauvaise humeur et elle dort mal quand il a des soucis et des problèmes. Le rôle de Mina est bien fixé dans les romans : c'est celui d'une musulmane modèle.

Brahim Llob, quant à lui, est un père de famille exemplaire. Cette particularité du personnage est mentionnée par les critiques algériens. L'un d'eux remarque entre autres que « *le personnage, en effet, n'a rien d'artificiel : il est tout entier inclus dans la société, la société algérienne actuelle* ». ²⁹⁷ Il est aussi enraciné profondément

²⁹⁶ Le personnage de *Mina* n'est traité dans aucune recherche ou études. Il serait pourtant intéressant de savoir comment les lecteurs algériens surtout les femmes interprètent et comprennent ce personnage.

²⁹⁷ N. OURAMDANE, « Enigmes », *Algérie Actualité*, du 21 au 27 décembre 1993.

dans les traditions du pays ; il parle de son « *éducation de musulman* »²⁹⁸ et se dit musulman pratiquant. Il vit d'après les mœurs et les lois de la société traditionnelle rurale en Algérie ; lois qu'il force aussi sa femme et ses enfants à respecter. L'attitude traditionaliste de Llob se reflète aussi dans sa conviction que la famille est le souverain bien de chaque homme.

Nous sommes donc en face d'une situation de similitude où finalement les deux personnages –*Mina et Llob*– se retrouvent comme l'envers et l'endroit de la même médaille. Cette manière de voir le monde est présente dans tous les romans de la série noire de KHADRA, notamment *Le Dingue au bistouri* et *La Foire des enfoirés* : KHADRA reprend ainsi un procédé déjà usité par BRECHT, surtout dans *La Bonne âme de Sé Tchouan*²⁹⁹ où *Choui Ta* et *Chen Té* fonctionnent comme une même entité. Il devient donc évident de dire que le nom de Mina est le *pseudonyme* de son mari le Commissaire Llob. Tel est le cas de Yasmina KHADRA et Mohammed MOULESSEHOUL. Quoi que nous sachions antérieurement que l'auteur a signé ses premiers romans de son vrai nom et *Le Dingue au bistouri* et *La Foire des enfoirés* du nom de son protagoniste *Le Commissaire Llob*. À ce propos NAUDILLON écrit : « *Il y a au moins deux masques de Yasmina Khadra : il a d'abord publié sous le pseudonyme du commissaire Llob (le premier masque), ensuite il a publié sous le célèbre pseudonyme au prénom féminin de Yasmina Khadra.* »³⁰⁰

Le schéma suivant affirme nos propos et explique le procédé de *la mise en abîme* exploité par l'auteur dans son pseudonyme. Cette technique *d'emboîtement* dévoile un caractère important du commissaire Llob qui correspond à la signification de son nom « *noyau dur, cœur pur* »³⁰¹. Ce sont ses sentiments pour sa patrie et sa sensibilité vis-à-vis de ses prochains.

²⁹⁸ C. LLOB, *La Foire des enfoirés*, Baleine, Paris, 1993, p. 13.

²⁹⁹ B. BRECHT, *La bonne âme de Sé Tchouane*, L'Arche, Paris, 1990.

³⁰⁰ Une interview de F. NAUDILLON in la revue *Concordia français*, Mars 2004 vol.3 n°5 in www.concordiafrancais.org/mars2004/mar04_12.htm. *Les Masques de Yasmina* est le dernier livre de l'écrivain et professeur d'Université Française NAUDILLON publié aux Éditions Nouvelles du Sud. L'auteur analyse le parcours médiatique et l'œuvre de notre auteur Mohamed MOULESSEHOUL.

³⁰¹ M.-A. POYET, « Préface », in *Morituri*, Y. KHADRA, *op. cit.*, p. 10.

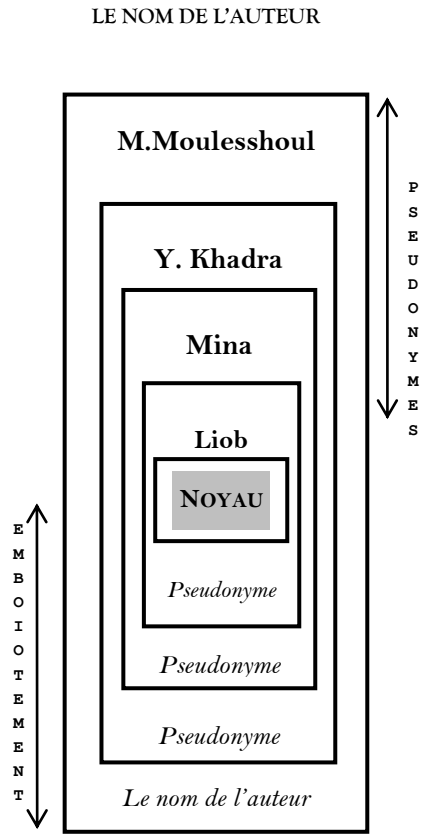


Figure n°3 : L'empoînement de pseudonymes

Nous constatons à travers ce schéma que l'auteur a l'impression que deux personnes vivent en lui. On l'a vu se glisser dans la peau de son célèbre protagoniste commissaire Brahim Llob, puis tuer ce dernier et se lancer à nouveau avec le nom de sa femme. Cette conduite menée par l'auteur dans la formulation de son pseudonyme trouve sa forme dans la réunion-séparation de deux consciences qui interfèrent constamment l'une avec l'autre au point de devenir indissociables et complémentaires. S'il y a histoire d'une conscience, paradoxalement, elle ne passe pas par l'emploi de la première personne mais par la dialectique d'une confrontation permanente entre deux personnes. Le psychanalyste Eugen BLEULER définit ce phénomène comme *une schizophrénie*, un terme qui signifie littéralement « *esprit coupé en deux* ». ³⁰² C'est une forme particulière de dédoublement de la personnalité de l'auteur qui ressemble à celle de Don Quichotte ³⁰³ et de sa femme idéalisée Dulcinée de l'auteur espagnol Cervantès.

En fait, les différents éléments du pseudonyme portent et produisent les traces de la *mémoire* : cette transmutation des traces permet d'incessants allers-retours entre le passé et le présent, la fiction et la réalité, l'amour et la haine de la même personne. C'est l'expression d'un déchirement et d'une conscience malheureuse. Cette émotion douloureuse est présentée clairement dans *La part du mort* ³⁰⁴ lorsque KHADRA a redonné la vie de nouveau à Brahim Llob après l'avoir tué lors d'une précédente intrigue. FREUD explique ce phénomène « *comme un mécanisme psychique de défense qui fait coexister au sein du moi deux attitudes contradictoires ne s'influençant pas mutuellement : l'une tient compte de la réalité et se fonde sur elle, l'autre, fondée sur le désir, dénie la réalité (déli)* ». ³⁰⁵

Par ailleurs, l'image du pseudonyme que l'auteur propose à ses lecteurs trouve son fondement dans l'usage de ces deux attributs qui caractérisent la plante de

³⁰² Encyclopédie électronique *Encarta*, [rubrique : *La Schizophrénie*] Microsoft, 2005.

³⁰³ *Don Quichotte de la Manche* est le héros du roman de Miguel de Cervantès publié en 1605 en Espagne. C'est un personnage bon, noble et fou qui part tout seul en guerre contre le monde. Il vit dans ses illusions et qui se bat contre des chimères. Quant à Dulcinée, elle est la femme que Don Quichotte aime en pensée et qu'il idéalise.

³⁰⁴ Y. KHADRA, *La part de Mort*, Julliard, Paris, 2004.

³⁰⁵ *Encarta*, *op. cit.*

jasmin à savoir le blanc de la fleur et le vert du feuillage.

III.1.2.1. Le blanc de la fleur : parfum de la mort

Autant, le blanc est l'une des caractérisations de la fleur du jasmin. De même, l'emplacement du pseudonyme (écrit en blanc) sur la première page de couverture dans *Les agneaux du Seigneur* est superposé à un cimetière. Et le tout porte à croire que ce nom est enveloppé dans son propre linceul puisque nous savons que dans la tradition musulmane, le blanc en est la couleur. Toutefois, la couleur blanche est, selon le dictionnaire des symboles, considérée comme étant « *d'abord le signe de la pureté. Absolu et sans variations, à l'exception des nuances de brillance ou de matité, il est à la fois non-présence mais aussi somme de toutes les couleurs.* »³⁰⁶

Par conséquent, la pureté impliquée par cette couleur est révélatrice du désir de l'auteur d'être pur dans les propos qu'il a dans son texte. Ainsi, un contrat de véracité le lie à son lecteur à qui il engage de mettre en scène des situations violentes sur la guerre civile algérienne. Il en découle que le pseudonyme engage non seulement la parole de l'auteur mais celle de l'homme qui se cache derrière ce pseudonyme et qui engage l'institution militaire à laquelle il appartient.

En outre, dans la plupart des croyances³⁰⁷, le blanc est la couleur de l'est et de l'ouest ; points extrêmes où le soleil naît et meurt. C'est à travers lui que la limite et le passage s'expriment : *de la naissance au linceul*, le blanc accompagne toutes les grandes étapes de la vie. Le blanc est donc aussi couleur initiatrice ; celle qui marque le triomphe du jour sur la nuit pour dire et écrire la vérité rien que la vérité aux lecteurs.

³⁰⁶ C. PONT- HUMBER, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Hachette, Paris, 2003 p.80.

³⁰⁷ Selon les cultures musulmane, chrétienne et juive.

III.1.2.2 Le vert du feuillage : couleur de l'instabilité

Pour ce qui est du second mot du nom KHADRA, couleur verte en arabe, il est défini comme «une couleur, chimiquement la plus instable, elle symbolise l'espoir, la fortune, bonne ou mauvaise, la chance ou la malchance, d'où son ambivalence »³⁰⁸. De même, PASTOUREAU ; auteur d'*Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* précise qu'aujourd'hui le vert est devenu le symbole de l'instabilité.

« [...] Le vert représente la chance mais aussi la malchance, la fortune mais aussi l'infortune, l'amour naissant mais aussi l'amour infidèle, l'immaturité (des fruits verts) mais aussi la vigueur (un vieillard vert)... Au fil du temps, c'est la dimension négative qui l'a emporté: à cause de son ambiguïté, cette couleur a toujours inquiété. Ainsi, on a pris l'habitude de représenter en verdâtre les mauvais esprits, démons, dragons, serpents et autres créatures maléfiques qui errent dans l'entre-deux, entre le monde terrestre et l'au-delà. »³⁰⁹

Selon PASTOUREAU, le vert possède une valeur négative : celle de la pourriture, de la maladie, ce que l'on retrouve dans la pierre d'émeraude³¹⁰ censée porter malheur dans certains milieux (chez les comédiens notamment) où il est banni.

En outre, le vert est l'emblème du salut pour l'islam dont le drapeau est vert. Il est aussi la couleur des plus grandes richesses spirituelles tout autant que matérielles. Dans la tradition musulmane, le vert est comme le blanc, une couleur de bon augure et symbole de végétation. Il produit un effet sur les morts en leur transmettant l'énergie vitale, aussi, place-t-on parfois des feuilles de palmier (vertes) sur des tombes³¹¹.

Compte tenu des éléments ci-haut mentionnés, on peut dire que Yasmina KHADRA cherche par son pseudonyme à rendre hommage à la femme algérienne qui, comme il le déclare lui même, a été la première personne à condamner publiquement les exactions intégristes. L'auteur loue ce courage en ces termes :

³⁰⁸ C. PONT-HUMBERT, *op. cit.*, p. 413.

³⁰⁹ M. PASTOUREAU, « Le vert : celui qui cache bien son jeu », in *www.Express.fr* 26/07/2004

³¹⁰ Pierre précieuse de couleur verte, utilisée en joaillerie.

³¹¹ Hadith du Prophète MOHAMMED (Q.S.S.S.L), in A. ASSKALANI, *Fethe El Bari*, Dar El Imam Malek, Riyad, p.379.

« Si l'Algérie tient encore debout, c'est grâce aux engagements de la femme. Il fut un temps où le fait de pleurer une victime du terrorisme ou de geindre un peu plus que les autres vous exposait d'office aux représailles du GIA. Les gens témoignaient de la tragédie, cachés, le visage derrière un écran flou, la voix déguisée. La peur était partout ; les attentats et les assassinats s'encordaient à travers une spirale insoutenable. Et pourtant, alors que s'attarder dans les rues relevait d'une attitude suicidaire, une femme a osé condamner les exactions intégristes à la télé, le visage flamboyant de vaillance, la voix claire, nette et péremptoire. Devant des millions d'Algériens pétrifiés. Pour nous tous, cette femme venait de s'étaler sur l'autel des sacrifices. On avait pitié pour elle ; certains lui en voulaient de provoquer la colère des gourous. Cette femme fut traquée des mois durant. Cela ne l'a pas empêchée de revenir dire son dégoût aux assassins. Son zèle dépassait l'entendement. Lentement d'autres femmes l'ont rejointe. Bientôt des manifestations investissaient l'hypothétique espace public négligé par les Tueurs d'enfants. Rien ne semblait dissuader ces femmes-là. On avait beau les décapiter, les dépecer, les enlever la nuit pour les écarteler au petit matin après les avoir violées par contingent entier, les femmes redoublaient de pugnacité, piétinant tchador et slogans obscurantistes. Les hommes mettront longtemps avant de s'inspirer de leur courage et de consentir à défendre leurs enfants et leurs biens »³¹².

Cette déclaration de l'auteur soulève la problématique de la condition de la femme algérienne face à l'intégrisme. En outre, elle démontre la lutte téméraire que la femme a dû mener pour faire entendre sa voix en s'opposant à la barbarie des intégristes. Les révélations de KHADRA à propos du courage de la femme algérienne face aux exactions intégristes viennent confirmer l'opinion d'Omar CARLIER qui affirme que « menaçante et menacée, la femme est un bouc émissaire idéal »³¹³. Cette idée de la condition de la femme permet d'ouvrir au lecteur une *mémoire* de la violence faite aux femmes algériennes pendant les années quatre-vingt-dix. Nous remémorons à titre d'exemple les onze enseignantes [les onze Yasmina(s) Khadra(s)] qui ont été lâchement assassinées par un groupe islamiste armé :

³¹² À ce sujet, voir les « Réponses de Yasmina KHADRA aux questions des abonnés... », réponses recueillies par Jean-Marc LAHERRERE pour la revue *Mauvais Genres* du 27 août 2002.

³¹³ O.CARLIER, *Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 1995, p. 356.



Les onze enseignantes assassinées le 27 septembre 1997 à Sidi Bel-Abbès

(Dich Amina, Tounsi Aziza, Boudaoud Kheïra, Boutera Rachida, Mehdane Zohra, Bouhend Fatima, Fliou M'hamdia, Louhab Naïma, Lenfad Hafida, Cherrid Kheira et Bouali Hanafi Sahnounia.)³¹⁴

Ce carnage s'est produit, un samedi 27 septembre de l'année 1997 dans la région de Sfifef (Sidi Bel-Abbès). Il était 15h passé, un véhicule avait à son bord les onze enseignantes qui venaient à peine de terminer les cours à l'école située à Aïn Eden dans la commune de Sidi Bel-Abbès. Au niveau d'une pente, des hommes armés surgissent et font signe au chauffeur de s'arrêter. Sous les menaces de leurs armes, ils ordonnent aux enseignantes de descendre du véhicule. Les institutrices poussent des cris et courent dans tous les sens. Elles savaient déjà qu'elles allaient mourir pour avoir refusé d'abdiquer aux ordres des intégristes à savoir s'arrêter d'enseigner surtout *la langue française* sous peine d'être exécutées. Le but de courir n'était pas l'intention des enseignantes de s'enfuir du moment que les intégristes étaient armés et que l'endroit était totalement désert. Les institutrices ont choisi de mourir par les balles de leurs bourreaux afin d'éviter de se faire égorger. Malheureusement, les enseignantes furent rattrapées et leurs larmes et supplications étaient vaines. Sans aucune pitié, les intégristes islamistes tranchèrent la gorge aux onze institutrices, les laissant sans vie et gisantes dans une mare de sang. Ces institutrices ne sont pas les seules femmes victimes de la barbarie de ces groupes armés. Plusieurs milliers de femmes algériennes³¹⁵ ont été enlevées, torturées, violées et assassinées par les groupes islamistes. Les photos ci-après présentent quelques femmes [*fleurs de jasmin*] assassinées pendant les années quatre-vingt-dix :

³¹⁴ B. HAKEM, « Douze enseignantes assassinées il y a quinze ans à Sfifef : le CLA demande au ministère de ne pas oublier ces martyrs » en ligne : http://www.reflexiondz.net/DOUZE-ENSEIGNANTS-ASSASSINES-IL-Y-A-QUINZE-ANS-A-SFISEF-Le-CLA-demande-au-ministere-de-ne-pas-oublier-ces-martyrs_a19808.html

³¹⁵ Cf. *infra* : annexe 4, p. 330.



Mme Boubettache, est assassinée dans sa voiture avec son époux commissaire de police, lors d'une embuscade le 17 octobre 1992 dans le quartier Notre Dame d'Afrique sur les hauteurs d'Alger



Amel Zenoune Zouani : étudiante en droit est assassinée le 26 janvier 1997 à un faux barrage près de Sidi Moussa (Alger). Elle avait refusé le boycott instauré par les islamistes de ne pas aller en cours.



Rachida HAMMADI : journaliste à l'ENTV et sa sœur Houria sont victimes d'un attentat à Chevalley (Alger) le 20 mars 1995. Elle décédera quelques jours plus tard.



Maitre LEILA KHEDDAR est assassinée par des intégristes le 24 juin 1996 à Blida en compagnie de son frère MOHMMED REDHA.



Naima ILLLOUL: technicienne à l'ENTV est tuée lors de l'attentat à la voiture piégée contre la maison de la presse le 17 février 1996 à (Alger)



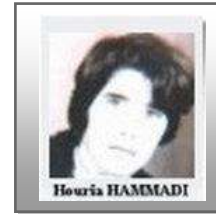
Katia BENGANA, jeune lycéenne de 17 ans assassinée à Meftah (Alger) le 28 février 1994 pour avoir refusé de se voiler.



Nabila DJAHNINE : architecte et militante féministe, présidente de l'association (cri de femme) est assassinée le 15 février 1995 à Tizi-Ouzou.



Yasmina DRICI, professeur de français et correctrice au quotidien Le Soir d'Algérie est assassinée le 12 Juillet 1994 à (Alger)



Houria HAMMADI : avec sa sœur Rachida, elles seront victime le 20 mars 1995 d'un attentat à Chevalley (Alger).



Naima HAMOUDA, journaliste au quotidien Matin, elle est assassinée le 02 août 1995 à (Alger).



Raja BOULAOUED, journaliste à la RADIO est assassinée le 08 septembre 1995 à (Alger).



Zoubida BERKANE, employée à l'ENTV est assassinée le 31 août 1997 à Alger

Ces assassinats n'ont jamais fait peur aux femmes algériennes qui par leur courage, elles avaient réussi à combattre le couteau, la terreur et la barbarie des groupes armés islamistes. La résistance des femmes algériennes au terrorisme est restée ancrée dans la *mémoire* individuelle et collective des Algériens. Nous rappelons par exemple la manifestation du 22 mars 1994 lorsque des milliers de femmes algériennes sont descendues dans la rue, poing en l'air et criant à gorge déployée, bravant le diktat des groupes islamistes armés. La photo³¹⁶ infra des manifestations du 22 mars 1994 illustre le courage de la femme algérienne.



Alger le 22 mars 1994, des femmes militantes protestent contre les crimes des intégristes islamistes

Les deux événements mentionnés plus haut (l'assassinat des enseignantes et les protestations de femmes algériennes) sont évoqués concrètement à propos du personnage de Hanane dans *À quoi rêvent les loups*. Cette dernière est pour Nafa un modèle de femme qui présente l'image de son rêve. Elle est gentille et jolie mais bien qu'elle soit instruite, *institutrice*, elle est toujours traumatisée par son frère Nabil Ghalem ; un fondamentaliste farouchement opposé à toute idée d'émancipation de la femme. C'est pour cette raison qu'elle sera publiquement tuée par ce dernier lors d'une manifestation de revendication des droits de la femme.³¹⁷

³¹⁶ K. BENNOUNE, « Algérie vingt ans plus tard : les mots ne meurent pas » in *inclusive democracy* [en ligne], 24 juin 2013- [consulté le 16 juillet 2013]. Disponible sur : <https://www.opendemocracy.net/5050/karima-bennoune/alg%C3%A9rie-vingt-ans-plus-tard-les-mots-ne-meurent-pas>

³¹⁷ Y. KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, *op. cit.*, p.201.

Après le nom de l'auteur que le lecteur découvre de prime abord, d'autres éléments paratextuels participent à lui faire anticiper la teneur du texte. C'est le cas du titre qui contribue à construire et transmettre la *mémoire* de la *violence*.

III.1.3 Les titres : l'animalité de l'Homme

Le titre est le deuxième élément paratextuel qui fait partie, selon l'expression de GENETTE, des *seuils* du texte. Il est à la fois stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur. Cet élément important du paratexte est aussi à l'origine d'une science assez récente : la *titrologie*³¹⁸. Il a acquis depuis un certain nombre d'années (les années 1970) une place importante dans l'approche des œuvres littéraires. Selon DUCHET, le titre participe de la valeur publicitaire et commerciale de l'œuvre parce qu'il « *est un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littéarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman.* »³¹⁹

De plus, DUCHET rejoint dans le même ordre d'idée, les publicitaires pour qui le titre ne doit pas être détaché du contexte social, ni de l'invention littéraire. C'est un élément important qui permet au lecteur de formuler des hypothèses à vérifier lors de la lecture.

Le titre est l'élément le plus travaillé aussi bien par l'auteur que par l'éditeur pour répondre aux exigences du marché littéraire,³²⁰ indépendamment de sa fonction première : être la porte d'entrée dans l'univers romanesque. Ainsi, il participe à la médiation entre l'auteur et le lecteur en jouant alors un rôle important dans la lecture et remplissant plusieurs fonctions :

³¹⁸ L.-H. HOEK, *op. cit.*, p.68

³¹⁹ C. DUCHETC cité par C. ACHOUR et S. REZZOUG, *op. cit.*, p.28.

³²⁰ À ce propos, l'auteur nous a confirmé dans une correspondance électronique que c'est lui qui a choisi ces titres: « *Les titres sont de moi. L'éditeur intervient rarement dans le choix des titres, sauf lorsque l'écrivain est consentant. [...] Un auteur donne un titre à son ouvrage comme un père donne un prénom à sa progéniture.* » (Cf. *infra* : annexe 1, p. 322.)

- ✓ Une fonction « apéritive » : le titre doit appâter, éveiller l'intérêt.
- ✓ Une fonction abrégative : le titre doit résumer, annoncer le contenu sans le dévoiler totalement.
- ✓ Une fonction distinctive : le titre singularise le texte qu'il annonce, le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit.³²¹

Pour ACHOUR et REZZOUG, le titre se présente comme « emballage, mémoire ou écart et comme incipit romanesque »³²². Il est emballage dans le sens où il permet savoir et plaisir, ce qui fait de lui un acte de parole performatif ; mémoire dans la mesure où il rappelle au lecteur quelque chose de déjà connu et a donc une fonction mnésique. Il est également incipit romanesque vu qu'il permet l'entrée anticipée au texte. Le titre, comme toute communication verbale, remplit outre les fonctions précitées, bien d'autres déterminées par Roman JAKOBSON :

- ✓ Une fonction référentielle : il doit informer.
- ✓ Une fonction conative : il doit impliquer.
- ✓ Une fonction poétique : il doit susciter l'intérêt ou l'admiration³²³.

Partant de ces indications, nous tenterons de lire les titres : *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* pour montrer comment Yasmina KHADRA a voulu construire et transmettre au lecteur une mémoire des tueries et des massacres à travers ces éléments périphériques.

III.1.3.1. Approche titrologique des romans

À première vue, nous remarquons que les titres de KHADRA : *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* attirent l'attention en raison de leurs similitudes avec des titres très connus : *Le Seigneur des anneaux*,³²⁴ *Des rêves et des assassins*, *Le silence des agneaux*,³²⁵ *Danse avec les loups ...etc.* L'auteur tente d'accrocher ses lecteurs et provoque leur intérêt dès les titres.

³²¹ L.-H. HOEK, *op. cit.*, p.68.

³²² C. ACHOUR et S. REZZOUG, *op. cit.*, p. 29-30.

³²³ *Ibid.*,

³²⁴ J.-R.R.TOLKEIN, *Le Seigneur des anneaux*, Pocket, Paris, 2002.

³²⁵ T. HARRIS, *Le silence des agneaux*, Pocket, Paris, 1999.

Le premier titre : *Les agneaux du Seigneur* se compose d'un article défini suivi d'un nom commun, puis un article contracté qui permet d'effacer la construction prépositionnelle tout en étant suivi, à son tour, d'un nom commun devenu nom propre grâce à son initial en majuscule. Cet ensemble déséquilibré permet de faire se répondre terme à terme les substantifs « *agneaux* » et « *Seigneur* » mais en respectant la chronologie qu'impose la lecture: il y aura d'abord *agneaux*, puis le *Seigneur*.

L'« *agneau* » est un animal qui symbolise souvent la pureté et la douceur. *Doux comme un agneau* ; se dit d'une personne calme et paisible. Il est aussi une image liée à *l'enfance* et symbolise l'innocence et la pureté soulignée par sa couleur blanche. Par ailleurs, le terme « *Seigneur* » est un titre honorifique donné autrefois en Europe à des personnalités de haut rang. Se dit aussi, de celui qui détient la puissance, la noblesse et l'autorité. Ainsi, l'expression *Le Seigneur de la guerre*³²⁶ qui vient de l'histoire chinoise du début du 20^{ème} siècle désigne un despote local à la tête d'une armée privée.

Le deuxième titre : *À quoi rêvent les loups* se présente sous la forme d'une phrase interrogative qui exprime une demande d'information. Il constitue une question qui interpelle une réponse. Le lecteur dérouté et intrigué par cette forme interrogative du titre, à la fois poétique et énigmatique, n'accède à la réponse que vers la fin du roman qui éclaircit l'énigme posée par le titre et qui le situe dans le contexte sociopolitique de sa production. L'image qui se présente dans la conscience du lecteur en face de ce titre est celle de deux mondes qui ne peuvent se joindre ; celui des « *rêves* » et celui des « *loups* ». Deux univers qui s'opposent et se retrouvent d'emblée dans une confusion lexicale de ce qui se rapporte à l'homme ou à l'animal.

Le *rêve* par « *son expression la plus intime, la plus secrète, la plus impudique, la plus spontanée de l'individu [...] échappe, à sa volonté et à son contrôle. Indispensable à l'équilibre biologique et mental de l'homme, il transmet à chacun sa « Zone d'ombre* »

³²⁶ *Le Petit Robert*, Dictionnaire de la langue française, 1990.

»³²⁷. Ce phénomène psychologique considéré comme un médiateur entre l'homme et son inconscient est envahit par des images interprétées comme des « *prophéties à déchiffrer* »³²⁸ avant l'avènement de la psychanalyse à cause de leur nature troublante et intrigante. Par ailleurs, le mot « *loup* » est considéré dans l'imaginaire populaire comme un animal féroce qui n'hésite pas à user de sa force contre des êtres plus faibles que lui, comme il est cité dans les contes et les fables pendant des siècles durant ; tel que, le fameux conte de PERRAULT « *le petit chaperon rouge* » et la fable de LA FONTAINE « *le loup et l'agneau* ». *L'agneau* qui symbolise la bonté et la bienveillance, et « *le loup* » qui incarne la méchanceté, la force brutale et sauvage qui s'oppose toujours à la bonté au droit et à la justice. Cependant, « *le loup* » par le fait de sa lourdeur et de sa sottise, tombe fréquemment dans les pièges tendus par des bêtes plus intelligentes et plus rusées que lui comme le montre généralement la fin des contes et des fables.

La première idée qui peut être dégagée des titres *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* réside dans cette volonté de l'auteur de mettre sur un pied d'égalité *Homme* et *animal* en réduisant à l'extrémum les valeurs humaines qui sont en permanente dégradation.

Cette égalité Homme/animal suggère que les frontières qui séparent les deux mondes sont transgressables. KHADRA présente, apparemment, une autre vision anthropologique que les interprètes des textes sacrés et la majorité des philosophes occidentaux et arabes des deux derniers millénaires. Car, selon l'Islam, ainsi que les autres religions révélées- le Judaïsme et le Christianisme- le rapport entre l'homme et l'animal n'est pas caractérisé par une égalité quelconque mais, au contraire, l'homme règne sur l'animal parce que Dieu a voulu qu'il y ait une différence de nature entre l'homme et la bête.

Selon KHADRA, l'idée d'effacement de frontières entre l'humanité et l'animalité a été suggérée par les images d'égorgeement et d'ensanglantement dans son vécu

³²⁷ C. PONT-HUMBERT, *op. cit.*, p. 225.

³²⁸ *Ibid.*,

quotidien pendant la guerre civile des années quatre-vingt-dix. À ce propos, il nous a expliqué dans une correspondance électronique comment il a inspiré les titres *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* :

« Ces titres m'ont été inspirés suite aux témoignages d'un rescapé, miraculeusement épargné par le GIA lors du massacre de Had Chekala (Relizane)³²⁹. Pendant les tueries, un terroriste s'est écrié, en tombant sur un petit enfant : " Tiens, voilà un agneau". Et il l'a égorgé. Au nom du Seigneur ». ³³⁰

Par cette citation, l'auteur montre que les limites entre le monde *humain* et le monde *animal* sont affranchies par une idéologie fallacieuse qui a transformé des êtres humains en des bêtes féroces, assoiffées de sang et de vengeance. Ils ne sont plus des « *hommes* », ils sont devenus des « *animaux* ». Cette idée de l'animalité de l'homme permet d'ouvrir au lecteur une *mémoire* de la *violence* faite aux Algériens pendant la décennie rouge. Nous rappelons que les massacres évoqués plus haut par l'auteur (Had Chekala) se sont déroulés au début du mois de ramadhan 1997, lorsque des dizaines d'Islamistes du GIA, habillés en tenues afghanes et appartenant selon les témoins à la phalange de *la fin*, se scindent en plusieurs groupes pour attaquer simultanément quatre hameaux : *Cherarba*, *Oued Sahrine*, *El Abadil* et *Ben Taïeb* (Relizane). Tous ces villages déshérités sont situés à mille mètres d'altitude, dans des zones montagneuses difficiles d'accès, loin des routes nationales. Les habitants sont des paysans et des éleveurs vivant dans une grande misère. Juste après la rupture du jeûne, ils furent attaqués à coups de hache et de couteaux. La moitié des égorgés furent des *femmes* et des *enfants*. Des *bébés* furent coupés en deux parties, chacune comportant une main et un pied. Le correspondant du journal indépendant *Liberté* a été le seul à avoir accédé à cette zone. Il décrit ainsi le massacre : « *les victimes ont été égorgées, décapitées, certaines démembrées. Des*

³²⁹ Entre 1997 et 1998, ont eu lieu les massacres les plus abjectes de populations civiles en Algérie. Les massacres de Raïs, le 29 août 1997 (200 à 300 morts), Beni Messous, le 6 septembre (200 morts), Bentalha, le 22 septembre (417 morts) et les massacres de Had Chekala, le 31 décembre 1997. Ces massacres ont ciblé pour la première fois et à une grande échelle des populations civiles n'épargnant ni femmes, ni vieux ni enfants et nourrissons. Ils ont suscité une vague d'indignation à travers le monde en faisant réagir la communauté internationale qui semblait oublier que le conflit durait déjà depuis 1991.

³³⁰ Cf. *infra* : annexe 1, p. 322.

enfants ont été tués en étant projetés contre les murs des habitations »³³¹. Les habitants qui ont survécu ont fui de nuit et ont marché des heures à travers la forêt pour rejoindre la première route nationale où les militaires les ont récupérés. Les intégristes rivaux de l'AIS (l'Armée Islamique du Salut) arrivent en premier sur les lieux du drame. Ils filment le carnage, interrogent les survivants et accusent le GIA. Les militaires, qui arrivent derrière eux, ont eu la surprise de découvrir que les habitants d'une autre localité « Had Chekala » ont été exterminés jusqu'au dernier à l'arme blanche.

Ces populations, qui avaient massivement voté pour Liamine ZEROUAL³³², étaient vraisemblablement accusées d'avoir pris parti pour le Taghout (Tyran) ou d'avoir des sympathies pour l'AIS. Des gens de cette région avaient aussi aidé l'armée à localiser des groupes du GIA. L'AIS, qui observait une trêve à ce moment-là, a promis aux habitants de les protéger en cas d'attaque du GIA. C'est sur ce fond de rivalité que le massacre a été perpétré. Le bilan : 517 personnes assassinées au total ; la plupart à l'arme blanche et dont plus d'une moitié *de femmes et d'enfants*. Un autre événement tragique a marqué la même époque (été 1997) : le massacre de *Bentalha* qui reste aujourd'hui le plus vivace dans la *mémoire* collective des Algériens et qui explique bien comment la *violence* animalise l'homme. Les circonstances et les témoignages suivants résument le carnage³³³ et dévoilent l'inhumanité des exécuteurs :

Massacre de Bentalha Nuit du 22 au 23 septembre 1997			
Date	Lieu	Circonstances	Bilan
nuit du 22 au 23 septembre 1997	Bentalha, banlieue d'Alger	Une troupe de 150 hommes, conduite par Mohamed Lazraoui, un lieutenant d'Antar Zouabri, est venue par les plantations de Haï Djilali. Les islamistes rentrent à Bentalha en se scindant en plusieurs groupes : 20 hommes attaquent le quartier de Haï Boudoumi, une cinquantaine s'occupe de Haï Djilali, tandis qu'un	300 morts, égorgés et par balles et 67 blessés. Un médecin et 5 femmes enlevées.

³³¹ H. ZERROUKY, *La nébuleuse islamiste en France et en Algérie*, Editions 1, Paris, 2002, p. 289.

³³² Voir chapitre II, page 55.

³³³ *Ibid.*, p.290.

		<p>troisième groupe, lourdement armé (lance-roquettes, FMPK) mine les accès à la ville et se tient prêt à riposter en cas d'intervention de l'armée. Les égorgeurs partent en premier, couverts par leurs acolytes et guidés par deux femmes, l'une habillée en noir et l'autre en rouge. Cette dernière s'appelle Ould Hamrane Zohra (alias Nacéra) et est la sœur d'un ancien émir du GIA, abattu par les services de sécurité en 1995, répondant du nom de « Djéha ». Zohra, originaire de Bentalha, montre les familles qui sont à épargner (car alliées du groupe) et celles qui sont à exécuter, et se charge de récupérer les bijoux sur le cadavre des victimes. Les tueurs font sauter les portes blindées au moyen d'explosifs [plutôt des engins artisanaux], tandis que les habitants fuient vers leurs terrasses. Les tueurs les rejoignent, les égorgent et les jettent sur la rue et les jardins. Les enfants cachés sous les lits et dans les armoires sont découverts et massacrés. L'intérieur des maisons est vandalisé, le mobilier est détruit. Certaines maisons sont incendiées. Quelques habitants, armés de fusils de chasse, ont courageusement tenu tête aux terroristes en couvrant la fuite de près de 200 personnes. Un terroriste est tué en recevant en pleine poitrine un harpon de fusil de pêche. Mohamed Khodja, un rescapé, a assisté à l'égorgement de 11 membres de sa famille, dont deux enfants de 11 et 13 ans.</p>	
--	--	---	--

Tableau 1 : Les circonstances et le bilan du Massacre de Bentalha

➤ **Témoignage**

Dans le numéro 13 du bulletin *Al Djamaâa*, daté du mois d'août 1997, Abou Al Moundhir, de son vrai nom Mahfoud ASSOULI écrit :

« Nous répondons à ceux qui nous accusent de tuer aveuglément que nous combattons ceux qui ont trahi et se sont rendus au Tyran. En ce sens, nous ne faisons ici rien d'autre qu'appliquer les préceptes de Dieu et de son Prophète. [...] Quand vous entendez parler de tueries et d'éborgements dans une ville ou un village, sachez qu'il s'agit des partisans du Tyran, ou alors de l'application de communiqués qui ordonnent de faire le bien et de combattre le mal ». Il faut exterminer « ceux qui ne font pas la prière, consomment l'alcool et la drogue, les homosexuels et les femmes libertines et débauchées [...] Du plus jeune des enfants aux plus âgés des vieillards, les ennemis de l'islam doivent tous être égorgés »³³⁴.

Quant à Antar ZOUABRI, émir du GIA de l'époque, il écrit : « *Le monde doit savoir que toutes les tueries, les massacres, les incendies, les déplacements de population, les enlèvements de femmes, sont une offrande à Dieu* »³³⁵.

Cette idée du passage de l'état d'humain à l'état d'animal est évoquée concrètement à propos de certains personnages dans notre corpus d'étude. Dans *Les agneaux du Seigneur* par exemple, Zane; le nain rêve d'être un animal. Ce désir de se transformer en oiseau amène Zane à se percher sur les branches des arbres « *les bras collés sur les flancs à la manière d'un rapace* »³³⁶, puis, les lignes ultimes du roman suggèrent que la métamorphose a eu lieu : « *Du haut de son perchoir, Zane redresse la poitrine et se prépare à déployer ses ailes de vautour sur le corps gisant à ses pieds* »³³⁷. Aussi, dans *À quoi rêvent les loups*, KHADRA évoque l'idée d'une métamorphose lorsque nous apprenons à propos de Nafa Walid qu'il :

« *aimait se dresser au sommet d'un rocher et passer des heures à écouter les basses de son manteau l'applaudir dans la brise. Debout, par-dessus les montagnes et les hommes, il n'avait qu'à déployer les bras pour s'envoler* »³³⁸

La transformation radicale est aussi étroitement liée à la manière de raconter l'histoire de Nafa. Le lecteur comprendrait que les actes de *violence* auxquels Nafa assiste involontairement au début du roman ; la *violence* dont il est lui-même responsable ainsi que, de manière générale, son insertion dans le mouvement islamiste changent le protagoniste dans *À quoi rêvent les loups* au

³³⁴ *Ibid.*, pp. 273-274.

³³⁵ *Ibid.*, p. 274.

³³⁶ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p.98.

³³⁷ *Ibid.*, p.215.

³³⁸ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p.242.

point où il ne se reconnaît plus.

À notre avis, KHADRA à travers les titres *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* refuse catégoriquement cet effacement de frontières entre l'ordre de l'humain et l'ordre animal dans lequel se développe la plus grande horreur. L'auteur avoue que « *les écrivains sont des sauveurs de l'espèce humaine. Ils n'interprètent pas le monde, ils l'humanisent. J'ai toujours voulu être au service de ce dernier bastion contre l'animalité.*»³³⁹. Cette animalité des titres est une prise de position de la part de l'écrivain voire même une rupture nette face aux idées politiques autoritaires, aux idéologies fallacieuses et au terrorisme. KHADRA cherche d'établir une norme dans ses titres selon laquelle l'homme devient homme en raison de sa capacité à prendre ses distances par rapport à l'animal. Cette idée se manifeste clairement dans *Les agneaux du Seigneur* lorsqu' Allal Sidhom, le policier du village, réprimande son ami Jafer Wahab au moment où celui-ci avoue que s'il avait eu le choix, il aurait préféré être un lion.

*« Tu veux que je te dise ? S'insurge le policier. Un homme qui rêve d'être une bête ne mérite pas d'exister. Si tu tiens vraiment à faire quelque chose de ta traînée de vie, apprends à t'assumer »*³⁴⁰.

Aux yeux d'Allal Sidhom, l'homme est un être libre capable de faire des choix et en cela, il se démarque de l'animal. Le lecteur comprendrait que, selon le policier, être un homme implique d'assumer un certain devoir. Le propos d'Allal Sidhom comporte un jugement de valeur auquel le lecteur est invité à adhérer.

Partant de ces lectures, nous viserons à montrer le rapport existant entre les titres et les textes afin de dévoiler les réflexions critiques des titres employés par KHADRA pour transmettre au lecteur la *mémoire* de la *violence* que les Algériens ont vécue pendant les années quatre-vingt-dix.

³³⁹ Y.KHADRA, *La part de la mort*, op. cit., p.47.

³⁴⁰ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 14-15.

III.2.1.1. L'animalité des titres comme miroir du texte

En lisant *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, le lecteur pourrait avoir l'impression qu'il y a des animaux partout ou, selon les mots de Pierre VAN DEN HEUVEL dans un article sur *Le Polygone étoilé* de KATEB YACINE, qu'il y a une « très grande densité animalière »³⁴¹. Les animaux semblent surgir de toute part et comme nous venons de le citer plus haut, ils sont employés même dans les titres des romans. Or, à y voir de plus près, les animaux désignés en tant qu'êtres vivants occupant une place dans les espaces des deux récits ne sont pas, en effet, si nombreux. Le tableau ci-dessous montre la présence de différents animaux dans notre corpus :

Les animaux	
<i>Les agneaux du Seigneur</i>	<i>À quoi rêvent les loups</i>
-chiens	- chiens
-chacals	- mules
-ânes	- moutons
-couleuvres	- oiseaux
-moutons	- coucou
-corbeaux	- merle
-moineaux -coq	- jument
-singe	-chacal
-rapace	

Tableau 2 : Les animaux dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*

Les animaux ci-haut mentionnés apparaissent à une fréquence relativement faible allant d'une seule fois à quelques fois dans chacun des deux textes. De plus, ces êtres vivants ne sont souvent évoqués qu'à travers les sons qu'ils émettent et qu'ils créent un arrière-fond sonore sur lequel les personnages humains agissent. Le tableau ci-dessous rassemble les sons des animaux dans les textes:

³⁴¹ P.VEN DEN HEUVEL, « Imaginaire maghrébin et discours français : le bestiaire dans *Le Polygone étoilé* de Kateb Yacine » in *Études francophones*, vol. 5, No. 1, 1990, p. 5

Le son humain et les animaux	
<i>Les agneaux du Seigneur</i>	<i>À quoi rêvent les loups</i>
<ul style="list-style-type: none"> - le jappement des chiens - le gazouillis des oiseaux - le bourdonnement des mouches - le braillement des ânes 	<ul style="list-style-type: none"> - le pépiement des oiseaux - l'aboïement des chiens

Tableau 3 : Le son humain et les animaux dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*

Un autre aspect de cette présence –que nous qualifierons de légère et indirecte– se fait voir dans l'exemple des chacals dans *Les agneaux du Seigneur*. Ces animaux sont mentionnés à deux reprises mais ils occupent une place retirée dans l'univers du récit. La première fois, la présence des chacals se laisse déduire à partir des empreintes qu'ils ont laissées sur l'imam Haj Salah à un moment imprécis précédant le moment de la découverte de son cadavre. La seconde fois, ils apparaissent au cours de l'histoire mais toujours de manière indistincte puisqu'on peut seulement les deviner dans le maquis³⁴². C'est ainsi que, faibles en nombre, les bêtes mènent une vie discrète dans l'arrière-fond des romans. Ajoutons finalement que si les évocations d'animaux sont plus nombreuses dans *Les agneaux du Seigneur* que dans *À quoi rêvent les loups*, cela peut se rapporter au fait que l'action dans le premier roman se déroule à la campagne tandis qu'environ les deux tiers de l'action dans le dernier roman sont situés dans un milieu urbain.

Si notre impression que les animaux sont omniprésents dans les deux romans persiste, cela est la conséquence, sans doute, de la tendance prégnante à décrire les personnages humains en se servant d'un vocabulaire animalier. Nous distinguons deux aspects principaux chez les personnages qui sont comparés à l'animal : la physionomie et le comportement. Dans la première catégorie, il faudrait inclure la voix puisque, chez KHADRA, les voix humaines se font parfois entendre comme des voix animales.

³⁴²Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., pp.129-200.

Les traits physiques des personnages sont souvent décrits dans des termes connotant le règne animal. Le tableau ci-après réunit quelques exemples.

Le physique humain et les animaux	
<i>Les agneaux du Seigneur</i>	<i>À quoi rêvent les loups</i>
<ul style="list-style-type: none"> - les prunelles de Kada Hilal sont « reptiliennes ». - Smaïl Ich, est couvert d'une « toison crasseuse », lorsqu'il sort de « sa tanière »; se regardant dans un miroir. 	<ul style="list-style-type: none"> - Chourahbil est représenté comme « un énorme gaillard à la toison moutonnante ». - les cheveux du jeune Sofiane lui donnent une « allure chevaline » - Nafa Walid se trouve un reflet de « bête »

Tableau 4 : Le physique humain et les animaux dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*

À ces descriptions ci-haut mentionnées, s'ajoutent des exemples où les voix humaines sont rendues comme des voix animales comme le montre clairement le tableau ci-dessous.

La voix humaine et les animaux	
<i>Les agneaux du Seigneur</i>	<i>À quoi rêvent les loups</i>
<ul style="list-style-type: none"> - Jelloul le Fou et Zane le nain émettent des <i>glapissements</i> et des <i>gloussements</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Nafa Walid « <i>pousse un cri de fauve</i> »- Nafa Walid se trouve un reflet de « bête ». - les cris d'un groupe de garçons se confondent « <i>aux jappements des chiots</i> »

Tableau 5: La voix humaine et les animaux dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*

Également, nombreux sont les cas où le comportement humain est présenté comme un comportement animal. Les exemples suivants sont les plus révélateurs à ce sujet.

Le comportement humain et les animaux	
<i>Les agneaux du Seigneur</i>	<i>À quoi rêvent les loups</i>
- Jelloul le Fou et Zane le nain émettent des <i>glapissements</i> et des <i>gloussements</i> . - Smaïl Ich, est couvert d'une « <i>toison crasseuse</i> », lorsqu'il sort de « <i>sa tanière</i> »; se regardant dans un miroir. - Zane, nous apprenons qu'il grimpe aux arbres comme un <i>singe</i> , s'installe sur une branche comme un <i>oiseau</i> de proie, un <i>oiseau</i> de nuit, un <i>rapace</i> et un <i>corbeau</i> et marche comme un <i>canard</i> et un <i>crabe</i> . -Zane lui-même se compare à une « <i>bête foraine</i> ».	- Les actions des islamistes amènent le narrateur à les qualifier tour à tour de <i>bêtes</i> , de <i>prédateurs</i> , de <i>chacals</i> et de <i>fauves</i> . - Salah l'Indochine gravit les montagnes « <i>plus vite qu'un chacal</i> » - Nafa Walid regarde autour de lui comme un « <i>animal pris dans la nasse</i> »

Tableau 6 : Le comportement humain et les animaux dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*

Cependant, il n'est pas toujours utile d'essayer de distinguer clairement entre une ressemblance physique et une ressemblance comportementale. Si Nafa Walid se regardant dans le miroir, après avoir dirigé un massacre contre des villageois, trouve qu'il a l'air d'un animal, c'est à la fois, concrètement, parce qu'il a vécu longtemps dans les forêts sans se raser. C'est aussi une manière pour KHADRA de suggérer un parallèle plus fondamental entre la conduite de Nafa et celle d'un prédateur. De même, la ressemblance entre Zane et un rapace est à la fois comportementale et physique. Zane se conduit comme un animal lorsqu'il circule dans le village à la recherche d'une proie et s'installe sur des branches d'arbres mais il cherche aussi à imiter la physionomie d'un oiseau en collant les bras sur ses flancs ou en mettant une main devant sa bouche « *pour faire bec d'oiseau de proie* »³⁴³.

Après avoir montré le rapport entre les titres et les textes, nous présenterons, dans la section suivante, les réflexions critiques déployées par l'auteur à travers l'animalité des titres afin de mieux expliciter les liens pouvant se tisser entre la

³⁴³Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op., cit. p. 212.

réalité historique et la fiction romanesque.

III.2.1.2. L'animalité des titres comme mémoire d'un peuple

Compte tenu des éléments ci-haut mentionnés, il est permis de dire que le discours titrologique de KHADRA porte quelques réflexions critiques de cette guerre civile pouvant servir de catalyseurs de la *mémoire* de la *violence* et d'assurer, ainsi, sa transmission. Ces réflexions critiques trouvent leurs fondements dans l'usage de quatre idées capitales. Nous précisons d'emblée que nous nous appuyons essentiellement dans cette section sur quelques exemples extraits des textes de notre corpus pour montrer le rapport étroit existant entre le titre, le texte et la *mémoire* de la *violence*.

▪ La complicité des ennemis

Yasmina KHADRA décrit à travers ses titres la réalité tragique de l'Algérie des années quatre-vingt-dix avec ses souffrances ; celles des *Seigneurs de la guerre* (la mafia politico-financière du régime (FLN) et son armée) et *les loups de la guerre* (groupes intégristes (MIA, GIA, Hijra wa Takfir et Jaz'ara...etc)³⁴⁴. Dans cette image, nous trouvons une critique implicite du système politique et des dirigeants *corrompus* qui, pour le monde extérieur, font semblant de lutter contre les intégristes mais qui, en réalité, les soutiennent. Comme si l'auteur cherchait à nous dire qu'il y a deux sortes de bergers parmi les gardiens des peuples : ceux qui s'intéressent à la laine et ceux qui s'intéressent aux gigots. Aucun ne s'intéresse aux agneaux (le peuple algérien). Cette idée se manifeste indirectement lorsque KHADRA a inventé une conversation avec l'islamiste Salah l'Indochine ; l'un des personnages les plus cruels de *À quoi rêvent les loups*. Ainsi, Salah raconte à l'écrivain (KHADRA) qu'il est venu en France pour témoigner des assassinats et des viols qu'il a commis durant la guerre en Algérie. Lorsque «KHADRA » objecte que Salah sera «*arrêté et jugé pour crimes contre l'humanité* », ce dernier répond :

³⁴⁴ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op., cit. p. 202.

« Pas si je mentionne, dans le texte, que j'ai agi au profit de la Sécurité militaire. (...) Il me suffit juste de faire porter le chapeau à l'armée pour être systématiquement absous de mes crimes. »³⁴⁵.

KHADRA met donc en scène un Islamiste qui livre un faux témoignage et qui le publie dans un roman. Il laisse Salah se dénigrer lui-même – « si j'avais soupçonné, à mes vingt ans, qu'être inculte n'empêche pas d'être best-seller »³⁴⁶ – et critique ainsi tout un système éditorial et médiatique permettant à ces témoignages « mensongers » d'être capables de « rafler la vedette à certains écrivains majeurs, grands auteurs de langue française »³⁴⁷.

Dans *Les agneaux du Seigneur*, nous entendons parler d'une « erreur » de la part de l'armée mais cette erreur est évoquée par le discours d'un Islamiste. C'est le personnage de Tej Osmane qui déclare que l'affaire *Guemmar* est « montée de toutes pièces pour nous discréditer aux yeux de l'opinion »³⁴⁸. De cette façon, la théorie selon laquelle l'institution militaire aurait été impliquée dans l'attaque contre la caserne militaire de *Guemmar* et donc que ce ne serait pas uniquement l'œuvre des Islamistes, comme l'affirme la version officielle de l'Histoire. Ce qui ne reçoit, chez KHADRA, qu'un statut de *ouï-dire*, loin du statut qu'elle aurait eu si KHADRA avait choisi de la présenter par le discours du narrateur hétérodiégétique ou par un personnage « neutre ».

▪ L'organisation sociale

L'auteur représente aussi à travers les titres l'organisation sociale du pays et les différences énormes entre les classes sociales – la *pauvreté* de la plus grande partie du peuple algérien (les agneaux) et les *richesses* énormes d'une petite partie de la population (les loups). Cette idée se manifeste clairement dans la structure hiérarchique de *Ghachimat* et *d'Alger* qui se reposent sur un soubassement fragile et sur un statut social admis par la force des choses à travers la frustration des uns face à l'aisance matérielle des autres. Cette structure est composée d'un côté, *des pauvres* parce que payant le lourd tribut de

³⁴⁵ Y.KHADRA, *L'Imposture des mots*, op., cit. pp.86-87.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op., cit. p. 120.

l'Histoire Tels Issa Osmane surnommé Issa la Honte et Salah l'Indochine ainsi que les laissés pour compte désœuvrés à longueur d'année, les « *hittistes* »³⁴⁹ comme Nafa Walid, Jafer, Mourad et son frère Boudjema ; invétérés fumeurs de Kif ou Zane ; le nain dont la cruauté n'a d'égale que l'importance de sa difformité physique. De l'autre côté, *les riches* : groupe social composé des *riches* avec leur insupportable arrogance telle que la famille du *maire* ou celle de *Raja*.

▪ Des êtres non libres

L'auteur cherche aussi à travers l'animalité des titres de montrer que l'homme est dominé par des forces incontrôlables, c'est-à-dire, c'est un être non libre. Les exécuteurs de la *violence* aussi bien que les gens qui subissent cette *violence* apparaissent comme des victimes. Même concernant ces Islamistes violents qui peuplent les romans de KHADRA, le fait d'être violent est présenté largement comme quelque chose qui leur arrive et dont ils ne sont pas responsables. Dans ce sens, la représentation khadrienne trouve un écho dans la critique nietzschéenne de la croyance en la subjectivité humaine d'autant plus que NIETZSCHE procède aussi à une configuration animale de l'homme afin d'illustrer sa pensée. D'une manière générale, la réflexion de NIETZSCHE critique tous ceux (les hommes faibles les « agneaux ») qui imputent aux hommes forts la responsabilité d'être forts ou « à l'oiseau de proie la responsabilité d'être oiseau de proie »³⁵⁰. Dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, ceux qui subissent les actes de *violence* sont certainement caractérisés par un manque de choix et une incapacité à agir pour prévenir ce qui leur arrive. Cette idée se manifeste clairement dans les comportements de personnages clés comme Nafa Walid et Yahia le musicien dans *À quoi rêvent les loups* et Kada Hilal dans *Les agneaux du Seigneur* qui semblent malgré eux se joindre à l'Islamisme.

³⁴⁹ Expression utilisée par les jeunes Algériens et qui signifie littéralement « teneurs du mur » pour désigner les chômeurs.

³⁵⁰ F. NIETZSCHE, *Éléments pour la généalogie de la morale*, Librairie Générale, Paris, 2000 [1887]. p. 99.

Dans *Les agneaux du Seigneur*, il paraît aussi que ce sont les circonstances qui poussent Zane vers sa transformation en « oiseau de proie » ; il n'est pas responsable ; ce n'est pas un choix. Être un animal fort qui tue d'autres animaux n'est ni un mérite ni un défaut. Si Zane est oiseau de proie ou rêve de l'être, c'est plutôt par la force des choses. Ainsi le narrateur avance-t-il cette idée de l'évolution de Zane :

« C'est parce que les garnements lâchaient leurs chiens à ses trousses qu'enfant Zane a appris à se réfugier dans les arbres. (...) Pour lutter contre la fatigue et la terreur, Zane essayait de penser à autre chose. C'est ainsi qu'il s'est mis à rêver d'être un oiseau. »³⁵¹.

Dans cette perspective, Zane est plutôt victime impuissante qu'agent conscient et responsable. Soulignons que KHADRA n'adopte pas à la nietzschéenne « l'innocence de conscience »³⁵² des hommes forts de *La Généalogie de la morale*. Mais KHADRA et NIETZSCHE ont la même tendance à construire leurs analyses des hommes sur le modèle de l'animal et de jouer sur l'opposition entre animal fauve et animal domestique. De plus, KHADRA ressemble à NIETZSCHE dans la mesure où il présente le choix subjectif comme illusoire. D'abord victime de la *violence* des autres, Zane fait des autres ses victimes mais, ultimement, tous les personnages sont présentés comme des victimes de conditions qui leur échappent.

▪ La loi de silence

À travers l'animalité des titres, KHADRA tente de montrer au lecteur que les événements de la guerre civile des années quatre-vingt-dix ont imposé une loi de silence aux Algériens. Cette idée se confirme si l'on regarde de plus près les personnages de notre corpus étant non seulement incapables d'empêcher la *violence* mais aussi incapables de parler lorsqu'ils la confrontent.

Dans notre corpus, la *violence* est mise en rapport avec le *silence* de plusieurs façons. Ainsi le narrateur évoque-t-il par exemple des cadavres en

³⁵¹ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p.98.

³⁵² F. NIETZSCHE, op. cit., p.88

décomposition dans « *le silence des bois* »³⁵³ après une opération militaire islamiste. Les rues du village deviennent silencieuses lorsque les exécuteurs de la *violence*, à l'occasion Tej Osmane et son contingent d'islamistes, s'exercent sur la place centrale. De même, il y a le mutisme des anciens du village de Ghachimat dans *Les agneaux du Seigneur* qui se trouvent « *sans voix* »³⁵⁴ lors de l'enterrement de l'imam Salah qui a été décapité, Allal qui « *regarde en silence* »³⁵⁵ le cadavre de sa fiancée, Dactylo qui n'émet aucun son pendant toute la scène de son assassinat ou encore cette mère dans *À quoi rêvent les loups* qui ne supplie plus parce qu'elle est « *pétrifiée dans sa douleur* »³⁵⁶.

Les personnages deviennent muets parce qu'ils souffrent et parce qu'ils ne comprennent pas ce qui leur arrive. La *violence* les rend impuissants. Il y a un aspect paradoxal dans le fait de suggérer que la *violence* impose le silence, qu'elle provoque une incapacité à dire puisque cette suggestion est en soi une manière de dire la *violence*, de l'évoquer, d'en parler. De même, on peut voir comme un signe de l'impuissance de l'auteur, le fait qu'il ne peut pas signifier ce silence autrement qu'en employant le terme de *silence*.

À la lumière de tout ce qui précède, nous constatons que les titres de Yasmina KHADRA évoquent un rapport dialectique où non seulement la *violence* animalise l'homme, mais également la part animale de l'homme qui produit la *violence*. Nous pouvons dire que l'homme devient comme un animal à cause de la *violence* et que cette dernière surgit à cause de l'animalité de l'homme. L'animalité se présente dans les titres comme un modèle pour comprendre la *violence* extrême de la guerre civile algérienne et, par extension, comprendre le surgissement d'actes de *violence* extrême au sein des communautés humaines. Ces titres sont susceptibles de servir comme marqueurs de *mémoire* ou comme éléments catalyseurs du travail de la *mémoire* et de l'imagination en ce qui concerne ladite *violence*. Le discours titrologique devient, pour ainsi dire, porteur des marques de cette expérience du sang et de la douleur.

³⁵³ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p.86.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.129.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.195

³⁵⁶ *Ibid.*, p.263.

III.3. Les couvertures : la photo-mémoire

Le recours à l'illustration pour comprendre une œuvre littéraire participe à son interprétation et à sa compréhension car elle se propose comme un outil séduisant pour rendre compte du sens, de la signification et de la symbolique de l'œuvre. Dans cette optique, l'analyse des couvertures qui illustrent *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* s'avère essentielle pour faire marcher les rouages de la compréhension du roman par le lecteur.

Donc, l'illustration « désigne toute image, qui dans un livre accompagne le texte dans le but de l'orner, d'en renforcer les effets ou d'en expliciter le sens. Elle recouvre des pratiques multiples, depuis l'enluminure jusqu'à la photographie en passant par la gravure, l'estampe, la lithographie, toutes les formes de dessin, et peut servir des fonctions diverses d'ordre rhétorique, argumentatif ou institutionnel variables selon les époques et les genres ».³⁵⁷

Dans cette perspective, lorsqu'une image accompagne un texte donné, il y a forcément corrélation entre les deux ; ils se nourrissent l'un de l'autre. Le texte entretient donc avec l'image des rapports étroits voire complexes car ajouter une image à un texte donne l'occasion de « l'exhausser ou de le compléter, de le commenter ou de le rendre attrayant »³⁵⁸

En outre, l'image peut fournir des éléments qui éveillent l'imagination du lecteur et y orientent la compréhension du texte. La signification de l'image se joue dans les codes d'observations divergentes des lecteurs en situation de réception en fonction de leur propre imaginaire, leurs références culturelles et leurs connaissances personnelles des codes ainsi que leurs représentations.

Les agneaux du Seigneur et *À quoi rêvent les loups* sont illustrés par deux images ; deux photographies représentant dans le premier roman deux femmes au milieu de plusieurs sépultures avec des pierres tombales qui portent la même

³⁵⁷ P.ARON, D. SAINT -JACQUES, *Le dictionnaire du littéraire*. Presses Universitaires de France, Paris, 2002, p.285.

³⁵⁸ *Ibid.*

inscription "Kaladi"³⁵⁹ et dans le deuxième roman un enfant en position d'assise sur une barre de fer avec un arrière-plan : des lettres écrites en rouge (FIS).

Les photographies de notre corpus provoquent un effet du réel. Elles ne renvoient pas uniquement à une réalité existante mais elles les situent dans un temps et un espace réels. Les photographies par leurs représentations du réel sont tributaires d'une certaine crédibilité et fiabilité que la peinture ou le dessin ne peuvent proclamer car elles véhiculent un pouvoir d' « *authentification* » et d'« *identification* » comme le souligne Barthes « *elle n'invente pas, elle est l'authentification même* »³⁶⁰.

À première vue, nous remarquons que les photographies illustrant *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* attirent l'attention en raison de leur ressemblance avec des photographies très célèbres qui ont marqué l'actualité politique des années quatre-vingt-dix en Algérie. À titre d'exemple, la photographie du Hocine ZAOURAR nommée « *massacre de Bentalha, 1997* » est considérée aujourd'hui comme une *photo-mémoire* qui rappelle les tueries et les massacres collectifs des années quatre-vingt-dix :



Photos de Hocine ZAOURAR,
Massacre de Bentalha, 1997

³⁵⁹ « Kaladi » est un mot arabe qui signifie littéralement « éternel ».

³⁶⁰ R. BARTHES, *La chambre claire*, Gallimard, Seuil, Paris, 1980. p.53.

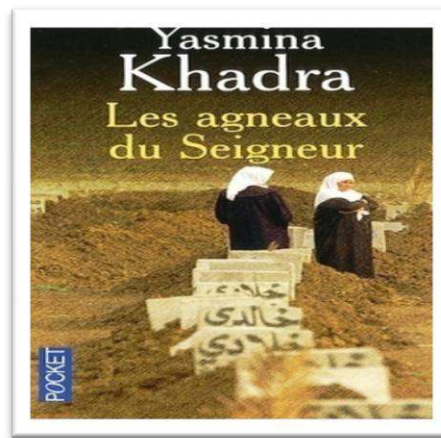
Cette photographie a fait le tour du monde en faisant simultanément la « une » de 750 journaux internationaux (sauf algériens). La photo « *massacre de Bentalha* » est aujourd’hui un symbole atemporel, un véritable catalyseur de *mémoire* de la *violence* pour les Algériens et ceux qui ont un savoir historique sur les événements en question. Les photos *infra* servent d’éclaircissement.



Photo de :
 Cherif BENYOUCEF. *Massacre de Ben Ali*, 1997



Photo de :
 AFP. *Massacre de Sidi Hamed*, 1998



Les agneaux du Seigneur, Coll. Pocket, 1999.



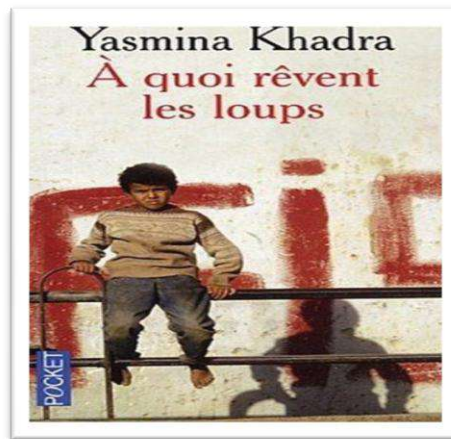
Photos de :
 Hocine ZAOURAR, *Massacre de Raïs*, 1997



Photos de :
 Cherif BENYOUCEF, *Massacre de Khemis Miliana*, 1997



Photo de :
Hocine ZAOURAR 1997



À quoi rêvent les loups, Coll. Pocket, 2000.

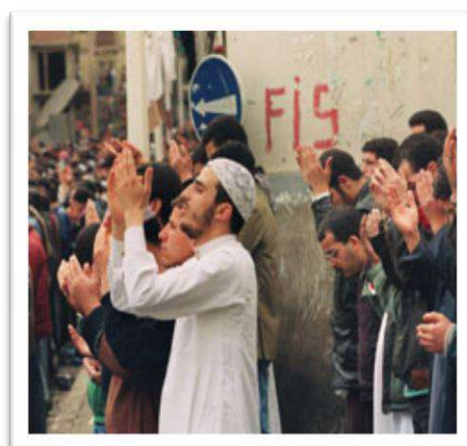


Photo de Hocine ZAOURAR, 1997

À travers ces images, nous constatons que *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* sont illustrés par des photographies qui présentent un témoignage silencieux et un souvenir sombre de la guerre civile algérienne. Jean-Marie SCHAEFFER dans son livre *L'Image précaire*³⁶¹ établit une comparaison entre les dispositifs de lecture que pratique le récepteur d'une photo de témoignage et d'une photo-souvenir. Quand il regarde une photo-souvenir (cliché de vacances ou de famille, par exemple), le destinataire mobilise-nous dit SCHAEFFER- un savoir latéral plus riche que l'image. Il nourrit, en effet, la photo de toutes les connaissances dont il dispose sur les personnages ou les contextes représentés. L'image vient en quelque sorte raviver les connaissances qui précèdent la lecture. SCHAEFFER dit que la photo-souvenir est contenue dans la *mémoire* du récepteur alors que l'image de témoignage, au contraire, venant de l'extérieur, est plus riche que le savoir dont il dispose avant de la lire.

Les images analysées sont des photos témoignages sur les massacres commis dans les villages et les villes de l'Algérie des années quatre-vingt-dix. Le lecteur moyen (celui qui découvre les photos sur les couvertures des romans) ne dispose d'aucune connaissance particulière sur ces femmes ou sur cet enfant alors que les mêmes photos déclenchent un travail de *mémoire* et de souvenirs chez les personnes qui ont vécu ce drame ou ceux qui connaissent bien la réalité algérienne. Le rôle de la photographie est, pour ainsi dire, de témoigner de l'avoir lieu de l'événement en question. Pour eux, ces portraits raviveront un certain nombre de souvenirs ou de connaissances qu'ils possédaient déjà, à titre d'exemple, les massacres dans les villages, les égorgements, les tortures, les voitures piégées, les confrontations entre les forces de sécurité et les groupes islamistes, les enterrements des victimes... etc.

III.3.1. La lecture des illustrations

Compte tenu des éléments ci-haut mentionnés, nous essayerons de lire les deux photographies qui illustrent *Les agneaux de Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* à

³⁶¹ J.-M. SCHAEFFER, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, Paris, 1987.

travers trois niveaux essentiels :

III.3.1.1. La posture et l'attitude

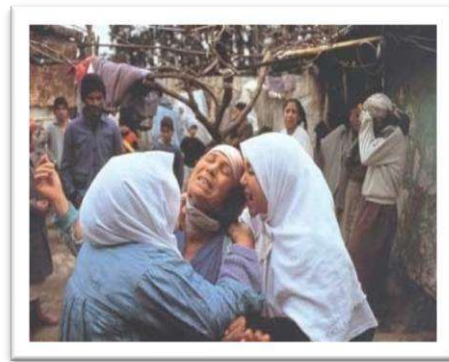
Dans *Les agneaux de Seigneur*, la posture et l'attitude appartiennent à une manière d'être de ces deux femmes à un moment donné dans la réalité telles qu'elles ont été fixées sur la pellicule. Mais en même temps, cette posture et cette attitude sont des signes que nous lisons comme ils se présentent dans la réalité : les gestes et les expressions de la douleur, du chagrin et du réconfort appartenant à un code gestuel qui- s'il est visible sur l'image- n'en est pas moins extra-iconique car ce n'est pas l'image qui lui donne du sens. Celui-ci existe déjà dans la vie de tous les jours. Aussi, il y a deux éléments essentiels qui encadrent cette posture et cette attitude : c'est le *cimetière* et le chiffre *deux*.

Longtemps, le cimetière a constitué le principal *lieu de mémoire*³⁶². Vivant à proximité du lieu de sépulture, la famille et les amis du défunt pouvaient s'y rendre facilement. La tombe constituait alors un élément fondamental que les familles s'appropriaient. Elle devait non seulement répondre au besoin de *mémoire* exprimé par les survivants mais encore jouer un rôle important dans l'affirmation du statut social de la famille. Cette photo de cimetière et des femmes est une trace matérielle qui joue un double rôle : le premier est de servir comme une marque qui atteste que des massacres collectifs ont eu lieu, et le deuxième étant de participer au déclenchement du travail de la *mémoire* chez le lecteur. En déclenchant le processus de réminiscence et d'imagination, ces traces deviennent des éléments catalyseurs de la *mémoire*.

³⁶² P. NORA, *Les lieux de mémoire*, Quarto-Gallimard, vol. 1, Paris, 1997. P. 45. Selon lui, les lieux de mémoire : « ce sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle parce qu'elle l'ignore. (...) Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité. (...) ». Il dit aussi « un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit ». Il peut donc s'agir d'un monument, d'un cimetière, d'un personnage important, d'un musée, des archives, tout autant que d'un symbole, d'une devise, d'un événement ou d'une institution.

Le chiffre *deux* qui représente les deux femmes véhicule toute une symbolique. Il est marqué par l'idée de couple ; signe d'équilibre en même temps que le conflit (entre le bien et le mal). Il est « *chiffre des ambivalences et du dédoublement* »³⁶³. L'idée de dédoublement fascine en même temps qu'elle effraie, « *c'est pour cela, le dédoublement est tantôt vécu comme bon présage et tantôt comme mauvais présage comme l'annonce de la mort* »³⁶⁴.

Le chiffre *deux* et *le cimetière* se sont associés pour préserver les femmes de la photographie de tout combat idéologique dont elles ignorent les causes et les retombées mais où elles se trouvent impliquées contre leurs grés. Ces femmes sont le symbole de toutes les femmes algériennes qui ont vécu le drame des années quatre-vingt-dix et subi ses conséquences tragiques. Les photos suivantes (prises le lendemain des massacres de Raïs, 1997) présentent la force et la puissance de la photographie dans la transmission de la *mémoire* de la *violence* qu'a vécue la femme algérienne pendant les années quatre-vingt-dix:



Photos de :
 Hocine ZAOURAR, *Massacre de Raïs, 1997*

Quant à l'enfant dans *À quoi rêvent les loups* en s'asseyant sur deux barres de fer horizontales et en s'appuyant sur une échelle, engendre toute une symbolique qui se dégage de cette posture. La position assise de l'enfant laisse entrevoir le refus de la situation tragique dans laquelle vit l'Algérie de la dernière décennie et le rejet de la descente dans l'abîme provoqué par la terreur quotidienne. Son regard pensif, tourmenté et triste semble lancer un appel de détresse pour

³⁶³ C. PONT- HUMBER, *op. cit.*, p.139.

³⁶⁴ *Ibid.*

sauver son enfance et son innocence.

On trouve l'écho de cet appel de détresse dans un article intitulé « Enfants d'Algérie »³⁶⁵ de Jean-Paul MARIE à travers lequel il décrit la situation traumatisante des petits rescapés des tueries et des massacres des années quatre-vingt-dix. Les témoignages suivants illustrent mieux ce que nous venons de dire :

*« Hayat, 12 ans, vient d'un petit village où elle a assisté à l'égorgement de ses parents. Elle a perdu son père, sa mère, ses sœurs et ses belles-sœurs. Blessée par une balle, Hayat s'est évanouie. En se réveillant, elle voit la maison qui brûle et croit entendre « sa mère morte en train de pleurer ». Hayat se jette sur sa nièce de 7 ans, l'emporte et la sauve. Aujourd'hui, Hayat a été recueillie par son grand frère. Mais elle refuse d'aller au cimetière, ne veut rien raconter et n'a jamais pleuré depuis la nuit du drame »*³⁶⁶

Quant à Kader (12 ans),

*« Quand les tueurs sont arrivés chez lui, son père s'est effondré, victime d'un infarctus. Mort de peur. Kader voit égorger sa mère, deux de ses sœurs et ses cinq frères. Un des tueurs se tourne vers lui... et lui demande de monter au maquis. Kader, sidéré, reste muet. Au moment où l'homme se prépare à le tuer, un de ses complices l'arrête : « Non. Laisse-le ! Comme cela, il souffrira le reste de sa vie. » Kader n'a jamais pu pleurer. Jusqu'au quarantième jour après la tuerie, date de deuil chez les musulmans. Ce jour-là sa tante maternelle, qui l'a accueilli, meurt de chagrin.»*³⁶⁷

De son côté, chérif (11 ans),

*« Crâne rasé marqué d'une grande cicatrice circulaire, peau brûlée, la peur et la détresse imprimée sur son visage. Sa famille ne parle pas, ses copains ne sont pas venus le voir, on dit qu'il vivait à Sidi-el-Kébir, dans un milieu de musulmans pratiquants qui ont fui la région après le grand massacre du village, en septembre 1997. Quelques mois auparavant, un jour de ramadan, dix jours avant l'Aïd, une bombe a explosé sur le marché de Blida : dix morts, beaucoup de blessés dont Zoubir, touché par des éclats, des projections de poudre incrustées sous la peau, un doigt arraché, un oeil crevé et un autre en mauvais état. Zoubir ne se rappelle de rien, il dit : « J'ai entendu un grand bruit... et je me suis réveillé à l'hôpital. » Après l'opération, le chirurgien ophtalmologue lui a demandé d'ouvrir les yeux. Mais Zoubir a refusé, recroquevillé, en pleurs, hurlant au moindre soin infirmier »*³⁶⁸

³⁶⁵ J.-PMARIE, « Enfants d'Algérie », disponible sur le site www.grands-reporters.com/Enfant-d-Algerie.html, consulté le 12.10.2012.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*

À partir de ces témoignages, nous constatons que l'enfant de la photo représente tous les enfants-victimes et/ou les petits rescapés des massacres de cette tragédie. Pour un lecteur ayant une relation directe ou amicale avec des enfants-victimes, cette photo déclenchera une *mémoire* traumatisante en rapport avec le déroulement des événements, quittera à pousser son imagination beaucoup plus loin. Pour lui, cette photo aura le statut de déclencheur de *mémoire*. Pour quelqu'un d'autre qui a assisté à la tragédie ou qui a été informé par la presse, il pourra se rappeler non seulement les assassinats des enfants mais il va aussi imaginer la douleur qu'ont pu ressentir ces enfants et leurs proches. Pour quelqu'un qui ne connaissait rien de cette histoire, il va essayer d'imaginer ce qui s'est passé et pourra même aller consulter les documents historiques ou journalistiques pour en savoir plus. C'est de cette manière que l'éditeur ou/et l'auteur construit et transmet au lecteur une *mémoire* douloureuse des actes de *violence* qui ont marqué l'Algérie pendant les années quatre-vingt-dix.

III.3.1.2. Les tenus vestimentaires

Les tenus vestimentaires appartiennent, tout comme les gestes et les attitudes, à un système de signes qui, encore une fois, n'est pas propre à l'image mais il correspond à un code socioculturel inscrit dans une réalité géopolitique ou idéologique donnée. Dans la photo concernant *Les agneaux du Seigneur*, les vêtements sont perçus comme des signes du mode de vie traditionnel du monde arabe. Or, dans le contexte propre à l'image, ce vêtement change de signification précisément parce qu'il comporte le sème de traditionnel et qu'il est associé aux signes *mères* et *douleurs*. En ce sens, le vêtement échappe à la contemporanéité de l'événement dans lequel il est inscrit mais il prend une valeur sémantique d'intemporalité.

L'enfant dans *À quoi rêvent les loups* porte des habits qui dénotent une certaine misère. La couleur marron qui domine l'ensemble de ses vêtements vient appuyer le regard malheureux de l'enfant car le « *marron* » comme couleur suscite beaucoup d'émotion. « *Le marron, je refuse de voir le passé et ce qui, dans ce*

passé, a été mal vécu »³⁶⁹ Donc, cette couleur fait allusion au refus de voir les expériences antérieures et de ce qu'elles engendrent de souvenirs pénibles et de situations terribles.

L'enfant de la photographie en portant le marron ne marque-t-il pas son refus, son rejet des événements dramatiques qui ont déchiré l'Algérie pendant des années ? Son regard pensif ne trahit-il pas les interrogations qui peuplent son imaginaire sur l'engrenage de la *violence* qui sévit au sein de son pays ?

En outre, l'enfant ne porte pas de chaussures : il a les pieds nus. Cela ne confirme-t-il pas sa condition sociale difficile apparente à ses vêtements ? En plus, la nudité de ses pieds ne signifie-t-elle pas son désarroi et sa vulnérabilité face aux actes de *violence* qui veulent saccager son enfance et le tirer vers le fond de la terreur ?

III.3.1.3. Le code plastique³⁷⁰

Le troisième système de signes sur lequel se construit l'interprétation de ces photographies est le code plastique. L'image dans *Les agneaux du Seigneur* nous parle par sa facture : le cadrage, la position des personnages, la complémentarité des couleurs des deux robes (le blanc et le noir) et surtout la lumière. Celle-ci, en effet, donne au drapé des vêtements une matérialité, une densité sculpturale qui ne peut manquer d'évoquer autant l'art de Michel-ANGE sculpteur que celui des peintres qui ont excellé dans le rendu des plis des vêtements et en ont fait un trait plastique caractéristique de ces femmes. Autrement dit, la composition de cette image la rend cousine d'autres images, appartenant à la catégorie des œuvres d'art de la première Renaissance dans lesquelles on trouve toujours « *un drapé abondant, aux larges plis disposés de façon lyrique* »³⁷¹, tel qu'il apparaît par exemple dans la sculpture de Michel-ANGE (la Madone de la Pietà de Rome) ou encore dans les tableaux de GALLEGRO (la Pietà du Prado) ou ceux de CHRISTUS (la Pietà du Louvre). Toutes ces images

³⁶⁹ D. BOURDIN, *Le langage secret des couleurs*, Caranche, Paris, 2006, p.81.

³⁷⁰ Dans un sens commun, les codes plastiques regroupent toutes les pratiques ou activités donnant une représentation artistique, esthétique ou poétique, au travers de formes et de volumes.

³⁷¹ M. VASSELIN, *Michel-Ange*, Encyclopédie universelle, 1995.

s'attachent à exprimer « *la douleur des personnages qui entourent le corps du Supplicié, symbole, pour la conscience chrétienne, de la mort du Juste* »³⁷².

Quant à l'ombre de l'enfant dans la photographie représentant *À quoi rêvent les loups*, elle se projette sur un mur ou se dessine des lettres peintes en rouge FIS ; initiales du parti politique Front Islamique du Salut. Sa dissolution en 1992 a engendré le déclenchement de l'action armée pendant les années quatre-vingt-dix.

L'ombre de l'enfant est porteuse de significations. Cette ombre n'est-elle pas celle de l'Algérie qui devient l'ombre d'elle-même après les événements terribles des années quatre-vingt-dix ? N'est-elle pas le symbole de l'innocence de l'Algérie violée par ses propres enfants commettant ainsi un acte impardonnable et immonde ? L'Algérie ; jeune pays émergé à peine d'une très longue histoire de colonisation, de *violence* et de terreur pour en tomber dans une marée de sang plus sanglante voire plus douloureuse encore car elle est déclenchée cette fois-ci par ses propres enfants.

Pour conclure, nous dirons que les photographies qui illustrent *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* permettent de construire et de transmettre une *mémoire* de nombreuses personnes qui ont été victimes d'une *violence* intolérable. Ces photographies donnent aussi l'occasion au lecteur d'exercer son pouvoir d'imagination et sa capacité d'interprétation. Elles provoquent le lecteur par la symbolique qu'elles véhiculent et le lecteur ; connaisseur de la réalité algérienne de la décennie noire entreprendra l'opération de décodage et d'assemblage de tous les éléments de l'énigme posé par ces photographies. Ces couvertures sont susceptibles de servir comme marqueurs de *mémoire* ou comme éléments catalyseurs du travail de la *mémoire* et de l'imagination en ce qui concerne la *violence* des années quatre-vingt-dix.

³⁷² *Ibid.*

III.4. Les dédicaces : une mémoire individuelle

Nous entendons par cette appellation, l'expression selon laquelle l'on destine une œuvre à une personne ou à un groupe de personnes. Cet hommage n'est que symbolique puisque la dédicace ne concerne que « *la réalité idéale de l'œuvre elle-même* »³⁷³. Cependant, cette inscription n'est pas définitivement liée à l'œuvre comme le souligne GENETTE dans *Seuils* «*Un auteur peut en effet, toujours (...) supprimer ou modifier une dédicace d'œuvre lors d'une nouvelle édition.*»³⁷⁴

Dans notre corpus, l'auteur dédie ses textes à ses parents, à ses enfants et aux enfants du monde entier. Le tableau ci-dessus indique les dédicaces des notre corpus.

Les dédicaces	
<i>Les agneaux du Seigneur</i>	<i>À quoi rêvent les loups</i>
<i>à mon père et ma mère.</i>	<i>à mes enfants, et aux enfants du monde entier.</i>

Tableau 7 : Les dédicaces dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*

À travers ce tableau, nous constatons que KHADRA a choisi pour ses romans des dédicaces privées étant une formulation classique que nous retrouverons à plusieurs reprises.³⁷⁵

Dédier ou dédicacer un travail à quelqu'un, c'est donc lui témoigner de la reconnaissance, de l'amour dans le cas des membres de la famille. Ceci révèle le caractère du romancier humain, sympathique et attaché aux valeurs familiales. L'auteur fait intervenir sa famille dans le seuil des romans, de l'univers romanesque qui acquiert ainsi un statut particulier. N'est-ce pas un indice pour rattacher l'univers vécu de l'écrivain à celui fictif du roman ?

³⁷³ G. GENETTE, *op. cit.*, p.110.

³⁷⁴ *Ibid.*, p.129.

³⁷⁵ KHADRA nous a affirmé que ce choix dédicatoire n'avait aucun rapport avec le contenu du roman. A ce propos, il écrit : « (...) *Quant à la dédicace, je suis libre de l'insérer dans le texte comme libre de ne pas la mentionner du tout. Tout à fait entre nous, je ne vois pas le rapport avec le contenu du roman.* » (Cf. *infra* : annexe1, p. 323).

Les dédicaces que l'auteur propose à ses lecteurs trouvent leurs fondements dans le cadre qui réunit ses parents « *la famille* ». La fonction de cette dernière est d'assurer l'équilibre émotionnel et affectif de ses membres, en particulier les jeunes enfants. La famille est la première victime d'une *violence* qui ronge tout sur son passage et qui n'épargne personne de ses malheurs. Souvent considérée comme espace fondamental de la société, la cellule familiale connaît une sérieuse désagrégation. La famille est le lieu par excellence de la perversion des valeurs sociales, les conflits la traversent très profondément. Elle se retrouve marquée du sceau de la négativité et de la suspicion. Les relations sont conflictuelles et caractérisées par une série d'oppositions travaillées par un certain nombre de rapports contradictoires.

D'une certaine manière, les dédicaces dévoilent l'itinéraire d'un enfant qui tente de rattraper la vie et le destin qui lui échappe. L'enfant devra donc faire face jusqu'à l'âge d'homme à une double *violence* :

D'abord, celle de l'armée dont il décrit la dureté, les brimades et les mortifications dans son roman *l'Ecrivain*. La destinée pour Mohamed Moulessehoul était le choix de son père ; un ancien officier de l'armée de libération. C'était un matin de septembre 1964, le père a pris l'enfant par la main est monté tous les deux au nord de l'Algérie pour le confier à l'école des Cadets : « *un collège prestigieux où l'on dispensait la meilleure éducation et la meilleure formation, où l'on allait faire de moi un futur officier* »³⁷⁶. D'Oran à Tlemcen, jusqu'à l'école d'El-Mechouar, l'auteur se remémore le voyage avec les yeux de l'enfant qui vit sa première *déchirure*. Rupture avec sa famille, sentiment d'abandon et accès à l'univers aride du pensionnat : « *je ne comprenais pas ce qui m'arrivait. J'étais si heureux chez nous* »³⁷⁷ écrit-il. Mais le bonheur de l'enfance ne sera plus jamais ce qu'il a été. Cet éloignement du foyer le fragilise à l'école où la dureté du règlement a tôt fait de consumer ses chagrins. Il décrit aussi la brutalité de la vie à l'école des cadets : le clairon au petit matin, le matricule remplaçant le nom, la tonsure, les pieds gelés, la discipline infernale des gradés plus ou moins sadiques, les nuits remplies par les cauchemars des

³⁷⁶ Y. KHADRA, *l'Ecrivain*, op. cit., p.13

³⁷⁷ *Ibid.*, p.37.

orphelins qui ont connu les horreurs de la guerre coloniale. L'amitié seule avec certains compagnons d'infortune et les souvenirs -qui jaillissent- mettent un baume de fraîcheur dans le cœur de l'enfant.

Ensuite, les bouleversements même au sein de la famille ; *répudiation* de sa mère « *qui n'a encore que trente ans* »³⁷⁸ laquelle devra, seule avec sept enfants, faire face à un quotidien traumatisant. Le jeune cadet Mohamed est désormais *chef de famille* quand il n'est pas derrière les murs de la caserne : « *Difficile de se croire la plus belle chose qui soit arrivée à quelqu'un (le père !) Quand d'un claquement de doigts on se retrouve relégué au rang d'objet déclassé.* »³⁷⁹

Cette relation « parents/fils » se fait lire et est développée par l'auteur tout au long des deux romans-corpus. Des relations de désaccords et de conflits entre le père et son fils tel Hadj Boudali et son fils dans *Les agneaux des seigneurs* et Nafa Walid et son père dans *À quoi rêvent les loups*.

Désaccords et conflits entre père et fils	
<i>Les agneaux du Seigneur</i>	<i>À quoi rêvent les loups</i>
<p>« <i>Me traiter de renégat, moi, son père, trois fois pèlerin. Jamais je ne me suis permis de lever les yeux sur mon père, moi. Je n'osais même pas approcher mes enfants en sa présence. Je lui baisais la main autant de fois que je le rencontrais. Il était ingrat, grincheux, imprévisible, soupçonneux, et pas une fois je n'ai oublié qu'il était d'abord mon père. Aujourd'hui, ma progéniture, me traite comme si j'étais Ibliss en personne, moi qui ai jeûné à me rompre les tripes pour la nourrir et l'instruire...</i> »</p>	<p>« <i>Nafa le saisit par le bras et l'immobilisa contre le mur. Sa main exerça une éternité telle que le vieillard crut entendre craquer son bras. La bouche tordue de douleur et les jambes coupées, il ne lui restait, que les yeux pour s'indigner. Le fils tint bon. Sa figure congestionnée s'enlaidit d'un rictus bestial et sa voix gronda :</i> <i>– Ne touche jamais à cet appareil...</i> <i>Le père considéra la main en train de lui broyer la chair, incrédule.</i> <i>Soudain, il mesura l'ampleur du parjure. Rassemblant ses forces en charpie, il se releva dans un chapelet d'imprécations :</i> <i>– Sale bâtard ! Tu crois m'intimider, pourriture, mauvaise graine. Tu oses porter la main sur moi, toi, mon urine. Je suis vieux, mais pas fini. Je ne te laisserai pas imposer tes quatre volontés sous mon</i></p>

³⁷⁸ Ibid.
³⁷⁹ Ibid.

	<i>toit. Tu n'es rien d'autre qu'un morveux. Tu penses que tu as grandi ? il me faudrait un microscope pour te repérer, fils de chien. Je te maudis.</i>
--	--

Tableau 8 : Les désaccords et les conflits entre père et fils dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*

De ce fait, après 36 ans au service de l'institution militaire, KHADRA affirme que « *ça été 36 ans de vie gâchée* »³⁸⁰. Ainsi, dans un entretien qu'il a accordé à l'hebdomadaire *Liberté* au mois de mai 2004, Yasmina KHADRA a dévoilé la vraie raison de rejoindre l'Académie militaire : « *J'avais accepté de rejoindre l'Académie militaire pour ma mère. Elle avait tellement souffert. Pour elle, la seule chose qui pouvait la consoler était de me voir colonel. Je ne serai jamais colonel.* »³⁸¹

Enfin, Yasmina KHADRA a quitté l'armée en 2001 et il a décidé de se consacrer totalement à l'écriture alors que sa mère l'a quitté aussi car son fils l'a trahie, comme il explique bien dans cette citation :

*« Lorsqu'elle m'a vu quitter l'armée avec le grade de commandant, elle a pété les plombs. C'était la plus cruelle farce que je pouvais lui faire, la plus abominable des trahisons. Depuis, elle vit recluse chez elle et refuse de recevoir du monde. Elle ne veut plus entendre parler de ses enfants, ni de ses petits-enfants, ni ses proches car son fils prodige l'a trahie »*³⁸²

Dans une autre perspective, lorsque KHADRA dédie son roman *À quoi rêvent les loups* à « *[s]es enfants, et aux enfants du monde entier* », il cherche d'amener son lecteur à imaginer les massacres et les assassinats des enfants en Algérie pendant les années quatre-vingt-dix. Cette idée des assassinats des enfants par des terroristes que nous livre KHADRA implicitement dans cette dédicace se fait lire tout au long des deux textes. Le tableau ci-dessous nous donne quelques exemples.

³⁸⁰ Entretien de M. LAFIFI, « Nous sommes les otages d'une histoire travestie » in , *Liberté* 27 mai 2004, p. 08.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

Les assassinats des enfants	
<i>Les agneaux du Seigneur</i>	<i>À quoi rêvent les loups</i>
<p>- « -Ils ont assassiné des <u>nourrissons</u> » ; - « -Je te rappelle que des <u>enfants</u> ont été massacrés »</p> <p>- « Regarde Dactylo, [dira] Tej triomphant. Regarde partir en fumée le douar des traîtres. Où est donc passé son groupe d'autodéfense ? Ils croyaient m'intimider, avec leurs rejetons. J'ai donné l'ordre à mes hommes de n'épargner ni les bêtes ni les <u>nourrissons</u>. N'est-ce pas une fresque magnifique ! »</p> <p>« Couchés l'un à côté de l'autre, <u>un jeune garçon et une petite fille</u> se tiennent par la main. On les croirait en train de rêvasser. Si seulement leur frêle cou n'avait pas été profané par la lame d'un sabre ou d'une machette... »</p> <p>« La tuerie dure depuis deux ans déjà. Après les 'sbires' du Pouvoir, leurs collaborateurs et les récalcitrants, la barbarie déploie ses tentacules un peu partout. Des fellahs, des instituteurs, des bergers, des veilleurs de nuit, des <u>enfants</u> sont exécutés avec une rare bestialité. »</p>	<p>« pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras lorsque je m'apprêtais à trancher la gorge de ce <u>bébé</u> brûlant de fièvre ? »</p> <p>« J'étais là, soudain dégrisé, un <u>bébé</u> ensanglanté entre les mains. J'avais du sang jusque dans les yeux. Au milieu de ce capharnaüm cauchemardesque jonché de cadavres <u>d'enfants</u>, la mère ne suppliait plus. Elle se tenait la tête à deux mains, incrédule, pétrifiée dans sa douleur. »</p> <p>une mère « se tient la tête à deux mains, incrédule, pétrifiée dans sa douleur » parce que le protagoniste a tué son <u>bébé</u></p> <p>-Nous venons de la perdre, émir. Une guerre est perdue dès lors que des <u>gamins</u> sont assassinés.</p>

Tableau 9 : Les assassinats des enfants dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*

Comme nous l'avons mentionné dans l'analyse des titres, KHADRA a inspiré ses titres *Les agneaux du seigneur* et *À quoi rêvent les loups* suite aux témoignages d'un rescapé. Ce dernier a indiqué que pendant les massacres de Had Chekala (Relizane), il a égorgé un bébé (un agneau) au nom du Seigneur.

Cette image inconcevable d'assassinat de l'enfant qui choque le lecteur à travers ce témoignage, l'incite à se demander comment se fait-il qu'au nom du *Seigneur* des *enfants* sont-ils abattus ? Ce type de question peut être aperçu comme un élément catalyseur de la *mémoire* et d'assurer, ainsi, sa transmission. La dédicace

devient, pour ainsi dire, porteuse des marques de cette expérience du sang et de la douleur. L'image d'assassinat des enfants permet aussi d'ouvrir au lecteur une *mémoire* de la *violence* faite aux enfants algériens pendant les années quatre-vingt-dix. Nous remémorons à titre d'exemple les quatre enfants scouts qui ont été assassinés à Mostaganem.



Les quatre enfants scouts assassinés le 1^{er} novembre 1994 à Mostaganem
 (Chouarfia Abdallah 12 ans, Boualem Mehdi 9 ans, Hachelaf Mohamed 8 ans et Ayach Charwki 7 ans)³⁸³

Ils étaient quatre enfants du groupe scout appelé « *Omar El-Haq* » du quartier Larbi Ben M'hidi de la wilaya de Mostaganem. Invité par le chef de l'unité scout « *El-Rafiq* » de Sidi Ali, le groupe scout « *Omar El-Haq* » s'est rendu au lieu dit en vue de participer aux festivités commémorant le quarantième anniversaire du 1^{er} novembre 1954³⁸⁴.

Avant de se rendre à Sidi Ali, dans la matinée du 1^{er} novembre 1994, le groupe scout « *Omar El-Haq* » a assisté, durant la nuit du 31 octobre (c'est-à-dire la veille), à la levée des couleurs qui eut lieu à minuit sur l'esplanade de l'hôtel de ville de Mostaganem. Le groupe a ensuite passé la nuit au sein de son local habituel afin de se rendre à Sidi Ali en début de matinée, pour être à l'heure au rendez-vous prévu. Le groupe scout était accompagné de Boudjemaâ

³⁸³ M. BENTAHAR, « Pour que nul n'oublie. Hommage aux quatre scouts assassinés le 1^{er} novembre 1994 » en ligne : <https://ajouadmemoire.wordpress.com/2013/11/01/01-novembre-1994-quatre-jeunes-scouts-sont-tues/>

³⁸⁴ La déclaration du 1^{er} novembre 1954 est le premier appel adressé par le Front de Libération Nationale (FLN), marquant le début de la guerre d'indépendance.

Mohamed ; chef d'unité et des chefs de groupe Boualem Lakhdar et Menouar Mohamed. Ils furent accueillis à leur arrivée à Sidi Ali par Chaâ Miloud ; chef d'unité scout « *El-Rafiq* » qui procédait à leur installation devant le mat, au sein du carré d'honneur, leur faisant l'honneur, en tant qu'invités, d'être au premier rang pour assurer la levée des couleurs, et ce en présence de l'ensemble des autorités présentes à cet événement auquel était convié également un groupe scout de la commune de Ben Abdelmalek Ramdane (Mostaganem).

C'est lors de la cérémonie d'inhumation des cercueils de cinq martyrs de la révolution algérienne dont celui de Ben Abdelmalek Ramdane³⁸⁵ qu'une bombe explosa à 10 h 30 mn, au sein même du cimetière des martyres de Sidi Ali faisant quatre morts parmi les scouts du groupe « *Omar El-Haq* » de la cité Larbi Ben M'hidi de Mohamed et blessant plusieurs autres des autres groupes scouts. Surpris par la déflagration, et dans un moment de panique, les gens couraient dans tous les sens piétinant les enfants morts et les blessés de crainte certainement qu'une autre bombe exploserait. Ce jour-là, le cimetière contenait plus de monde qu'il ne pouvait contenir habituellement. Peu de temps plus tard, les enfants blessés furent aussitôt évacués par hélicoptère de l'armée vers l'hôpital d'Oran. Six enfants se trouvant dans un état extrêmement grave ont été transférés en urgence vers l'hôpital Purian de Toulouse (France). Cette terrible tragédie a mis fin au déroulement des festivités que l'histoire n'oubliera jamais. Le 1^{er} novembre de l'année 1994 restera gravé dans la *mémoire* collective de tous les Algériens.

Nous nous proposons à présent de continuer notre étude par l'examen des citations mises en épigraphes.

III.5 Les épigraphes : le savoir de l'intellectuel

L'épigraphe est une citation qui figure en exergue du livre et qu'un auteur place au début d'un texte dont il est séparé pour éclairer le sens ou encore

³⁸⁵ Ben Abdelmalek Ramdane est le premier chahid (martyre) de la Révolution de novembre 1954 qui a permis aux Algériens de se libérer du colonisateur français.

l'appuyer. Dans les romans modernes, elle est peu utilisée. Ce qui donne un aspect très classique au texte. Son utilisation participe toutefois à la valeur de l'œuvre et permet d'inscrire la pensée de l'auteur. La citation d'A. COMPAGNON illustre mieux nos propos « *L'auteur abat ses cartes. Solitaire au milieu d'une page, l'épigraphe représente le livre - elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens - , elle l'induit, elle résume. Mais d'abord elle est un cri un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi...* »³⁸⁶

L'épigraphe est donc la quintessence de l'ouvrage : l'essentiel, du point de vue symbolique, en quelques mots, en quelques lignes. Elle est un terme qui selon GENETTE renvoie à un mot qu'on trouve « *on bord de l'œuvre et non dans l'œuvre* »³⁸⁷. KHADRA a utilisé une citation comme épigraphe dans *Les agneaux du Seigneur* et quatre dans *À quoi rêvent les loups*. Son emploi trahit un certain désir de sa part d'imprégner le lecteur de la trame romanesque qu'il annonce et lui donne un avant-goût de la suite des événements en cours.

En consultant presque tous les romans de KHADRA, nous avons constaté que l'auteur emploie souvent des épigraphes des écrivains, poètes et philosophes d'une grande réputation intellectuelle. Nous interprétons cette conduite par dire que KHADRA est d'un auteur qui cherche à conférer de la crédibilité à ses textes tout en dissimulant la sienne. NIETZSCHE³⁸⁸ est l'écrivain que KHADRA utilise le plus souvent pour ses épigraphes. Outre, *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, *Morituri*, *Cousine K* et *La Longue nuit d'un repentir* ont des épigraphes du philosophe allemand qui viennent de ses ouvrages : *Ainsi parlait Zarathoustra*³⁸⁹ et de *Par-delà bien et mal*³⁹⁰. Pour le reste, les écrivains des épigraphes sont d'une grande variété. Par exemple John STEINBECK dans *Le Dingue au bistouri*, le poète algérien Djamel AMRANI dans *La Part du mort*,

³⁸⁶ PH. LANE, *op. cit.*, p. 46.

³⁸⁷ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 281.

³⁸⁸ KHADRA admire beaucoup NIETZSCHE, il nous a expliqué cela en répondant à une question concernant son utilisation itérative de quelques formules (citations) en guise d'exergues pour ses textes. Il écrit : « *J'ai pour Nietzsche une profonde admiration. C'est poète et philosophe d'une rare lucidité et d'un génie absolument remarquable. S'il m'arrive de lui emprunter quelques formules en guise d'exergues pour mes textes, ce n'est pas pure fantaisie. Ces formules illustrent généralement le contexte de mes écrits* ». (Cf. *infra* : annexe1, p. 323).

³⁸⁹ F. NIETZSCHE, *Par-delà bien et mal*, Gallimard, Paris, 2008.

³⁹⁰ F. NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Flammarion, Paris, 1996.

Bashô MATSUO ; poète japonais du XVII^e siècle dans *L'Automne des chimères* et Albert CAMUS et Gabriel Garcia MARQUEZ dans *Ce que le jour doit à la nuit*.

Les agneaux du Seigneur et *À quoi rêvent les loups* contiennent chacun une épigraphe de NIETZSCHE. *À quoi rêvent les loups* comporte également des épigraphes d'un poète japonais du IX^e siècle Sugawara-no-MICHIZANE, d'un poète persan du XI^e siècle Omar KHAYYAM et d'un poète algérien Brahim HIMOUD. Ces épigraphes peuvent impliquer l'idée d'un auteur ayant un capital culturel important. Le tableau ci-après présentera les épigraphes de notre corpus d'étude.

Les épigraphes	
<i>Les agneaux du Seigneur</i>	<i>À quoi rêvent les loups</i>
<p>Plus d'un s'entend à brouiller et à maltraiter sa propre mémoire ».</p> <p>NIETZSCHE</p>	<p><i>L'aisance devient pauvreté</i> <i>À cause de sa propre facilité</i> <i>Heureux celui qui peut trouver</i> <i>L'aisance dans la pauvreté.</i> SUGAWARA- NO- MICHIZANE</p>
	<p>I : Le grand -Alger</p>
	<p><i>Quand je fus las de chercher</i> <i>J'appris à faire des découvertes</i> <i>Depuis qu'un vent fut mon partenaire</i> <i>Je fais voile à tout vent ».</i> NIETZSCHE, <i>Mon bonheur</i></p>
	<p>II : La Casbah</p>
	<p><i>Si j'avais à choisir parmi les étoiles pour comparer</i> <i>Le soleil lui-même ne saurait éclipser</i> <i>La lumière du verbe que tu caches</i> <i>Aucun lieu sacré, aucune capitale</i> <i>Ne saurait réunir ce que chaque matin</i> <i>Le lever du jour t'offre comme guirlande</i> HIMOUD BRAHIM dit MOMO, <i>Mienne ma Casbah</i></p>
	<p>III : L'abîme</p>
	<p><i>Si tu veux t'acheminer</i> <i>Vers la paix définitive</i> <i>Souris au destin qui te frappe</i> <i>Et ne frappe personne</i> OMAR KHAYYAM</p>

Tableau 10 : Les épigraphes dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*

À travers ce tableau, nous suggérons que KHADRA, en plaçant des épigraphes de philosophe ou de poètes dont l'ancienneté même semble leur conférer une atmosphère de sagesse éternelle, a eu pour objectif d'augmenter la valeur de ses propres œuvres. Cette idée se confirme si l'on regarde de plus près les citations-épigraphes de notre corpus. Nous précisons, d'emblée, que, notre analyse de ces éléments obéira essentiellement au critère du lieu d'apparition des épigraphes dans les romans.

Dans *Les agneaux du Seigneur*, la seule épigraphe qui figure est de NIETZSCHE. L'hypotexte ne l'accompagne pas. Seul le nom de l'auteur y représente. KHADRA cite un passage du paragraphe quarante de l'ouvrage *Par-delà bien et mal* (cité plus haut) : « *Plus d'un s'entend à brouiller et à maltraiter sa propre mémoire de manière à se venger au moins d'un complice* »³⁹¹. L'idée avancée par NIETZSCHE est qu'un acte généreux ou moral ne peut être pur que s'il est caché ou ignoré. L'homme doit déguiser ou excuser ses vertus afin de devenir un être moral³⁹². Le sens du paragraphe apparaît plus clairement si l'on considère la phrase qui se trouve juste avant celle utilisée par KHADRA : « *il est des actes d'amour et de générosité excessive après lesquels il ne reste rien de mieux à faire que de prendre un bâton et rosser le témoin* »³⁹³. C'est donc en tant que témoin de son propre acte vertueux que l'homme doit « *brouiller et maltraiter sa propre mémoire* ». Il ne nous semble pas probable que KHADRA ait eu ce sens en tête. Pris hors du contexte, la sentence semble évoquer un désir d'oubli ou de refoulement. Étant donné que *Les agneaux du Seigneur* est l'histoire d'actes vicieux, c'est-à-dire d'actes que l'on pourrait avoir envie d'oublier, il est probable que c'est ce sens plus immédiat que l'auteur a cherché. D'ailleurs, le narrateur de *À quoi rêvent les loups*, l'islamiste Nafa Walid, évoque justement une telle envie d'oublier ses actes, et ce, même s'il n'y parvient pas :

³⁹¹ Dans la copie de *Par-delà bien et mal* (2008) consultée, on lit « *de cet unique complice* » au lieu de « *d'un complice* » et « *sa mémoire* » au lieu de « *sa propre mémoire* » (NIETZSCHE, 2008 : 57).

³⁹² T.KUNNAS, *Nietzsche ou l'esprit de contradiction*, Latines, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1980, p. 173-174.

³⁹³ F.NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 57.

« Comment peut-on oublier lorsqu'on passe ses jours à travestir sa mémoire, et ses nuits à la reconstituer comme un puzzle maudit pour se remettre, dès l'aube, à la brouiller encore, et encore ? »³⁹⁴.

Si KHADRA a été conscient de la pensée nietzschéenne impliquée, il faut imaginer un emploi ironique pour réconcilier la phrase avec l'histoire du roman. Mais cette hypothèse d'un emploi ironique ne nous paraît pas possible. De toute façon, l'ironie serait perdue pour le commun des lecteurs qui ne se donne guère la peine de rechercher le contexte exact de la phrase dans l'œuvre de NIETZSCHE.

Dans *À quoi rêvent les loups*, la première épigraphe qui figure porte uniquement le nom de l'auteur Sugawara-no- MICHIZANE ; un homme politique japonais, célèbre pour ses travaux sur la poésie chinoise ainsi que ses opinions politiques révolutionnaires à son époque. Sugawara-no-MICHIZANE est parmi les grands penseurs qui ont formulé une critique radicale de la pensée et de la morale japonaises. De ce fait, il a exercé une profonde influence sur la littérature japonaise.

En citant un penseur aussi célèbre, KHADRA semble vouloir suivre la même trame du roman précédent en donnant à son roman *À quoi rêvent les loups* la même valeur que ce nom connu. Ainsi, l'utilisation de cette citation met en scène, l'existence d'une injustice sociale, c'est-à-dire certaines personnes ont systématisé la force en loi fondamentale de la société où les plus forts finissent par tous les moyens d'imposer leur loi aux plus faibles.

L'auteur représente à travers cette épigraphe l'injustice sociale du pays et les différences énormes entre les classes sociales – la *pauvreté* de la plus grande partie du peuple algérien, et *l'aisance* énorme d'une petite partie de la population. Cette idée se manifeste clairement dans la structure hiérarchique *d'Alger*, qui se reposent sur un soubassement fragile et sur un statut social admis par la force des choses, à travers la frustration des uns face à l'aisance matérielle des autres.

³⁹⁴ Y. KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p.14-15.

Citons à titre d'exemple le passage qui raconte l'engagement de Nafa Walid comme chauffeur dans une famille riche dépeint une société dominée par des inégalités énormes :

« *Des villas taciturnes nous tournaient le dos, leurs gigantesques palissades dressées contre le ciel, comme si elles tenaient à se démarquer du reste du monde, à se préserver de la gangrène d'un bled qui n'en finissait pas de se délabrer.* »³⁹⁵

Chez les riches, Nafa Walid vit dans un monde décadent où existe un cynisme et un penchant à employer la *violence* comparable à celle dont seront responsables, plus loin dans le récit, les islamistes. La famille semble se trouver au-dessus de la loi. L'assassinat brutal d'une jeune prostituée ordonné par le chef de Nafa fonctionne comme une sorte de prélude à la *violence* islamiste qui va suivre. L'effet donne un portrait moins noir et blanc que celui des *agneaux du Seigneur*, car les islamistes apparaissent à un moindre degré comme les seuls représentants du « *mal* ».

En somme, ce que l'auteur cherche à transmettre à travers cette épigraphe, c'est de dévoiler les vraies raisons qui ont présidé la montée de l'intégrisme à travers la formation des groupes armés islamistes: la pauvreté, le chômage, la hausse des prix, l'injustice, la rancœur, la désillusion, la frustration, tels sont, dans l'ensemble, les moteurs principaux de cette foulée meurtrière que vont connaître les habitants d'Alger et par extension, bien au-delà de cette fiction romanesque, ceux, de l'Algérie tout entière. Les mots clés de l'épigraphe *pauvreté/ aisance* (cité plus haut) peuvent déclencher, chez le lecteur, une *mémoire* du climat de tension qui a précédé les massacres et les assassinats qu'a connu l'Algérie après l'interruption du processus électoral en décembre 1991.

La seconde épigraphe consiste en quatre vers portant le titre « *Mon Bonheur* ». Il s'agit d'un petit poème tiré de la première page du *Gai savoir*³⁹⁶ de NIETZSCHE. Constatons d'abord que KHADRA le cite de manière inexacte. Dans le roman nous lisons :

³⁹⁵ *Ibid.*, p.24.

³⁹⁶ F.NIETZSCHE, *Le Gai savoir*, GF Flammarion, Paris, 2007.

La version du poème utilisé par Khadra			
Vers n° :1	Vers n° :2	Vers n° :3	Vers n° :4
<i>Quand je fus las de chercher</i>	<i>Je fais voile à tout vent</i>	<i><u>Depuis qu'un vent fut mon partenaire</u></i>	<i>Je fais voile à tout vent</i>

Tableau 11 : La version du poème utilisé par Khadra dans *À quoi rêvent les loups*

Dans la version originale :

La version originale du poème			
Vers n° :1	Vers n° :2	Vers n° :3	Vers n° :4
<i>Depuis que je me suis fatigué de chercher</i>	<i>J'ai appris à trouver</i>	<i><u>Depuis qu'un vent m'a tenu adversaire</u></i>	<i>Je fais voile avec tous les vents</i>

Tableau 12 : La version originale du poème « Mon Bonheur » de Nietzsche

D'après la version originale du poème, nous remarquons que le mot «*adversaire*» du troisième vers a été changé par le mot «*partenaire*». Ce changement est remarquable. Si l'on considère le «*bonheur*» évoqué par NIETZSCHE à la lumière des idées générales du *Gai savoir* paraît réservé à l'idéal d'un homme capable d'embrasser la vie comme elle «*est*»- c'est-à-dire mouvante, instable, immorale et sans vérité- l'idéal d'un homme «*fait voile*» même si le vent est adverse. Chez KHADRA, l'emploi erroné de «*partenaire*» semble saper ce sens. Sans prendre en compte le contexte constitué par l'ouvrage de NIETZSCHE, l'épigramme peut illustrer, peut-être, l'histoire d'un Nafa Walid qui se laisse pousser par le vent, c'est-à-dire, comme un objet ou un jouet de l'air du temps et des circonstances. Cette dernière idée permet d'ouvrir au lecteur une *mémoire* des jeunes algériens qui ont été manipulés par des idéologies fallacieuses transformant ces jeunes en des êtres barbares, assoiffés de sang et de vengeance.

La troisième épigramme porte le nom de sa source «*Mienne, ma Casbah* » ainsi que le nom de son auteur HIMOUD Ibrahim dit MOMO ; le célèbre poète de la Casbah. La citation est un poème qui chante la beauté de la Casbah. Le poète

MOMO est connu pour son attachement à la Casbah, pour son enracinement dans une algérianité typiquement algéroise. Il a passé toute sa vie à chanter avec verve et affection la Casbah, ses enfants, son art, sa culture, son histoire, ses traditions et ses rites. Il est le chantre de la Casbah par excellence.

Le contenu de cette épigraphe met en scène la beauté de la Casbah mais n'est-ce pas la beauté de l'Algérie elle-même chantée à travers ce poème par le biais de la Casbah «*la vieille ville d'Alger?*» La Casbah ; incarnation même des traditions, des coutumes et le charme de la vie d'antan, elle est aussi le berceau de la Révolution algérienne et édifice de l'indépendance de l'Algérie. Cependant les événements de la décennie noire vont lui faire enfanter une autre histoire de l'Algérie contemporaine plus sanglante que les précédentes. De ce fait, la cité de la poésie, de l'art et de la culture, devient «*la cité interdite*».

Cette idée se confirme si l'on regarde de plus près le poème de HIMOUD Ibrahim. Nous constatons que le sens de l'épigraphe que l'auteur propose à ses lecteurs trouve son fondement dans l'usage de trois mots qui caractérisent le poème «*Mienne, ma Casbah*» à savoir *éclipse, soleil et lumière*

Dans la culture islamique et chrétienne, *l'éclipse* fonctionne comme symbole d'obscurité et d'absence de lumière. Les *éclipses* qu'elles soient de la lune ou de soleil sont universellement ressenties comme «*un dérèglement et considérées comme des situations dramatiques augurant d'événements et bien souvent de la mort*»³⁹⁷. Inversement, *le soleil, le jour et la lumière* symbolisent la vie qui, dans le roman *À quoi rêvent les loups*, est constamment menacée. À propos de la Casbah, KHADRA nous indique qu' «*il faisait nuit dans son esprit*»³⁹⁸ et que «*le soleil renonçait à hasarder un peu de lumière dans la cité, sachant que rien n'égaierait les lendemains lorsque la Casbah porte le deuil de son salut*»³⁹⁹

³⁹⁷ C. PONT-HUMBERT, *op. cit.*, p. 168.

³⁹⁸ KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, *op. cit.*, p.87.

³⁹⁹ *Ibid.*, p.141.

À travers cette épigraphe, KHADRA place le conflit algérien sur un plan cosmique en représentant la guerre comme la confrontation entre les forces de l'obscurité et les forces de la lumière. L'auteur donne l'impression que l'histoire algérienne n'aurait jamais pu se dérouler autrement. KHADRA nous informe à travers cette épigraphe que les actions des personnages dans *À quoi rêvent les loups* sont soumises aux forces cosmiques qui décident des destins des hommes. Nous suggérons qu'en évoquant l'« angoisse » du jour qui « a de la peine à se lever sur la montagne » et l'agressivité de la nuit qui, au contraire, « avale la montagne » en décrivant le pays comme victime d'une violence surhumaine venant de la nuit des temps.

La quatrième épigraphe porte la signature de Omar El Khayyâm ; le célèbre poète et savant perse et auteur de quatrains réunis sous le titre de « *Rubāiyat* ». L'hypotexte n'accompagne pas le nom de l'auteur. L'emploi de ce poème indique l'admiration que KHADRA porte à la pensée d'Omar El Khayyâm et à sa propre perception des réalités de la vie. Cette pensée se veut être plus qu'une simple réflexion sur le monde dans lequel nous vivons, c'est-à-dire, chercher le sens profond et la vérité spirituelle de ce monde.

Cette épigraphe renvoie directement au contenu du texte. Elle consiste à montrer comment des Algériens ordinaires se transforment en assassins et en tueurs parce qu'ils n'ont pas accepté leurs destins sociaux, historiques et même physiques. Cette idée se manifeste clairement dans la représentation des personnages principaux dans notre corpus qui sont déployés par soin pour informer le lecteur des motivations de leur conduite. Dans *Les agneaux du Seigneur*, par exemple, on peut remarquer un souci de justifier les raisons pour lesquelles Tej Osmane, Zane et Kada Hilal s'affilient au mouvement islamiste. S'ils sont devenus des assassins et des tueurs, c'est un résultat des circonstances ; en quelque sorte, ils n'en sont pas responsables. Tej est déterminé par son hérédité familiale. Il éprouve le besoin de se venger de son père qui est mal traité par les autres villageois parce qu'il a collaboré avec les colons pendant la guerre d'indépendance. Quant à Zane, nous devons comprendre qu'il se transforme en tueur cynique à cause du mauvais traitement

dont il a été la victime pendant son enfance du fait de l'anomalie de son physique (il est nain). De la même manière, nous comprenons que c'est une combinaison d'une déroute sociale et d'un chagrin d'amour qui provoquent le ressentiment de Kada Hilal et qui le mènent à devenir « volontaire » dans la guerre en Afghanistan et, plus tard, un chef islamiste local.

Dans *À quoi rêvent les loups*, sont également explicitées les circonstances qui poussent les personnages à rejoindre l'Islamisme. Nafa Walid et Yahia rêvent tous les deux de devenir artistes mais nous apprenons qu'ils vivent dans un pays qui ne soutient pas les ambitions artistiques. La présentation du mécontentement des deux personnages implique une critique sévère de l'incapacité du régime à écouter son peuple et aide à rendre compréhensible le succès du parti islamique. Le joueur de mandoline, Yahia, déclare :

« à la mosquée, j'ai l'impression que l'on s'adresse à moi, que l'on se préoccupe de mon avenir, que j'existe. Avec le FLN, je n'ai pas ce sentiment. Son système est pourri, allergique à toute vocation non voyoucratique. »⁴⁰⁰

Quant à Nafa Walid, nous apprenons que le parti islamiste a réussi, contrairement au régime en place, à lui donner le sentiment d'exister et d'être utile⁴⁰¹. Le rapport entre un climat politique où les jeunes n'ont pas la possibilité de poursuivre leurs rêves artistiques en l'occurrence. Le recrutement des mouvements islamistes est aussi amplement accentué par la réplique de l'imam Younes à Nafa Walid :

« Tu tiens vraiment à faire quelque chose de ta vie, frère Nafa ? À la bonne heure. Tu voulais être acteur, décrocher les rôles qui te projetteraient au firmament. Eh bien, je te les accorde : je te propose le ciel pour écran, et Dieu pour spectateur. Montre donc l'étendue de ton talent. »⁴⁰²

Aux épigraphes, il faudrait ajouter les références à des intellectuels figurant dans les textes mêmes. Ces références peuvent avoir la même fonction que les épigraphes, c'est-à-dire suggérer l'étendue du savoir intellectuel de l'auteur. Autrement dit, KHADRA s'appuie sur la valeur intellectuelle d'auteurs déjà

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.60.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² *Ibid.*, p. 86.

canonisés. Ainsi dans *Les agneaux du Seigneur*, le personnage de Dactylo ; l'écrivain du village montre sa bibliothèque en mentionnant les écrivains suivants : Ahmed CHAWQI, Aboulkassem ECH-CHABBI, Guillaume APOLLINAIRE, Nikolaï OSTROVSKI, Mohammed DIB et Thomas MANN⁴⁰³. KHADRA laisse dire à Dactylo que :

« Ces gars-là [les écrivains mentionnés], c'est des génies. Chaque nation veut se les approprier, mais ils appartiennent au monde entier. Ils sont la conscience de l'humanité, la seule Vérité »⁴⁰⁴.

Il est très probable que le point de vue de Dactylo reflète celui de Yasmina KHADRA. Ainsi, dans le texte autobiographique, *L'Écrivain*, KHADRA exprime pour son propre compte une opinion similaire. En parlant des écrivains en général, il affirme que « pour moi, c'étaient des prophètes, des visionnaires ; les sauveurs de l'espèce humaine »⁴⁰⁵. Un peu plus loin, KHADRA évoque quelques-unes de ses lectures et mentionne entre autres des écrivains figurant dans la bibliothèque de Dactylo : Thomas MANN, Nikolaï OSTROVSKI et Abou El-Kacem ECH-CHABBI. Dans *L'Imposture des mots*, nous trouvons une autre indication de la prédisposition de KHADRA à invoquer d'autres écrivains d'un certain poids littéraire et intellectuel. Ainsi dans une conversation imaginée avec le poète Nazim HIKMET, ce dernier tente de remonter le moral de l'écrivain Yasmina KHADRA qui se sent un peu isolé sur la scène littéraire en disant que « Giono t'aurait soutenu, et Camus peut-être aussi »⁴⁰⁶. En insinuant que de grands écrivains l'auraient soutenu, KHADRA s'approprie leur statut de souverainetés intellectuelles afin de gagner la confiance de ses lecteurs.

À la lumière de tout ce qui précède, nous remarquons que les épigraphes de notre corpus portent les signatures de quatre hommes qui certes, n'ont pas vécu sous les mêmes cieux ni partagé la même histoire, pourtant ils portent en eux le même amour pour la poésie et la philosophie. Ces poètes illustres se sont approprié du pouvoir magique des mots pour dénoncer la réalité de leur temps.

⁴⁰³ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., pp. 72-73.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.73

⁴⁰⁵ Y.KHADRA, *L'Écrivain*, op. cit., p. 186.

⁴⁰⁶ Y.KHADRA, *L'Imposture des mots*, op. cit., p. 78.

Ils ont voulu aller au-delà de leur vécu quotidien pour accéder à une spiritualité profonde apparente dans leurs écrits poétiques. KHADRA semble avoir soigneusement choisi ces différents poètes et philosophes ainsi que leurs citations pour illustrer les différentes parties du roman. Ils lui ont servi de guides et de modèles. Ils étaient sa source d'inspiration et d'influence. L'auteur en les évoquant, voulait donner une dimension universelle à son roman et une pensée humanitaire. Il voulait imprégner ses récits d'un souffle épique pour y *remémorer* l'Histoire contemporaine de l'Algérie.

III.6. Les intertitres : le pouvoir dissimulé

L'intertitre ou titre intérieur d'une partie ou d'un chapitre d'un roman entretient avec le texte qui le suit les mêmes types de rapports que le titre. Il peut être entièrement repris par le texte comme il peut l'être partiellement ou indirectement. Le titre global donne une idée brève et générale du contenu de roman, il laisse le lecteur deviner l'histoire au fur et à mesure de sa lecture du texte. L'intertitre quant à lui, il prépare l'accès direct du lecteur aux événements narratifs.

Le titre intérieur peut donc être considéré comme un véritable titre qui fonctionne en tant que démultiplication du titre conçu comme « *un programme* ». À ce propos, GENETTE déclare que l'intertitre « *est une occasion ou une respiration du texte narratif apparaît dans la plupart des romans où il figure comme une démultiplication du titre* »⁴⁰⁷. L'intertitre annonce les actions majeures et trace leurs itinéraires permettant au lecteur une meilleure compréhension du titre ainsi que du roman. Les intertitres peuvent être considérés comme des passerelles entre le titre et le lecteur. Ils sont utilisés par un auteur comme des « *facilitateurs* » qui indiquent et facilitent la lecture du texte ainsi l'orientation de la réception se trouve d'emblée située à partir de la démultiplication du titre.

Gérard GENETTE distingue deux sortes d'intertitres : des intertitres thématiques; composés uniquement d'un groupe nominal et des intertitres

⁴⁰⁷G. GENETTE, *op. cit.*, p. 281.

rhématiques qui se composent d'une indication numérale qui doit son sens aux mathématiques. GENETTE explique que les auteurs réservaient « *la simple numérotation des parties et des chapitres pour la fiction sérieuse et l'imposition d'intertitres développés pour la fiction comique ou populaire* ». ⁴⁰⁸

Cette idée est judicieuse bien que les textes de notre corpus soient sérieux et posent des problèmes importants. Toutefois, le choix de tel ou tel intertitre correspond certainement aux sentiments de l'auteur au moment de la rédaction du texte ou lors de sa publication. Ce peut être également un moyen de capter l'attention du lecteur en ne le détournant pas de l'élément principal que constitue le texte.

Dans les romans de notre étude, KHADRA a choisi deux stratégies différentes dans la structuration de ses récits. Dans *Les agneaux du Seigneur*, il n'a pas employé des intertitres. ⁴⁰⁹ Par contre, il a utilisé trois dans *À quoi rêvent les loups*.

III.6.1. L'absence totale des intertitres

KHADRA, dans son roman *Les agneaux du Seigneur* choisit de ne pas utiliser d'intertitres. Cette absence est aussi significative que leur présence dans le roman. C'est ce qui est signifié du moins par GENETTE dans *Seuils* en disant que « *l'absence peut être, ici comme ailleurs, aussi significative que la présence* » ⁴¹⁰.

En effet, en choisissant de ne pas mettre d'intertitres dans *Les agneaux du Seigneur*, KHADRA n'a voulu qu'être fidèle à lui-même. Car même dans la plupart de ses œuvres, les intertitres n'y figurent guère. De même, lors de notre analyse des autres éléments paratextuels, nous avons remarqué que Yasmina KHADRA ne développe pas le paratexte. Est-ce une manière de la part

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Dans *Les agneaux du Seigneur*, l'auteur nous a justifié cette absence par le fait qu'il n'a pas jugé nécessaire de donner d'intertitres aux différents chapitres : « *L'écrivain est libre de construire son texte comme cela lui convient. Si mes chapitres ne comportent pas "d'intertitres", c'est parce que je ne l'ai pas jugé utile. Comme dans tous les romans, le fond repose sur la forme. Bien sûr qu'il y a un rapport. Sinon, comment gérer le travail ?* »

⁴¹⁰ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 274.

de l'auteur de laisser le lecteur sur sa fin en ne lui donnant aucune idée préconçue sur le texte ? Et de là, lui permettre de découvrir le texte au fur et à mesure de sa lecture ?

Le titre global donne une idée très brève du contenu du texte. Sa fonction d'accroche de l'attention du lecteur fonctionne dans le sens où il promet un certain plaisir à découvrir le contenu du roman. Ce plaisir, se faisant perdurer d'autant plus d'éléments qui lui permettent de se rapprocher du texte, est absent. L'absence donc d'intertitres ne peut-elle pas fonctionner comme « *emballage* » tel qu'il a été défini par ACHOUR et REZZOUG ?

L'absence d'intertitres peut se lire aussi comme une volonté de la part de l'auteur de ne pas se conformer aux normes d'écriture préétablies comme elle répond à la motivation de l'auteur qui veut faire planer les interrogations sur le texte. Ainsi le lecteur découvrira pas à pas le texte suscitant un désir de ne pas choquer le lecteur à l'avance par la réalité qui a frappé le pays.

III.6.1. Les intertitres comme lieux de mémoire

À la différence des *agneaux du Seigneur*, *À quoi rêvent les loups* est un roman qui semble a priori tisser sa trame romanesque autour des intertitres qui le constituent pour orienter le lecteur dans son acte de réception. Dans le roman *À quoi rêvent les loups*, cette distinction entre les intertitres n'a pas lieu car ils allient à la fois l'indication numérale et l'indication nominale. Ils peuvent être considérés comme des « *intertitres mixtes* ». Le tableau suivant servira d'illustration.

Les intertitres		
La première partie	La deuxième partie	La troisième partie
<i>I – Le Grand Alger</i>	<i>II – La Casbah</i>	<i>III – L'abîme.</i>

Tableau 13 : Les intertitres dans *À quoi rêvent les loups*

L'utilisation des intertitres pour les parties fournit des indices sur le contenu de la partie et permet d'orienter le plus possible le lecteur lors de sa lecture du roman. Ces différents intertitres désignent les chemins qu'il a empruntés au cours de son histoire tumultueuse.

➤ *Le grand Alger*

La première partie de roman a pour titre intérieur « *Le grand Alger* ». Cet intertitre accroche l'attention du lecteur et éveille sa curiosité quant à l'interprétation qu'il doit lui donner. S'agit-il du « *grand Alger* » qui rappelle les périmètres de la capitale *Alger* ; un ensemble de villes et des hameaux pauvres nommés dans les années quatre-vingt-dix *le triangle de la mort*, c'est-à-dire l'axe Alger-Tipasa-Chlef, élargi à d'autres villes de centre comme Blida-Média-Ain Defla ? Ou « *Le grand Alger* » *la capitale* qui évoque un monde mondain, une vie sociale sous sa forme la plus voluptueuse ? Le lecteur perplexe ne sachant pas quelle représentation donner à cet intertitre, se trouve en proie à différentes interprétations et nombreuses lectures qui ne trouvent leur confirmation que dans la lecture de la partie qui porte cet intertitre. Son besoin de savoir est assouvi et l'ambiguïté qui plane sur l'intertitre est dissipée car au fur et à mesure de sa lecture, le lecteur découvre peu à peu que « *Le grand Alger* » désigne essentiellement un type de vie luxuriante propre à une classe sociale bourgeoise qui jouit de certains pouvoirs privilégiés. Cette découverte se fait à travers le récit de Nafa Walid ; jeune algérois d'origine très modeste qui vient de la Casbah et devient le chauffeur de l'une des plus prestigieuses familles d'Alger (la famille Raja). Cette famille riche qui vit dans un milieu huppé semble ignorer la misère qui règne au-dessous des hauteurs d'Alger où elle réside. « *Le grand Alger* » ou « *Alger mondain* » devient le symbole de la richesse, de la modernité et de la montée d'une bourgeoisie conquérante.

Yasmina KHADRA semble intituler la première partie « *Le grand Alger* » intentionnellement. Cet intertitre résonne comme une entrée pour la deuxième partie qui porte pour titre « *La Casbah* ».

➤ *La Casbah*

Le passage de l'intertitre « *Le grand Alger* » au titre intérieur « *La Casbah* » marque la grande différence qui existe entre ces deux mondes différents au sein d'une même ville (Alger la capitale). Le premier intertitre représente le visage mondain, moderne et opulent, et le deuxième désigne la Casbah ; la veille ville d'Alger avec ses rites et habitudes traditionnelles.

«*La Casbah* » est un « *titre lieu* » qui situe le récit dans un espace géographique déterminé. Il donne un bref aperçu de l'action et offre au lecteur la possibilité de déduire le contenu de la partie et s'attendre à des événements qui s'y déroulent. La Casbah, forteresse bâtie à Alger au XVI^e siècle à l'époque ottomane est un précieux témoin de l'Histoire de l'Algérie. « *La Casbah* » ; noyau originel des coutumes et des traditions est peuplée par une classe sociale démunie qui semble nourrir des griefs contre la vie confortable menée par les grandes familles algéroises riches. C'est à la Casbah que la vie de Nafa Walid prend un tournant autre que celui qu'il désirait entreprendre : celui d'une carrière d'acteur international. Désillusionné et déçu par «*Le grand Alger*», Nafa se réfugie dans «*La Casbah* » ; son lieu de naissance et de protection.

Cependant, cette vieille ville d'Alger n'est plus cette mère protectrice. Elle bout intérieurement en voulant dévaster sa haine et prendre sa revanche sur ceux qui l'ont tenue à l'écart de leur richesse et souillé son nom dans la misère et la pauvreté. « *La Casbah* » tombe dans «*l'abîme*» et Nafa avec. En se trouvant en plein pied dans les bouleversements socio-politiques de la décennie noire, elle devient un lieu de prédilection pour le recrutement dans les groupes armés des hommes déçus par leur quotidien misérable.

➤ *L'abîme*

L'intertitre de la troisième et dernière partie du roman trouve sa pleine signification au cours de la lecture du roman. « *Abîme* » du grec «*abussos* » veut dire « *sans fond* ». C'est un terme qui jusqu'au XVII^e siècle a été utilisé dans les

textes bibliques. Il se voile d'une « *aura religieuse* ». « *L'abîme* » est employé comme un titre annonciateur de bousculement des évènements où le personnage principal Nafa Walid se trouve entraîné malgré lui. « *L'abîme* » représente le chemin de la *violence* qu'emprunte Nafa vers la fin du roman. En devenant « *émir* », il sombre dans la voie de la mort, du sang et de la terreur. Ce titre marque la fin de rêve que Nafa Walid portait en lui et à travers lui, c'est la fin des rêves d'une génération de jeunes Algériens qui espéraient après les émeutes d'octobre 1988 à une vie décente et à un avenir meilleur que leur présent. Au lieu de cela, ils assistent voire participent à l'écriture d'une nouvelle histoire de l'Algérie contemporaine pétrie de sang et de *violence*.

Les trois intertitres désignent clairement le parcours suivi par Nafa et les étapes de son ascension et de sa chute tout au long du roman. Ils assument une fonction de complémentarité entre eux en annonçant et résumant le contenu de chaque partie. En ce sens, ils sont d'une grande importance dans la compréhension générale du titre de roman et familiarisent le lecteur avec le texte en le préparant à suivre l'itinéraire parcouru par le personnage de Nafa.

Par ailleurs, ces intertitres peuvent « *ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors-texte* »⁴¹¹. En utilisant des intertitres portant des noms de lieux géographiquement attestés participent à la construction d'un effet de réel dans les récits. Le nom de ville (*Alger*) et celui de quartier (*Casbah*) se présentent comme des *lieux de mémoire* de la *violence* perpétrée par les Islamistes lors de la guerre civile en Algérie. De nouveau, l'évocation de ces lieux au début des parties peut servir, pour le lecteur, de catalyseur au déclenchement du travail de la *mémoire* ou de l'imagination au sujet des actes de *violence* commis à l'intérieur de ces lieux.

III.6.1. Les notes de bas de page : un complément documentaire

GENETTE définit la note de bas de page comme « *un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en*

⁴¹¹ Y. REUTER, *L'analyse du récit*, Armand Colin, Paris, 2009, p. 34.

regard soit en référence à ce segment. »⁴¹².

Selon lui, les notes se démarquent de la préface puisqu'elles se chargent des points de détail alors que la préface assume les considérations générales. Les notes nous intéressent tout particulièrement parce qu'elles constituent l'élément paratextuel le plus proche du texte et il est parfois difficile de discerner si elles en font partie ou non. Selon GENETTE, certaines notes « remplissent bien une fonction paratextuelle, de commentaire défensif ou autocritique. D'autres [...] constituent plutôt des modulations du texte, guère plus distinctes que ne serait une phrase entre parenthèses ou tirets »⁴¹³. Notre corpus d'étude contient de nombreuses notes de bas de page. Le tableau ci-dessous les exposera.

Notes de bas de page	
<i>Les agneaux du Seigneur</i>	<i>À quoi rêvent les loups</i>
-Hamza : <i>oncle du Prophète. Grand guerrier de l'Islam.</i> -Houbel : <i>dieu mecquois d'avant l'avènement de l'islam.</i> -Fesq : <i>dépravation (allusion au centre de loisirs algérois Riad el-Feth).</i> -L'imam de Salut : <i>imam messianique, celui qui reviendra faire observer aux hommes la Parole de Dieu et sauver l'humanité des forces du mal.</i> -Mejless : <i>Assemblée consultative, chez les intégristes.</i>	-houma : <i> cité, quartier.</i> -Da Mokhkess : <i>Tonton l'intègre, sorte de Big Brother à l'origine de tous les malheurs de l'Algérie.</i> -Moussebel : <i>agent de liaison.</i> -Saria : <i>peloton.</i> -Katiba : <i>escadron.</i> -Mouqatel : <i>combattant, soldat.</i> -Sabaya : <i>Femmes ou filles enlevées au cours de massacres collectifs et de faux barrages. Considérées comme butin de guerre, elles constituent le bordel de campagne des intégristes. Sont systématiquement décapitées ou écartelées dès les premiers symptômes de grossesse.</i> -Abou Talha : <i>Surnom d'Amar Zouabri, émir national du GIA, succéda à Jamal Zitouni, assassiné par ses pairs. Il est à l'origine des massacres à grande échelle et des fatwa contre l'ensemble du peuple algérien.</i> - Zaïm : <i>leader.</i>

⁴¹² G.GENETTE, *op. cit.*, p. 321.

⁴¹³ *Ibid.*, p 344.

--	--

Tableau 14 : Les notes de bas de page dans
Les agneaux du Seigneur et *À quoi rêvent les loups*

À travers ce tableau, nous constatons que KHADRA explique des mots en arabe dans le texte tels que « *houma* », « *zaïm* », « *fesq* » « *Mejless* » « *Mouqatel* » ; il donne des informations biographiques concernant une personne réelle contemporaine jouant un rôle dans la guerre civile. Nous citons la note sur un émir du GIA : « *Abou Talha* » ou concernant des figures historico-religieuses comme « *Hamza* » : l'oncle du Prophète ou « *Houbel* » : un dieu mecquois. La présence de telles notes dans une œuvre de fiction issue de la périphérie littéraire est souvent considérée comme une indication de l'identité du destinataire. Dans *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*,⁴¹⁴ Carine BOURGET suggère par exemple que certaines explications de mots figurant dans les notes en bas de page dans l'œuvre d'Assia DJEBAR montrent que l'auteure vise, au moins en partie, un lectorat non-algérien. Cette interprétation de la présence des notes vaut aussi, nous semble-t-il, dans le cas de Yasmina KHADRA puisqu'il explique des mots qui ne posent guère de problèmes pour un lectorat arabo-musulman. Or, il nous semble que les notes servent simultanément à communiquer aux lecteurs que les romans sont crédibles. Autrement dit, elles apportent aux œuvres la rigueur d'une vérité scientifique qui peut augmenter leur valeur historique.

Certes, une note auctoriale dans un texte de fiction pourrait être perçue comme le dit GENETTE, tel un « *coup de pistolet référentiel dans le concert fictionnel* »⁴¹⁵. Pourtant, dans les romans de KHADRA qui sont profondément ancrés dans l'arrière-plan historique, les éclaircissements historiques, philologiques et culturels ne choquent pas. À notre sens, elles s'intègrent naturellement dans les récits en tant que « *compléments documentaires* »⁴¹⁶ qui confèrent de la crédibilité aux ouvrages.

⁴¹⁴ C. BOURGET, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Karthala, Paris, 2002, p. 289.

⁴¹⁵ G.GENETTE, *op. cit.*, p. 307.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p 308.

L'emploi de ces *compléments documentaires* dans les récits contribue à créer un effet de réel dans la mesure où le lecteur aura tendance à se fier à une information historique. Pour des lecteurs qui sont au courant de la situation (surtout ceux qui ont un savoir historique sur les événements en question), ces notes de bas de page peuvent servir de catalyseur au travail de la *mémoire*. À titre d'exemple : la note qui définit le nom du personnage *Abou Talha* peut être considérée comme une trace matérielle de la *mémoire* de la *violence* qui a marqué l'Algérie à la fin du dernier siècle. Cette note rappelle les noms des deux Émirats de GIA les plus redoutables de cette période : Jamal ZITOUNI et Antar ZOUABRI⁴¹⁷. Ces derniers sont aussi à l'origine de divers massacres perpétrés contre la population civile. Les tableaux suivants présenteront les deux intégristes et donnent quelques exemples d'actions de GIA sous leurs « émirats » (commandements) :

➤ Jamal ZITOUNI dit *Abou Abd Al-Rahmane Amine*


Djamal Zitouni dit <i>Abou Abd Al-Rahmane Amine</i> (octobre 1994- juillet 1996)	
	<p>Djamal ZITOUNI Cet ancien militant du FIS de la ville de Birkhadem (banlieue ouest d'Alger) est le fils d'un éleveur de volaille. Sa maîtrise de l'arabe littéraire et sa culture religieuse étaient limitées. Il fut interné dans les camps du Sud algérien et, à sa sortie, il rejoint les groupes armés. Il accéda au poste d'émir dans des conditions contestées. Il tenta de redorer son blason avec la prise d'otages de l'Airbus (1994) et son exportation de la guerre vers le territoire français (été 1995). Il fut exécuté par son lieutenant suite à des purges qu'il mena au sein de l'organisation. Parmi les actions du GIA sous son émirat : l'affaire de l'Airbus d'Air France, la guerre sur le sol français, l'assassinat des moines de Tibhirine, début des massacres de civils, purges sanglantes au sein du GIA, etc.</p>

Tableau 15 : La présentation de Djamal Zitouni dit *Abou Abd Al-Rahmane Amine*

⁴¹⁷ Nous développerons dans la section [Les personnages et leurs noms p. 251] du quatrième chapitre l'importance des surnoms des personnages (*Abou Talha, Abou Tourab...*) dans la construction et la transmission de la mémoire de la violence.



Les moines du monastère de Tibhirine, assassinés en mai 1996



La prise d'otages de l'Airbus d'Air France. L'aéroport d'Alger 1994

➤ Antar ZOUABRI (*Abou Talha*)

Antar Zouabri dit <i>Abou Talha</i> (janvier (?) juin 1996- février 2002)	
	<p>Antar ZOUABRI Frère d'Ali Zouabri, qui a fondé l'un des premiers groupes armés (« Groupe de la Mitidja »), Antar Zouabri, natif de Haouch el Gros (Boufarik), a été un activiste du FIS depuis son adolescence. Il a fait partie des islamistes envoyés par Ali Benhadj en Irak. Après son retour, il rejoint divers groupes armés. Proche de Zitouni, il accéda à la charge d'émir à la mort de celui-ci et mit à mort quiconque osa contester son autorité. Il trouva en Abu Hamza l'Égyptien, l'imam de la grande mosquée de Finsbury Park (Londres), un allié qui lui prodigua les fatwas dont il avait besoin. Il fait éditer un texte, <i>Le sabre tranchant</i>, dans lequel il déplore l'égarément de la société algérienne et son ralliement aux impies. Il ordonne les horribles massacres de civils de l'année 1997. Sa longévité à la tête de l'organisation fait du GIA une secte apocalyptique et eschatologique ; ce qui n'a pas empêché l'armée de l'abattre en février 2002 à Boufarik.</p>

Tableau 16 : La présentation de Antar Zouabri dit *Abou Talha*



Les massacres de Bentalha, nuit du 22 au 23 1997

Compte tenu des éléments ci-haut mentionnés, on peut dire que la note de bas de page est susceptible de servir comme marqueuse de *mémoire* ou comme éléments catalyseurs du travail de la *mémoire* en ce qui concerne ladite *violence*. Cette note devient, pour ainsi dire, porteuse des marques de cette expérience du malheur et de la douleur.

Après les éléments périphériques du texte, l'étude des stratégies textuelles nous permettra de mieux expliquer comment l'auteur a procédé pour construire et transmettre la *mémoire* de la *violence* en rapport avec la guerre civile d'Algérie.

CHAPITRE V
LES TEXTES :
LES SENTIERS DE LA MÉMOIRE

Dans le présent chapitre, nous mettrons l'accent sur les formes et les stratégies textuelles de la construction et de la transmission de la *mémoire* de la *violence* que renferment les romans de KHADRA. Cette démarche nous permettra dans un premier temps, de constater que la combinaison des techniques narratives dont la désambiguïsation de l'information, le dialogue et la poly-narration occupent une place de première importance dans son écriture et qu'avec elle s'élargit la transmission de la *mémoire* de la *violence* dans les romans.

Dans un deuxième temps, nous tenterons d'analyser à travers le procédé de l'ironie la manière dont KHADRA s'y prend pour dénoncer l'ordre pénible établi par les principaux acteurs du conflit algérien des années quatre-vingt-dix : le régime au pouvoir et les Islamistes. Les distanciations ironiques et humoristiques qui se dégagent de ses romans n'ont cessé de critiquer sévèrement les responsables du conflit qui ont instauré la *violence* en Algérie.

Nous nous intéresserons aussi dans ce chapitre, à démontrer que les fonctions sociales des personnages et leurs descriptions forment une technique littéraire efficace pour la transmission de la *mémoire* dans la mesure où comme nous le verrons par la suite, elle exerce une forte influence sur le lecteur en ce qui concerne le travail de la *mémoire* et de l'imagination. Nous tenterons également de présenter à travers le procédé de «*triangle de terrorisme*» la manière dont KHADRA s'y prend pour dénoncer les rapports conflictuels établis par les principaux acteurs du conflit algérien des années quatre-vingt-dix.

Enfin, notre étude s'orientera vers la présentation d'une autre stratégie qui entre en jeu dans la construction et la transmission de la *violence*. Il sera question de montrer l'intégration de la *mémoire* dans l'espace et le temps. Ces deux éléments constituent un support fondamental pour l'inscription de la *mémoire*. L'espace et le temps peuvent donc nous servir de référence au passé en passant par les traces qui s'y rapportent : les noms de lieux spécifiques et la datation événementielle. En tant que supports matériels, l'espace et le temps facilitent l'organisation du travail de la *mémoire*.

V.1. Formes et stratégies textuelles de construction et de transmission de la mémoire de la violence

Comme toute *mémoire*, celle de la *violence* repose sur un support matériel et sa transmission se fait par le biais d'une médiation dont la nature peut être différente. Chaque médiation est régie par un certain nombre de mécanismes qui facilitent cette transmission. Sur le plan de l'écriture, ces mécanismes de construction et de transmission de la *mémoire* de la *violence* renvoient au choix des formes et stratégies textuelles mises en œuvre par les auteurs. Dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, les techniques littéraires les plus pertinentes concernent, entre autres, la combinaison des procédés narratifs, la dimension ironique du discours, les personnages et leurs rapports sociopolitiques, l'intégration de la *mémoire* dans l'espace et le temps et la description comme un effet de vérité...etc.

Nous nous proposons à présent d'expliquer comment les combinaisons des procédés narratifs participent dans la construction et la transmission de la *mémoire* de la *violence*.

V.1.1. La perspective narrative : une combinaison signifiante

Dans sa démarche de construire et de transmettre la *mémoire* d'une guerre marquée par la folie de l'être humain, KHADRA a fait preuve de l'art de la combinaison des procédés narratifs dont la désambiguïsation de l'information, le dialogue et la poly-narration. Cette combinaison de techniques présente des effets littéraires variés permettant de transmettre l'expérience mémorielle reliée à ce type de *violence*.

V.1.1.1. La désambiguïsation de l'information

Philippe HAMON dans un article intitulé « Un discours contraint »⁴¹⁶ part du postulat que le texte réaliste se définit comme « *volonté pédagogique de*

⁴¹⁶ P. HAMON, « Un discours contraint » in, *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982.

transmettre une information lisible et cohérente »⁴¹⁷. La lisibilité du texte est une fonction de la désambiguïsation de l'information véhiculée. HAMON liste un certain nombre de procédés utilisés pour obtenir une telle lisibilité. Il nomme la répétition « *reprise en un endroit du texte d'un fragment déjà dit par le même texte* »⁴¹⁸ sous forme de *flash-back* ou de *prédiction*, de la construction des personnages diaphanes où l'être coïncide avec le paraître, de la démodalisation du discours⁴¹⁹, ... etc. Parmi ces procédés, nous voudrions retenir celui qui nous semble le plus pertinent dans la transmission de la *mémoire* de la *violence* : il s'agit plus précisément de celui qui consiste à renvoyer à un déjà-dit du texte et à prévoir son avenir. Ce procédé contribue à assurer « *la cohérence globale de l'énoncé* »⁴²⁰

En résumant ces informations, le schéma suivant explique en détail ce procédé.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.134.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.133.

⁴¹⁹ Selon HAMON, la démodalisation du discours est le fait d'éviter des verbes, des adverbes et des locutions tels que « sembler », « peut-être », « pour ainsi dire ».

⁴²⁰ *Ibid.*, p.135.

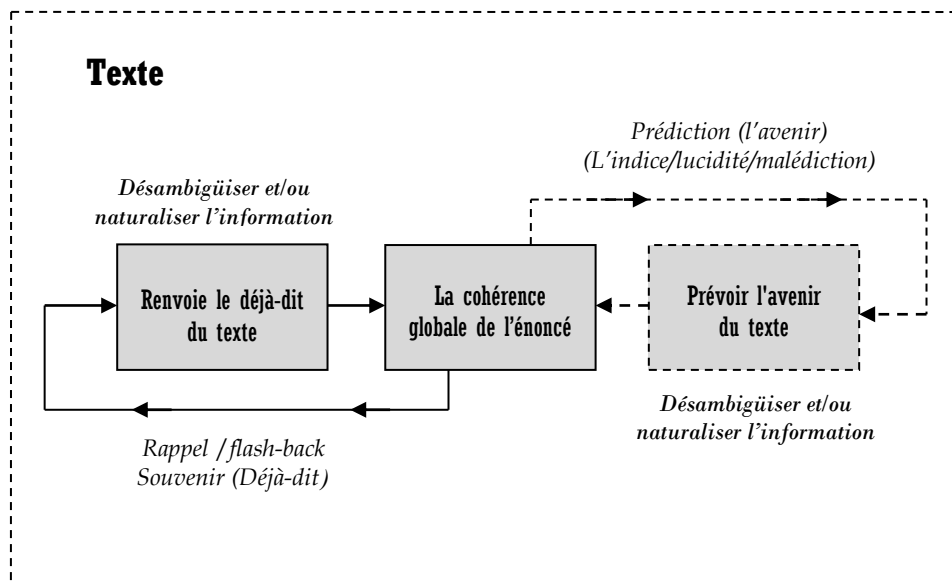


Figure n°4 : La désambigüisation de l'information

À travers ce schéma, nous constatons que HAMON mentionne *l'indice, la lucidité et la malédiction* comme des moyens de laisser prévoir l'avenir du texte. Ces différentes formes de *prédictions* peuvent servir à présenter l'évolution du roman comme inévitable. De même, par l'emploi du *flash-back* ou du *souvenir*, le texte « renvoie à son déjà-dit »⁴²¹. Par le *déjà-dit* du texte, HAMON entend tous les événements ou tout le savoir (sur une famille, un personnage, une tradition, etc.) qui précèdent le début de l'histoire racontée dans le texte ; événements et savoir auxquels le texte peut faire référence.

En ce qui concerne les deux romans de notre étude étant profondément ancrés dans des événements historiques, nous pouvons dire que dans les grandes lignes ils ne font que renvoyer à du *déjà-dit*. En tant que *ré-inventions* de l'Histoire, ils *rappellent* sans cesse au lecteur les événements passés. Cependant, à un autre niveau ; celui des destins individuels des personnages, l'évolution du récit n'est pas connue d'avance de la même manière.

Afin de caractériser ces « *vastes mouvements de va-et-vient* »⁴²² qui visent respectivement *l'avenir* et le *déjà-dit* du texte, nous employons les termes de *prédiction* et de *rappel* que GENETTE définit comme :

« un élément textuel qui prépare le lecteur à ce qui arrivera plus tard. [La prédiction] est une sorte de « germe » qui est, en principe, insignifiant à sa place dans le texte mais dont la valeur de germe sera reconnue plus tard, et de façon rétrospective. [...] [Quant au rappel, il désigne] le procédé de rappeler au lecteur, au cours du roman, une information donnée dès le départ. »⁴²³

Afin de mieux comprendre les propos de GENETTE, voici par exemple un schéma d'une *prédiction* qui nous permettra de mieux comprendre le procédé.

⁴²¹ *Ibid.*, p.135.

⁴²² G. GENETTE, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 87.

⁴²³ *Ibid.*, p.134.

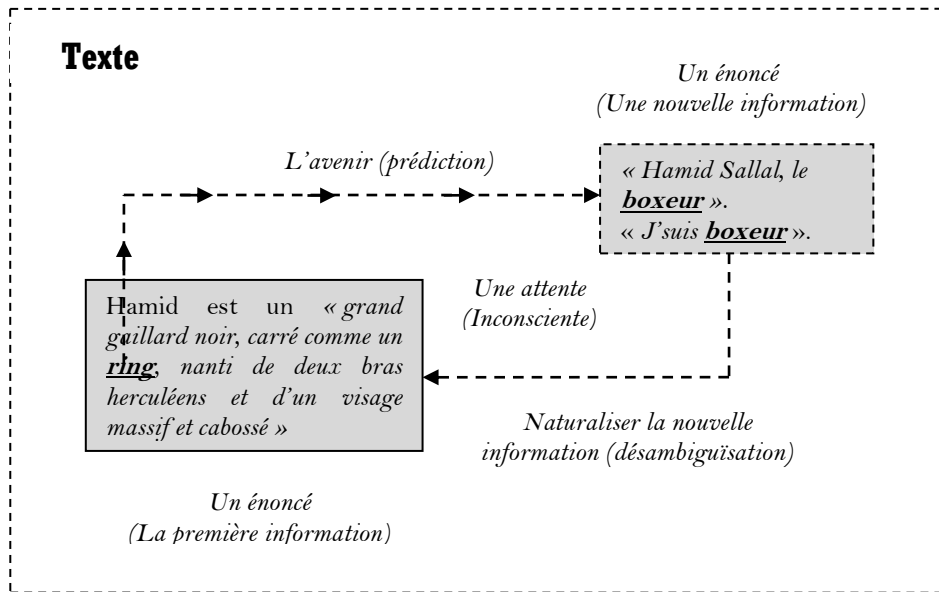


Figure n°5 : Le procédé de prédiction

À travers ce schéma, nous constatons que le moment où Nafa Walid le protagoniste dans *À quoi rêvent les loups* rencontre Hamid pour la première fois, est décrit comme un « grand gaillard noir, carré comme un ring, nanti de deux bras herculéens et d'un visage massif et cabossé »⁴²⁴. La mention du *ring* prépare à ce que nous constaterons un peu plus loin : Hamid est un ancien *boxeur*. Bien qu'aussi artificiel que n'importe quel procédé, ce type de préparation fait que le texte semble confirmer une attente (inconsciente) chez le lecteur : il *naturalise* les informations données. Ce qui mènerait le lecteur à se laisser persuader par le texte sans s'en rendre compte.

Dans *Les agneaux du Seigneur*, nous trouvons des *prédictions* d'une plus grande portée. Ainsi y a-t-il des énoncés dans le premier chapitre qui donnent une idée de l'atmosphère générale du roman et, plus spécifiquement, des événements violents à venir :

« Le soleil maintenant se retranche derrière la montagne. Quelques mèches sanguinolentes tentent vainement de s'agripper aux nuages. Elles s'effilochent et s'éteignent dans l'obscurité naissante ».⁴²⁵

Certes, cette lecture sémiotique des premières phrases du roman ne s'impose pas comme la seule possible. Notamment s'il s'agit d'une première lecture, ces quelques lignes peuvent se lire tout simplement comme une description d'un coucher du soleil dont le style soutenu signale la fonction esthétique du texte. Si l'incipit a une valeur prédicative, celle-ci ne se révèle que rétrospectivement.

Les *prédictions* dans *Les agneaux du Seigneur* créent une sorte d'augmentation progressive des événements qui semble mener impitoyablement à l'éclatement de la *violence* la plus brutale de la guerre civile. Plusieurs évocations d'une *violence* refoulée suggèrent un défolement futur. Ceci est très explicite à propos du comportement des trois combattants islamistes : Kada Hilal, Tej Osmane et Zane. Nous apprenons d'abord que la haine de Kada Hilal est « *sans cesse grandissante* »⁴²⁶. Puis, telle une bombe à retardement, il s'approche encore

⁴²⁴ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 36.

⁴²⁵ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 11.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 11.

un peu du moment de l' « explosion » lorsqu'il comprend que Sarah ne sera pas sa femme où « *la colère déferle en lui, ululante, chaotique* »⁴²⁷. Lorsque Tej Osmane se met à *broyer* la tige d'une fleur au cours d'une conversation très calme avec Kada ou lorsqu'il est « *fou de rage* »⁴²⁸ mais il « *garde la tête froide* »⁴²⁹ dans la scène où il tente de sauver l'honneur de son père, nous lisons des *prédictions* qui nous préparent à des actes de *violence* ultérieurs à commettre par ce personnage. Finalement, Zane aussi doit s'efforcer de retenir une rage intérieure lorsqu'un autre personnage le provoque⁴³⁰. Comme le révèle la suite du roman, les trois personnages cessent de se retenir et jouent, au contraire, un rôle actif dans les massacres.

À ces *anticipations* de la puissance de *violence* des personnages, s'ajoutent les indications concernant l'avenir du mouvement islamiste en général. Le narrateur qualifie d'abord ce mouvement d'« *encore clandestin* ». L'adverbe temporel « *encore* » prévoit de façon très explicite le passage dans lequel nous apprenons que les Islamistes sont « *boulimiques, dangereusement expansionnistes* » et qu'ils « *émergent inexorablement de la clandestinité* »⁴³¹. De façon similaire, le narrateur dans *À quoi rêvent les loups*, nous indique l'évolution générale du conflit en disant à un moment donné que l'armée est « *encore tâtonnante* ». Ce qui anticipe le moment où elle mettra toutes ses forces en œuvre pour attaquer les Islamistes. Ces indications ne font que *rappeler* l'évolution historique en Algérie: le mouvement islamiste était également un mouvement clandestin au début et il n'est pas évident qu'avant la fin de la guerre, l'armée prenne le dessus. Or, c'est exactement ce *rappel*, ou ce redoublement, d'une information déjà connue d'un lecteur, un peu familiarisé avec la guerre civile en Algérie, qui crée l'illusion d'un récit se bornant à rapporter des faits.

L'image du corbeau qui « *traverse le ciel en croassant* »⁴³² lors de la fête célébrant le retour d'un jeune cheikh est également un signe du caractère sinistre de

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 57.

⁴³² *Ibid.*, p. 27.

l'avenir car cet oiseau a souvent une réputation de mauvais augure même si ce n'est pas toujours le cas. Cela dépend de la direction du vol, du cri et des mouvements voire les positions du corbeau, comme le montre T. FADH dans son étude sur l'ancienne littérature divinatoire arabe intitulée « Les présages par le corbeau. Étude d'un texte attribué à Gahiz »⁴³³. Or, dans *Les agneaux du Seigneur*, la signification du corbeau ne semble pas ambiguë. Son mauvais augure se confirme par le fait que les villageois, lorsque Zane était enfant, le traitaient de corbeau, lui lançaient des cailloux ou, en le voyant, « rebroussaient chemin et se signaient pour conjurer le sort »⁴³⁴.

Comme nous l'avons déjà vu, HAMON définit la *lucidité* et la *malédiction* comme des manières de faire voir *l'avenir* du texte. Dans *Les agneaux du Seigneur*, il y a plusieurs exemples de remarques *lucides* et/ou *maudissantes*. Par exemple la *prédiction* évoquée par le narrateur quant à l'avenir de Tej dans « *Tej Osmane est en train de naître. Tout à fait. Le jour qui accouchera définitivement de lui aura un goût de cendre. Cela, à Ghachimat, les gens le savent et en tremblent !* »⁴³⁵. L'avenir violent de Tej, ou bien sa véritable nature, se dévoile comme un germe. Parmi les présages dans *Les agneaux du Seigneur*, celui-ci fait cas à part du fait qu'il est directement assumé par le discours narratif. Toutefois, le narrateur précise que ce sont « *les gens de Ghachimat* » qui savent que Tej Osmane sera dangereux. Ces *gens* sont présentés comme ceux qui interprètent Tej comme un signe pernicieux. Sinon, de telles interprétations de ce qui est en train de se passer sont souvent données par le discours des personnages. Citons à titre d'exemple Dactylo qui juge la menace des Islamistes avec lucidité lorsqu'il prophétise que « *la haine est en train d'éclore. La rancœur gagne du terrain* »⁴³⁶, « *la bête immonde se réveille* »⁴³⁷ ou que « *les loups sont lâchés, l'agneau ferait mieux de regagner sa bergerie* »⁴³⁸.

⁴³³ T.FADH, « Les Présages par le corbeau. Étude d'un texte attribué à Gahiz » in *Arabica*, T.8, Fasc.1, janvier 1961, pp. 30-58.

⁴³⁴ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 98.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 72.

Dans *À quoi rêvent les loups*, l'avenir est explicitement jalonné d'avance. Étant donné que les événements racontés dans le préambule s'avèrent constituer la fin de l'histoire, nous savons dès le départ que le *je-narrateur* (voir la sous-section suivante), au moment de la narration, est devenu un tueur que les hommes -sous son commandement- sont morts et qu'il finit, lui aussi par mourir comme l'affirme Michèle CHOSSAT dans un article sur *À quoi rêvent les loups* en écrivant « *le ton tragique et effrayant du premier chapitre annonce le destin malheureux du héros* »⁴³⁹. Le reste du roman racontant l'histoire de Nafa Walid «du début », se présente au lecteur comme la réponse à la question de savoir comment le protagoniste a pu devenir un tueur des bébés, lui « *qui était persuadé être venu au monde pour plaire et séduire* »⁴⁴⁰. Ceci amène Michèle CHOSSAT à constater que l'essentiel dans ce roman n'est pas le dénouement et le suspense, comme dans le polar, et que le dénouement dans *À quoi rêvent les loups* est plutôt présenté comme « *le résultat de tout un système logique, presque mathématique, d'un enchaînement d'événements et de circonstances qui pourraient être évités, ou pas* ». Ainsi, ce qui, dans *À quoi rêvent les loups*, indique que l'avenir n'est pas, en effet, des « *pierres d'attente* », des germes dont la valeur sera reconnue plus tard et de façon rétrospective. Il s'agit donc d'une sorte de double flash-back : ce qui rappelle l'échec final du protagoniste, rappelle aussi l'échec final du mouvement islamiste. Le schéma suivant affirmera mieux nos propos et expliquera le procédé de *flash-back* exploité par l'auteur dans son roman *À quoi rêvent les loups*.

⁴³⁹ M. CHOSSAT, « À quoi rêvent les loups ? De l'animal et de l'humain selon Khadra » in *FLS*, Vol. 35, p.145.

⁴⁴⁰ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 11.

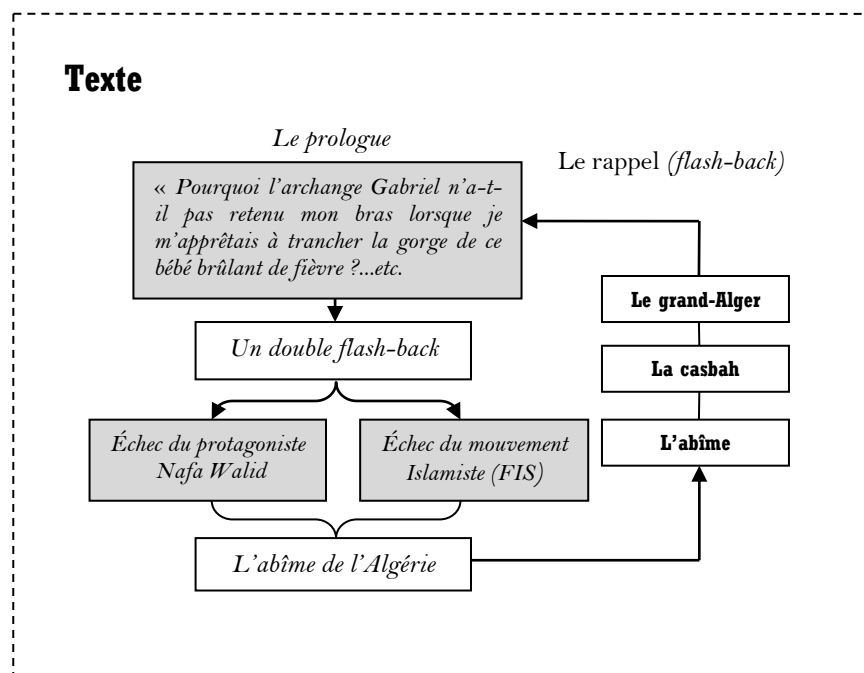


Figure n°6 : Le procédé de flash-back

À la lumière de tout ce qui précède, nous constatons que les *prédictions* et les *rappels* dans les deux romans créent une « forte concaténation »⁴⁴¹. Tout semble prédire ou rappeler cet « abîme » qui est le titre de la troisième et dernière partie dans *À quoi rêvent les loups* : Abîme des protagonistes et abîme de l'Algérie. Il est à noter que rien ne semble plus construit qu'un roman où tout désigne une évolution univoque. Cependant, les *prédictions* et les *flash-back* manifestes dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* nous paraissent liés à l'effort d'autoriser le texte à créer l'illusion chez le lecteur averti que lesdits romans ne sont qu'une représentation véridique de la crise algérienne. Leur subjectivité est dissimulée grâce à la cohésion interne assurée par des procédés consistant à désambiguïser les informations véhiculées dans les romans pour transmettre à l'humanité un héritage mémoriel sur la *violence* qui a marqué l'Algérie durant les dernières décennies.

V.1.1.2. L'aspect dialogique des romans

Dans son ouvrage intitulé *Le dialogue romanesque : style et structure*, Sylvie DURRER définit le dialogue comme étant un « échange continu de répliques entre deux ou plusieurs personnages »⁴⁴². Elle part d'une évaluation statistique pour montrer que « le dialogue constitue une part fondamentale du roman ».⁴⁴³ La prédominance du dialogue dans notre corpus d'étude ne fait que confirmer ce constat. L'auteur de ces récits se distingue par l'art d'introduire dans les récits beaucoup de *séquences dialogiques*⁴⁴⁴ qu'il combine avec une variété de discours. En effet, on assiste à une alternance de discours narratif, descriptif, attributif ou du commentaire narratif. Les récits se composent donc des dialogues, des segments narratifs, commentatifs et descriptifs. A titre d'exemple, voici un extrait dans *Les agneaux du Seigneur* construit autour d'une combinaison d'un commentaire narratif et d'un segment descriptif et dont la suite débouchera sur un segment dialogique.

« Rabah regarde une dernière fois la maison de ses ancêtres, l'abreuvoir dans la
 quel il se baignait enfant, se retourne vers les vieilleries amoncelées sur la

⁴⁴¹ P. HAMON, *op.cit.*, p. 174.

⁴⁴² S. DURRER, *Le dialogue romanesque : style et structure*, Droz, Genève, 1994, p. 8.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ Le terme *dialogique* est ici utilisé pour dire ce qui a rapport au *dialogue*. Le terme *monologique* renvoie au *monologue* du narrateur en -je-.

camionnette. Une larme perle à ses paupières. Il l'efface d'un geste fulgurant, grimpe dans la cabine et prie le chauffeur de démarrer. La camionnette se secoue dans un tintamarre grinçant, se faire un passage dans la foule, rapidement pourchassé par une meute de mioches piaillant »⁴⁴⁵

L'intérêt de ce passage consiste à exprimer au lecteur la situation alarmante de Rabah. L'extrait débute par un commentaire narratif ayant une visée informative sur son état émotionnel. Après ce commentaire narratif, une séquence descriptive vient décrire l'état de chagrin dans lequel se trouve Rabah, ensuite une autre séquence narrative devient un moyen d'exprimer ses douleurs.

Un autre extrait dans *À quoi rêvent les loups* est fondé autour de la même combinaison dialogique de l'exemple précédent, c'est-à-dire un commentaire narratif suivi d'un segment descriptif et dont la suite s'ouvrira sur un segment dialogique :

« Debout devant la fenêtre, Nafa observait le brouillard en train d'envahir la ville comme une horde de fantômes débarquant de la mer. [...] Recroquevillée sur elle-même, Alger écoutait l'épouvante lui ronger les tripes et le malheur officier dans son esprit. Les ombres rasant ses palissades avivaient ses insomnies. Le clapotis de son port cadencait son agonie. Alger se laissait aller au gré des perditions. Captive de son chagrin, n'attendant rien des hommes, et rien des nations amies, elle avait cessé de croire au large et au ciel »⁴⁴⁶.

L'extrait commence par un commentaire narratif qui informe le lecteur de la position de Nafa observant le brouillard en train d'envahir la ville. À la suite de ce commentaire narratif, une séquence descriptive vient décrire l'état de chagrin et d'épouvante dans lequel se trouve la ville d'Alger. La personnification de la ville d'Alger crée un plan qui produit l'amplification du climat de *violence*, d'insécurité et de désolation. La description de l'espace est suivie d'une séquence narrative mettant en scène Nafa plongé dans ses souvenirs à la recherche des repères de la ville d'Alger bien avant l'approche de son malheur. Cette séquence est, elle-même, suivie d'un dialogue où l'on entend la voix de deux autres personnages (Sofiane et sa femme Hind) :

« Nafa essaya de se souvenir du temps où l'on aimait tramer dans les rues, du chahut des gargotes, de la musique aux accents de haouzi, des ribambelles de mioches gambadant dans les squares ; essaya de réinventer cette époque qui manquait de

⁴⁴⁵ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 197.

⁴⁴⁶ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 197.

solemnité, mais jamais de spontanéité, les soirées gaillardes autour d'une tasse de café, les boutades qui partaient comme des fusées foraines...Qu'ils étaient loin, ces repères d'antan, ils étaient morts et enterrés !

- *Je peux débarrasser ? demanda Hind.*

- *Bien sûr, répondit Sofiane du fond d'un fauteuil. Apporte-nous du thé, s'il te plaît. Dans le reflet de la vitre, Nafa vit Hind ramasser les assiettes sur la table. À son regard noir, il comprit qu'elle ne lui pardonnait pas d'avoir menti »⁴⁴⁷*

Bien qu'il soit précédé par une séquence narrative, le dialogue tombe brutalement. Il intervient pour briser le silence dû à un climat de tension au sein du groupe. L'information livrée au lecteur laisse entrevoir les trois personnages à table sans échange de parole. Le commentaire qui vient à la suite du dialogue permet de découvrir qu'il y a un problème entre Nafa et Hind: « à son regard noir, il comprit qu'elle ne lui pardonnerait pas d'avoir menti ». Hind se présente comme une femme dure et impitoyable. Un climat de méfiance et de tension est né entre madame Hind et Nafa Walid puisque ce dernier a tenté de défendre un ami que les intégristes accusaient d'être communiste et qu'ils cherchaient à abattre pour cette même raison. Cette idée introduite par l'auteur dans ce dialogue, c'est-à-dire l'acte d'accusation de l'ami de Nafa Walid d'être un *communiste*, permet de déclencher au lecteur algérien une *mémoire* de la *violence* faite aux journalistes algériens appelés par les groupes islamistes durant la décennie noire par le même nom (*communistes*).

Rappelons que l'Algérie a vécu entre 1993 et 1998 un véritable projet d'extermination des journalistes par les groupes islamistes armés. C'était selon Hocine ZERROUKY un « *génocide programmé* »⁴⁴⁸. Dans cette période les intégristes ne s'attaquaient pas seulement aux journalistes francophones considérés par eux comme une continuation maléfique de la présence française, mais même aux journalistes arabophones qui faisaient entendre un son de cloche différent. Dans l'idéologie de ces groupes islamistes, un « *communiste* » représente l'ennemi par excellence ; un ennemi à la fois puissant et injuste comme l'étaient les Russes (communistes) pour les Afghans musulmans. Mais c'est aussi un « *athée* », un « *laïque* » ou un « *apostat* ». Ce qui signifie indistinctement à leurs yeux *kâfir* (mécréant), méritant d'être exécuté pour délit de *mécraence*. En plus d'être injustes, apostats et ennemis de la religion, ces

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp. 197-198.

⁴⁴⁸ H. ZERROUKY, *op. cit.*, p. 187.

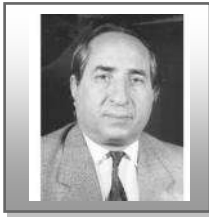
journalistes constituent aussi aux yeux des intégristes les *suppôts* les plus objectifs du régime politique. On se rappelle que la déclaration de djihad révélée par ces groupes intégristes dans cette époque ciblait non seulement ce régime politique mais aussi ses *soutiens* et les « *partisans de l'occidentalisation* »⁴⁴⁹ en général.

Ces convictions sont partagées du reste par toutes les tendances du maquis. L'un des premiers émirs du GIA ; Jaafar al Afghâni⁴⁵⁰ prononce une terrible sentence dans un entretien accordé à un journal arabe : « *les journalistes qui combattent l'islam par la plume périront par la lame* »⁴⁵¹. Combattre l'islam, c'était refuser l'ordre que les fondamentalistes voulaient imposer. Or, la presse indépendante et les journalistes critiques -qui ont eu accès à une grande liberté d'expression (surtout écrite) après 1989- sont majoritairement opposés au projet de constitution d'un état *théocratique* en Algérie. Ils l'ont exprimé à travers leurs publications et leurs prises de position et c'est ce qui les a directement désignés à la vindicte islamiste. En Janvier 1993, des feuilles de *Minbar al Djoumou'a*, une publication clandestine du FIS accrochées à l'entrée de la mosquée « *Le Plateau* » à Alger dressaient une liste de journalistes à assassiner. La littérature du GIA appelait à liquider la « *presse mercenaire* » qu'elle accusait d'altérer la réalité de la lutte armée et de mener « *une guerre médiatique contre le djihad* ». À compter de cette date, 123 journalistes et professionnels de l'information ont été assassinés par balles ou décapités par les groupes armés. Deux journalistes sont toujours portés disparus : Djamel-Eddine FAHASSI de la radio nationale ; disparu depuis le 8 mars 1995 et Aziz BOUABDALLAH du journal arabophone *El Alem Essiyassi* enlevé à son domicile à Chevalley (Hauts d'Alger), le 12 avril 1997. Les photos suivantes présentent quelques journalistes assassinés durant cette époque.

⁴⁴⁹ H. ZERROUKY, *op. cit.*, p. 187.

⁴⁵⁰ Mourad Si Ahmed ; dit Jaâfar al-Afghânî (dit aussi Sayf Allah, « L'épée de Dieu »). Né à Alger en 1964 dans un quartier de Kouba. Il part en Afghanistan où il combat pendant 5 ans sous les ordres de Gulbudîn Hikmatyar. A son retour, il rejoint le FIS puis le groupe de Mansouri Méliani. Il fut nommé émir national dès l'arrestation au Maroc d'Abdelhak Layada et choisit Chérif Gousmi et Mahfoud Tadjine comme adjoints. Il hérite d'une organisation en pleine ascension. Il condamne à mort les intellectuels et journalistes. Fin février 1994, il est abattu sur les hauteurs d'Alger à l'âge de 29 ans par l'armée algérienne en compagnie de neuf membres de sa garde rapprochée.

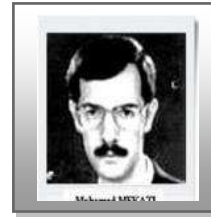
⁴⁵¹ H. ZERROUKY, *op. cit.*, p. 187.



Mustapha ABADA : journaliste et ex-directeur général de la télévision nationale est assassiné le 14 octobre 1993 à Ain-Taya à Alger.



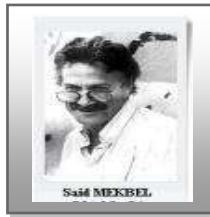
Smaïl YEFSAH : journaliste à la télévision nationale est assassiné le 18 octobre 1993 à l'arme blanche et par balles à Bab Ezzouar à Alger.



Mohamed MEKATI : responsable de l'international à El Moudjahid est assassiné le 9 janvier 1996 à Aïn-Naâdja à Alger.



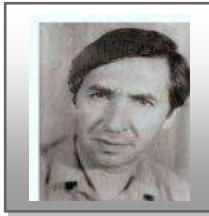
Djamel Eddine ZAÏTER : journaliste au quotidien El-Djoumhouria est assassiné le 17 février 1995 à Oran.



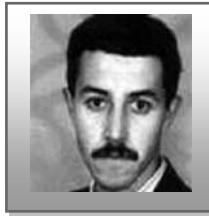
Saïd MEKBEL : directeur de Publication au quotidien le Matin est assassiné le 03 décembre 1994 à Alger.



Rabah ZENATI : journaliste à la télévision algérienne est assassiné le 4 août 1993 à Cherarba à Alger.



Mekhlouf BOUKHZER : chroniqueur sportif à la télévision nationale est assassiné le 4 avril 1995 à Constantine.



Hassan BENAOUA : journaliste à la télévision nationale est assassiné le 05 mars 1994 à la Casbah à Alger.



Omar OUARTILANE : rédacteur en chef du quotidien El Khabar est assassiné le 03 octobre 95 à Alger.



Mohamed MEKATI : journaliste au quotidien El-Moudjahid est assassiné le 9 janvier 1996 à Alger.



Kaddour BOUSSELHAM : journaliste au quotidien l'Horizon est assassiné le 29 octobre 1994 à Alger.



Zinedine ALIOU SALAH : journaliste au quotidien Liberté est assassiné le 6 janvier 1995 à Blida.

À travers le dialogue, l'auteur cherche à favoriser la multiplicité des voix et des points de vue. D'une façon générale, le dialogue présente des effets littéraires diversifiés : manifestation des attitudes, des comportements et des sentiments : effet explicatif visant la transmission des points de vue, l'exhortation voire la présentation des personnages. À titre d'exemple, voici un segment de dialogue extrait dans *Les agneaux du Seigneur* mettant en lumière le type de relation entre les patrons et les employés à Ghachimat :

« Si, dans cinq minutes tu ne rapportes pas les la clef, abruti d'Issa, je t'arracherai la peau du dos avec mes propres mains. Hier, tu as égaré ma sacoche, et aujourd'hui la mairie va chômer à cause de tes étourderies... »

Issa lisse misérablement le col élimé de sa veste.

- *Qu'est-ce que tu attends ? hurle le maire. Le vieillard sursaute d'abord, puis, terrifié, il se retire à reculons et se met à courir comme un possédé.*

- *Il est trop vieux dit l'imam Salah de la table voisine. Déjà, dans sa jeunesse, il n'avait pas toute sa tête. Pourquoi ne pas le congédier.*

- *Et qui fera mes courses ? rétorque le maire excédé. J'ai des charges, moi. Je ne peux pas être au four et au moulin.*

- *Engage quelqu'un d'autre.*

Le maire retrousse les lèvres en un rictus méprisant :

- *Les gens préfèrent se fossiliser au pied d'un arbre plutôt que de se rendre utiles une fois par hasard. Tiens, regarde-les ajoute-t-il en montrant dédaigneusement les paysans attablés autour de lui.[...]*

- *Un jour, il va falloir les déloger d'ici à coup de bulldozer. Les enfants pour les faire, ils sont champions. Quant à les nourrir (il montre le ciel), ils délèguent le bon Dieu »⁴⁵²*

Dans le même ordre d'idée, on trouve un autre segment dialogique dans *À quoi rêvent les loups* qui transmet la même image en mettant le doigt sur ce type de relation :

« Vous parlez français couramment ? »

- *Je me débrouille.*

- *Évitez ce genre de réponse, monsieur Walid. Soyez clair, précis et concis.*

Les gens chez qui vous allez travailler ont horreur de l'approximatif

- *Noté.*

Ce genre de réponse est aussi déplacé. Dorénavant, votre lexique s'articulera autour d'une seule formule : « Bien, Monsieur. » Être le chauffeur de l'une des plus prestigieuses familles du Grand-Alger n'a rien d'une villégiature. Vous êtes tenu d'être correct, attentif, obséquieux et constamment disponible. Me suis-je bien fait comprendre ?

- *Bien, monsieur.*

- *Heureux de constater que vous assimilez vite »⁴⁵³*

⁴⁵² Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 20.

⁴⁵³ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 20.

Ces deux séquences dialogiques donnent lieu à un échange polémique dont l'enchaînement d'acte de langage semble suivre, en partie, la structure de « questions/réponses ». Aux questions que posent le maire ou le directeur de l'agence, l'imam et Nafa donnent des points de vue et des réponses courtes. Ces types de dialogues permettent de montrer l'obéissance aveugle et la soumission que l'on doit au patron.

Les formes dialogiques du discours deviennent beaucoup plus intéressantes vers la fin des deux récits où les narrateurs convoquent plusieurs personnages pour donner leurs points de vue à propos de la guerre civile. Dans *À quoi rêvent les loups* par exemple, le dialogue s'offre comme une stratégie de communication qui s'appuie sur une diversité de médias pour partager les informations en rapport avec les combats. Le narrateur se sert du discours dialogique pour faire entendre la voix des différents intervenants et introduire divers canaux de communication dans les récits. Les exemples y sont nombreux. Le segment de dialogue qui suit met en scène Sofiane et un islamiste qui, par voie téléphonique, l'invite à regarder sur l'écran du téléviseur les images d'une attaque surprise effectuée par la police sur le staff du Groupe islamique armé :

- « Sofiane retourna à sa place, prit la télécommande, puis il revint au combiné. L'image verdoyante sur l'écran du téléviseur s'estompa, et une autre émergea, funeste ; une maison fumait au milieu des décombres. [...] »*
- *Allô, tu es là ?*
 - *Oui, dit Sofiane. Je ne comprends pas.*
 - *Le commandement national s'est fait doubler. Il doit y avoir des taupes en haut lieu. C'était une réunion capitale, ultrasecrète. Moi-même, je n'étais pas au courant.*
 - *J'ai compté sept corps.*
 - *Ils étaient huit. Il faut faire gaffe. Le rescapé est peut-être entre les mains des taghout.*
 - *Je n'ai reconnu personne, s'impatienta Sofiane.*
 - *Le staff de l'état-major au complet, je te dis. C'est un coup terrible. Il aura de graves retombées sur le Mouvement »⁴⁵⁴*

Comme la communication par téléphone se fait normalement sous forme d'échanges, le dialogue est approprié pour introduire, dans le récit, ce genre de communication. Cette technique offre au narrateur une façon rapide et facile de faire le bilan des combats et d'exposer les impressions des personnages sur

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pp. 198-199.

l'événement à propos duquel ils échangent. L'introduction des canaux médiatiques dans le récit contribue à créer un effet de réel dans la mesure où le lecteur aura tendance à se fier à un événement dont les médias ont fait la diffusion. Pour des lecteurs qui sont au courant de la situation, cette technique d'écriture peut servir de catalyseur au travail de la *mémoire* à propos de l'événement en question. Si jamais, ces images sont attestées, le récit des images pourra réveiller la *mémoire* des images chez le lecteur averti.

Le narrateur introduit dans le récit des échanges qui se font au moyen de la radio entre Nafa Walid et son émir Chourahbil qui s'emporte contre l'entreprise maladroite d'attaquer et de détruire le village de Kassem :

- « Chourahbil m'appela par radio ;
- Ça fait des jours que j'essaye de te joindre. Où es-tu ?
 - Je ne sais pas.
 - Qu'est-ce que c'est cette armada dans ton secteur ?
 - Elle est après moi.
 - Que s'est-il passé ?
 - J'ai attaqué le hameau de Kassem.
 - Quoi ? C'est donc toi ? Quelle mouche t'a piqué, qui t'en a donné l'ordre, espèce d'âne ? Tu as osé transgresser mon autorité. Tu te crois où ? Je t'avais dit d'attendre l'arrivée du nouvel émir. Par ta faute il s'est fait tuer en route. Qu'est-ce que tu cherchais à prouver, imbécile ? Tu voulais brûler les étapes, c'est ça ?
 - J'ai cru saisir une opportunité.
 - Imbécile. Quelles sont tes pertes ?
 - Importantes.
 - Je veux des chiffres.
 - Vingt et un morts, sept blessés et six disparus »⁴⁵⁵

Le dialogue apparaît ici comme une stratégie d'intégrer, dans le récit, des échanges qui se font par radio et à travers lesquels le narrateur livre au lecteur les informations concernant le bilan des combats. Cette séquence dialogique amène le lecteur à percevoir l'ampleur des dégâts occasionnés par l'initiative ambitieuse et imprudente de Nafa Walid. Cette dernière idée (bilan des combats) introduite par l'auteur dans le dialogue, peut servir de catalyseur du travail de la *mémoire* ou de l'imagination au sujet des massacres collectifs des civils commis par les groupes islamistes armés.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 265.

À titre d'exemple, voici les bilans des carnages perpétrés par ces groupes armés entre 1996 et 1998⁴⁵⁶.

Les bilans des massacres collectifs des civils (1996-1998)		
Dates	Lieux	Bilans
5 décembre 1996	Haouch el-Trab, près de Boufarik, dans la Mitidja	10 personnes décapitées.
6 décembre 1996	hameau de Benachour, près de Sidi El-Kébir, Blida	29 personnes assassinées.
10 décembre 1996	Massouma, localité située près de Boufarik, dans la Mitidja	8 morts.
19 décembre 1996, vers 3h du matin	à l'entrée de Blida	20 morts, 7 blessés par balles.
nuît du 28 au 29 décembre 1996	village de Dhamnia, dans les montagnes de Aïn Defla	34 personnes assassinées.
nuît du 5 janvier 1997	hameau de Benachour, près de Sidi El-Kébir, Blida	16 personnes assassinées.
6 janvier 1997	Daouda Marine, port situé à 60 km à l'ouest d'Alger.	23 morts.
1 ^{er} février 1997	Médéa, quartier de Ktiten.	31 morts.
20 février 1997	hameau de Kerrache, à 50 km d'Alger.	31 morts selon la presse, 41 selon Antar Zouabri.
nuît du 21 au 22 avril 1997	Village de Bougara, 40 km au sud d'Alger.	93 civils dont 43 femmes tués.
5 juillet 1997	Médéa	61 morts.
12 au 13 juillet 1997	Ksar el Boukhari, 180 km au sud d'Alger.	44 morts.
20 au 21 juillet 1997	hameau Yema Mghita, au sud d'Alger.	39 morts.
entre le 19 et le 23 juillet 1997	région d'Alger.	56 personnes assassinées.
20 au 21 juillet 1997	hameau de Taghit, près d'Alger.	38 personnes assassinées.
27 au 28 juillet 1997	Larbaa, Blida.	51 morts et 90 blessés.

⁴⁵⁶ Le décompte cité dans le tableau au-dessus est loin d'être exhaustif. Il a été élaboré à partir des faits rapportés par H. ZERROUKY dans son livre intitulé : *La nébuleuse islamiste en France et en Algérie*, Editions 1, Paris, 2002, pp. 248-290.

nuit du 30 au 31 juillet 1997	hameau Matmata, Aïn Defla.	41 égorgés.
1 ^{er} au 2 août 1997	hameau de Sidi Madani, dans les gorges de la Chiffa.	38 morts.
20 au 21 août 1997	village de Souhane, 20 km au sud de Larbaa, Blida.	64 personnes égorgées.
nuit du 25 août 1997	hameau Ben Ali, à moins de 10km de Blida.	74 personnes tuées, dont 30 femmes.
nuit du 28 au 29 août 1997	hameau de Raïs, près d'Alger.	300 morts environ, dont plus de 30 bébés et un terroriste tué par les villageois
nuit du 28 au 29 août 1997	Maalba, Djelfa (300 km au sud d'Alger).	38 morts.
5 septembre 1997	Sidi Youcef, Béni Messous, banlieue d'Alger.	87 tués à l'arme blanche.
nuit du 19 au 20 septembre 1997	Ouled Tham, Sud d'Alger Matmata, Aïn Defla.	53 morts.
nuit du 22 au 23 septembre 1997	Bentalha, banlieue d'Alger, Entre Beraki et Sidi Moussa.	300 morts, égorgés et par balles et 67 blessés. Un médecin et 5 femmes enlevées.
1 ^{er} octobre 1997	hameau de Milaha, près de Bouïnan, Alger	38 personnes assassinées.
4 octobre 1997	près de Bouïnan, Alger	17 enfants assassinés.
31 décembre 1997	Relizane (précisément Cherarba, Oued Sahrine, El Abadil, Ben Taïeb et Had Chekala)	517 personnes assassinées au total, la plupart à l'arme blanche, dont plus d'une moitié de femmes et d'enfants.
11 janvier 1998	Sidi Hamed, à 30 km d'Alger	140 morts et 70 blessés.
janvier 1998	Relizane, localité de Ramchèche	62 morts.

Tableau 17: Le bilan des massacres collectifs des civils entre 1996 et 1998

Par ailleurs, ce que la séquence dialogique permet de sentir plus directement, c'est la colère du supérieur (une colère indicative de beaucoup de choses dont l'initiative de Nafa considérée comme un acte de désobéissance à l'égard de ses supérieurs). Ce discours peut conduire le lecteur à imaginer l'ampleur des dégâts occasionnés par l'attaque du village de Kassem et bien au-delà de cette

fiction romanesque, ceux des villages de l'Algérie tout entière. La photo⁴⁵⁷ ci-après exprimera bien ce que les mots ne peuvent pas transmettre.



Massacres de Raïs, nuit du 28 au 29 août 1997

⁴⁵⁷ Disponible en ligne sur le site : <http://www.algeriachannel.net/>

Le dialogue devient aussi un moyen d'exprimer le désaccord famille, tel que l'on peut le constater avec cet extrait à travers lequel la mère de Issa la Honte explique son point de vue concernant les massacres et les assassinats à *Ghachimat* :

« *Tej n'aurait pas dû s'attaquer au village de cette façon, lâche-t-il.*
 - *Pourquoi ?*
 - *Maintenant, nous avons tout le monde sur le dos.*
 - *Redresse-toi et il dégringolera.*
 - *Issa croit déceler du mépris dans le sourire figé de femme.*
 - *Tu dois être effectivement très fatiguée de te voir dans cet état.*
 - *Que veux tu que je fasse ? que je m'en réjouisse, que je sorte acclamer le charisme de mon rejeton ?*
 - *Tej sait ce qu'il fait.*
 - *Ah oui...*
La mère joint les mains dans le creux de sa robe. L'espace d'un éclair, son regard s'illumine d'un feu énigmatique, désagréable.
 - *Parfaitement.*
 - *C'est une malheureuse initiative. S'attaquer à Ghachimat, là où ses parents résident est une stupidité. C'est comme s'il nous proposait au lynchage. Je ne peux même pas sortir»⁴⁵⁸*

L'intérêt de ce dialogue consiste à exprimer au lecteur la situation alarmante dans laquelle se trouve la famille de Issa, et bien au-delà de cette fiction, ceux des familles algériennes des années quatre-vingt-dix. Une telle situation confirme que la famille algérienne a été profondément traversée par les conflits et la *violence*. Ce dialogue permet de construire et de transmettre une *mémoire* de nombreux carnages de familles entières qui ont été rapportés durant cette guerre. À titre d'exemple, nous citons les événements suivants:

- *Le 17 juin 1998, un groupe armé attaqua le domicile d'un paysan à Hammaïdia (Médéa) : le paysan et douze membres de sa famille furent tués, dix autres furent blessés.*
- *Le 20 août 1999, un groupe armé attaqua le domicile d'un garde communal à Ouzra (Médéa) où se déroulait une fête : 17 personnes (de la même famille) furent tuées dont des femmes et des enfants.*
- *La famille d'un berger, composée de sept personnes (dont cinq enfants) fut décimée par un groupe armé le 10 septembre 1999 à Hassi Bahbah (Djelfa).*
- *Six membres de la famille d'un paysan (l'épouse et les cinq enfants) furent tués le 9 octobre 2000 à leur domicile par un groupe armé à Zemmoura (Relizane).*

⁴⁵⁸ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 171.

- *Un homme et cinq membres de sa famille furent massacrés à leur domicile le 19 mars 2002 par un groupe armé à Zeraïkia, près de Souk El Had (Relizane).*
- *Huit membres d'une famille dont quatre enfants furent massacrés et quatre autres blessés le 19 avril 2002 par un groupe armé dans la localité de Sidi Akacha, près de Ténès (Ain Defla). Le père de famille échappa à la mort.⁴⁵⁹*

Le dialogue s'offre aussi comme un discours apte à administrer des ordres et à donner un point de vue à propos d'une situation, comme l'illustre cet extrait dans *Les agneaux du Seigneur* où l'imam Othmane condamne Nafa pour le hameau de Kassem qu'il vient de mettre en feu :

*« Assis sur un rocher, l'imam Othmane pleurait.
 Si rien ne mérite d'égards à tes yeux, dis-toi que c'est parce que tu ne vau pas grand-chose, psalmodiait-il.
 - Qu'est-ce que tu radotes ?
 Il montra le hameau en feu d'une main horrifiée.
 - Notre chef d'œuvre se passe de commentaire.
 Nous sommes en guerre.
 - Nous venons de la perdre, émir. Une guerre est perdue dès lors que des gamins sont assassinés.
 - Debout.
 Je ne peux pas.
 Lève-toi, c'est un ordre.
 Je ne peux pas, je te dis.
 Je braquai mon pistolet sur lui et je l'abattis »⁴⁶⁰*

Le drame de Kassem semble avoir brisé le cœur de l'imam Othmane. Le dialogue permet au personnage de donner son point de vue et d'extérioriser, en même temps, les sentiments qu'il a vis-à-vis d'un événement particulier. Ici l'imam donne son point de vue sur l'action intégriste qu'il désapprouve en observant le désastre de Kassem. L'état de l'imam en sanglots et les blâmes qu'il formule à l'endroit de l'émir démontrent que, même parmi les responsables religieux, il y en a qui sont contre les activités terroristes des Islamistes. Le dialogue permet ainsi de montrer le conflit en acte, de confronter deux faces et de mettre en œuvre (à travers une mise en parole) le conflit qui divise les « acteurs » de la guerre. Dans le dialogue avec l'imam, il y a un contraste choquant pour le lecteur entre la politesse et la tristesse de l'imam et la brutalité de la réplique du pistolet par lequel il est abattu.

Parmi les intégristes eux-mêmes, il y en a qui ont déjà pris conscience de

⁴⁵⁹ H. ZERROUKY, *op. cit.*, p. 172.

⁴⁶⁰ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, *op. cit.*, pp. 263-264.

l'absurdité et de l'imbécillité de la guerre civile d'Algérie. À la fin dans *Les agneaux du Seigneur*, un islamiste ; Najib Naaman révèle à son frère son regret d'avoir suivi le Mouvement islamiste :

- « Sois maudit, Boudjema, peste Chabane. Tu ne l'emporteras pas au paradis. Najib sourit amèrement :
- *Le paradis, nous l'avons laissé derrière nous. Les veillées tardives, les noces dans la moiteur de la nuit, les boutades à chaque coin de rue, les filles qu'on épiait autour des marabouts, tu te rappelles ? les chants de la vieille sur la margelle du puits, les sautes d'humeur du vieux, les étourderies d'Issa la Honte, les troubadours, les braillements des ânes dans épaisseur de l'après-midi...c'est ça, le paradis, le vrai, le nôtre, simple comme bonjours, il est derrière nous maintenant...ne me regarde pas ainsi, petit. On s'est avoier comme des imbéciles. On nous a remontés comme des réveils et on nous laisse sonner une vingt-cinquième heure complètement déphasé.*
- *Tu ne vas pas me faire croire que nous avons tué tous ces gens pour rien.*
- *C'est la vérité »*⁴⁶¹

À travers cette séquence dialogique, KHADRA met en scène une figure d'Islamiste qui reconnaît lui-même⁴⁶² son méfait et qui comprend que ce qu'il est devenu n'est pas bien et qui ne trouve aucune justification religieuse ou idéologique pour ses actes.

De son côté, Abou Tourab dans *À quoi rêvent les loups*, considère comme fou son compagnon de guerre : Nafa Walid qui, après le drame de Kassem, prétend pouvoir reprendre les combats en vue d'instaurer l'État islamique :

- *« Nous allons continuer le combat, Abou Tourab. L'État islamique est pour demain.*
- *Wahm ! Chimère ! Regarde autour de toi. Le temple est en ruine et le peuple ne veut plus entendre parler de nous. Nous sommes allés trop loin. Nous avons été injustes. Des bêtes immondes lâchées dans la nature, voilà ce que nous sommes devenus. Nous tramons de milliers de spectres en guise de boulet, nous gangrenons tout ce que nous touchons. Nous ne valons plus rien. Personne ne veut plus de nous. Même en enfer, les damnés et les démons vont manifester pour exiger du bon Dieu de nous transférer dans un enfer aux antipodes du leur.*
- *Ne blasphème pas.*
- *C'est fou comme tu as changé, Nafa. L'ambition t'aveugle. Tout ce qui brille est or pour toi. Tu veux être choyé, vénéré, redouté comme eux »*⁴⁶³

⁴⁶¹ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 205.

⁴⁶² En essayant de donner une idée de la perception des assassins qu'ont pu avoir les villageois de Bentalha – lieu d'un des plus grands massacres en 1997(cité plus haut) – l'historien Benjamin STORA les décrit comme des somnambules téléguidés et possédés et incapables d'agir (STORA, *La Guerre invisible. Algérie, années 90*, op. cit., p. 41.).

⁴⁶³ *Ibid.*, pp. 267-268.

Ce dialogue démontre que Nafa semble ignorer ce qui se passe autour de lui après l'événement tragique dont il vient de se rendre coupable. Alors que ses combattants l'ont abandonné. Il pense encore à la possibilité de reprendre les combats et parvenir à l'instauration d'un État islamique. Abou Tourab s'adresse à Nafa avec un langage d'étonnement pour souligner le caractère utopique de la création d'un État islamique : « *Wahm ! Chimère ! Regarde autour de toi.* »⁴⁶⁴.

V.1.1.3. Le narrateur dans la sphère de la poly-narration

Les narrateurs de notre corpus d'étude *Les agneaux du Seigneur* et de *À quoi rêvent les loups* semblent se tenir à une grande distance par rapport au monde de la diégèse. Certains critiques ont signalé l'aspect « *photographique* »⁴⁶⁵ ou de « *caméra* »⁴⁶⁶ de l'écriture khadrienne dans *Les agneaux du Seigneur*. Selon Rachid MOKHTARI, l'écriture photographique de KHADRA signifie « *une narration "nue", "brute"* » et une représentation des personnages « *essentiellement par ce qu'ils font et non par ce qu'ils pensent* »⁴⁶⁷. Le narrateur ne rend pas compte des pensées mais se limite à montrer ce que l'on peut voir ou entendre. Il n'est pas omniscient dans le sens d'avoir accès, à quelques exceptions près, à la vie intérieure des personnages. Le plus souvent, le narrateur dans *Les agneaux du Seigneur* se borne à décrire leurs mouvements corporels : leurs gestes et leurs grimaces. Dans cette perspective, l'écriture de KHADRA est *photographique* : le narrateur fait voir les personnages et ne raconte pas directement ce qu'ils pensent. Nous avons affaire à une focalisation de type *externe*⁴⁶⁸. Par contre, dans *À quoi rêvent les loups*, KHADRA a fait preuve de l'art des techniques narratives. La poly-narration est l'un des procédés qui développent des effets littéraires variés permettant de transmettre la *mémoire* de la *violence*.

⁴⁶⁴ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 123.

⁴⁶⁵ R. MOKHTARI, *La graphie de l'horreur*, op. cit., p.138-139.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ G.GENETTE, *Figure III*, op.cit., p. 208.

L'histoire dans *À quoi rêvent les loups* est racontée avec une alternance de mode: celui de *raconter* et celui de *montrer*⁴⁶⁹. Le premier se caractérise par la présence d'un narrateur visible, apparent, qui porte le nom de Nafa Walid. Ce dernier apparaît dans le récit en tant que narrateur et héros du récit. Toute l'histoire racontée tourne autour de lui et, en tant que narrateur, il raconte lui-même une partie de l'histoire. Le deuxième mode narratif est celui de « montrer », il concerne une partie de l'histoire racontée par un narrateur inconnu qui dissimule sa présence dans le récit. Il a une fonction évaluative : il est chargé de suivre le personnage principal, de dévoiler ses actes et d'y porter un jugement. Ce mode est renforcé par la prédominance du dialogue dans le récit.

La présence de deux narrateurs inscrit le récit dans l'espace de la polynarration qui, selon Pierre OUELLET, est un « *mode d'énonciation qui ne s'appuie plus sur le seul ego scriptor, auquel tout le monde narré serait rapporté, mais sur une véritable population de narrateurs entre lesquels le monde raconté semble indéfiniment déporté et reporté* »⁴⁷⁰. Ce mode d'énonciation donne lieu à des voix narratives qui convoquent la combinaison de deux attitudes dans le sens qu'une partie de l'histoire est narrée par un personnage et qu'une autre est racontée par un narrateur inconnu, étranger à l'histoire. Le choix des deux attitudes narratives vise à faire parler le personnage principal de ses sentiments et de ses propres expériences.

Nafa Walid parle de lui-même lorsqu'il s'agit essentiellement de ses sentiments intérieurs ou de donner un point de vue sur un personnage ou un événement quelconque. Quant à ce qui est des erreurs qu'il a commises, c'est généralement le narrateur inconnu qui s'en occupe. Là encore, la technique narrative mise en

⁴⁶⁹ Le mode de montrer ; appelé aussi *mimesis* est, selon Yves REUTER, un mode où « *la narration est moins apparente pour donner au lecteur l'impression que l'histoire se déroule, sans distance, sous ses yeux, comme s'il était au théâtre ou au cinéma* ». Parlant des choix techniques à travers lesquels se réalisent les deux modes. Le même auteur ajoute ceci : « *Dans le mode du montrer, les scènes occupent une place importante. Il s'agit de passages textuels qui se caractérisent par une visualisation forte, accompagnée notamment des paroles des personnages et d'une abondance de détails. On a l'impression que cela se déroule sous nos yeux, en temps réel. Les sommaires sont plutôt représentatifs du mode du raconter. Ils présentent en effet une nette tendance au résumé et se caractérisent par une visualisation moindre [...]*. Y. REUTER, *L'analyse du récit, op. cit.*, pp. 39-40.

⁴⁷⁰ P. OUELLET, *Identités narratives. Mémoire et perception*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2002, p. 73.

œuvre vise l'effet de réel puisqu'on a affaire à un narrateur qui apparaît, à son tour, comme un témoin des atrocités perpétrées par Walid et ses compagnons. Sans toutefois connaître tout sur le personnage principal, il donne l'impression de dévoiler tout ce qu'il a vu sur lui. L'intervention d'un nouveau narrateur dans le récit soulève la question du témoignage des bourreaux : la question de ne pas vouloir tout dire face à la gravité de l'horreur. Le narrateur inconnu joue, entre autres, le rôle d'évaluateur des personnages.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans la section intitulée « *La désambiguïsation de l'information* (page 190) », le récit raconté dans *À quoi rêvent les loups* commence par un prologue sous forme de *flash-back* où il est question d'un narrateur dont le nom est encore inconnu :

« Pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras lorsque je m'apprêtais à trancher la gorge de ce bébé brûlant de fièvre ? Pourtant, de toutes mes forces, j'ai cru que jamais ma lame n'oserait effleurer ce cou frêle, à peine plus gros qu'un poignet de mioche. La pluie menaçait d'engloutir la terre entière, ce soir-là. Le ciel fulminait. Longtemps, j'ai attendu que le tonnerre détourne ma main, qu'un éclair me délivre des ténèbres qui me retenaient captif de leurs perditions, moi qui étais persuadé être venu au monde pour plaire et séduire, qui rêvais de conquérir les cœurs par la seule grâce de mon talent »⁴⁷¹

Dès le départ, on est en face d'un discours intérieur d'un personnage qui éprouve un sentiment de culpabilité et de remords suite aux actes criminels qu'il vient de commettre. Il apparaît comme un criminel qui passe aux aveux. Ce monologue nous met en face de quelqu'un qui est devenu un monstre, et qui se pose lui-même la question de savoir comment il en est arrivé là. Ce passage fait l'objet d'une manifestation de prise de conscience -par l'auteur du crime- de la gravité de son geste. Le fait de dissimuler l'identité du narrateur à ce niveau-ci crée un suspense ou un esprit de curiosité chez le lecteur. Le nom du narrateur nous sera révélé un peu plus loin.

À travers son interview, l'auteur du récit explique la valeur littéraire du choix du *flash-back* qui anticipe sur le début de l'histoire : « *Le choix du flash-back est philosophique. Généralement, on prend conscience de son erreur trop tard. Et c'est à*

⁴⁷¹ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 11.

partir de ce constat que l'on revient sur l'itinéraire qui nous a conduits si loin dans l'irréparable »⁴⁷².

Au-delà de la valeur du *flash-back*, le discours introductif du récit nous présente l'état des lieux et le climat de *violence* qui les caractérisent :

*« Il est 6 heures du matin et le jour n'a pas assez de cran pour s'aventurer dans les rues. Depuis qu'Alger a renié ses saints, le soleil préfère se tenir au large de la mer, à attendre que la nuit ait fini de remballer ses échafauds. Les policiers ne tirent plus. J'en vois un embusqué derrière une buanderie, en haut d'un taudis. Il nous observe à travers la lunette de son fusil, le doigt sur la détente. En bas, dans la cité assiégée, hormis un véhicule blindé et deux voitures aux vitrés éclatées, pas un signe de vie »*⁴⁷³

En précisant qu'« *Alger a renié ses saints* »⁴⁷⁴, le narrateur établit un rapport métaphorique entre la *violence* et la sainteté. Les saints s'opposent au meurtre et à la *violence*. Or, nous verrons plus tard que les meurtres qui sont commis sont d'ordre religieux. Cela revient à dire qu'en se livrant à la *violence*, les intégristes ont renié les saints. Si le soleil préfère se tenir au large de la mer en cédant sa place à la nuit, c'est dire qu'Alger est devenu un lieu des ténèbres voué à la *violence* et à l'insécurité. Bref, à Alger, la vie est paralysée par cette guerre qui oppose les policiers et les intégristes de telle manière que personne n'ose s'aventurer dans les rues.

Après la description du climat de *violence* qui règne à Alger, le narrateur détermine le moment où, en tant que personnage, il a débuté ses actes criminels : « *J'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7 h 35. C'était un magistrat. Il sortait de chez lui et se dirigeait vers sa voiture.* »⁴⁷⁵. Ici, le lecteur commence à découvrir qu'il a affaire à un tueur. Mais il ne connaît pas encore de qui il s'agit. Il faudra attendre le début de l'histoire pour connaître le nom de ce personnage.

⁴⁷² Voir « Réponses de Yasmina Khadra aux questions des abonnés de la liste de discussion », *Mauvais genres*, op. cit., p.6.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷⁴ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 101.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 15.

Comme nous l'avons déjà évoqué, la première des trois parties que compte le récit porte comme titre « *Le Grand-Alger* ». C'est comme le centre-ville d'Alger ; la capitale de l'Algérie. C'est le lieu qu'a connu Nafa Walid lorsqu'il travaillait comme chauffeur chez les Raja. Le déroulement de l'histoire commence dans « *Le Grand-Alger* » sous forme d'un dialogue où, enfin, le nom du narrateur et personnage principal nous est révélé par le directeur d'une agence : « *Votre dossier plaide en votre faveur, monsieur Walid, dit enfin le directeur de l'agence. J'espère que vous n'allez pas nous décevoir. La crédibilité de notre entreprise repose exclusivement sur notre réputation* »⁴⁷⁶. Quatre pages plus loin, le prénom nous sera révélé par le narrateur lui-même qui se présente à Bouamrane ; un compagnon de travail :

« - *Mon nom est Bouamrane. À l'agence, on m'appelle Adel. Paraît que ça fait moins péquenot.*
- *Nafa Walid.*
- *Eh bien, Nafa, si tu joues le jeu, avec cette bande de snobinards, tu iras loin. Dans moins de trois ans tu pourras fonder ta propre société* »⁴⁷⁷.

Cet échange donne au narrateur l'occasion de se présenter lui-même en précisant son prénom et son nom, mais sa façon de le faire d'une voix laconique témoigne de son tempérament un peu discret. Le laconisme semble un trait caractéristique du narrateur que ce type de dialogue révèle. Dans la deuxième partie du récit « *La Casbah* », Nafa Walid demeure le personnage principal et raconte une petite partie de l'histoire. Mais dans la même partie, un narrateur inconnu intervient pour raconter les débuts de la *violence* et ses différents épisodes dans ce quartier périphérique de la ville d'Alger. En fait, la narration est organisée de telle sorte qu'il y ait alternance de narrateurs. À chaque fois si le narrateur extérieur raconte l'histoire, il le fait à la troisième personne puisqu'il ne parle jamais de lui-même ; il se place donc en dehors de l'histoire. Dans cet espace de la poly-narration, la distinction des narrateurs se fait à partir de l'évocation du nom de Nafa Walid et l'usage du pronom personnel «je» propre à la forme autobiographique. Ce nom apparaît dans le récit pour l'y introduire soit en tant que narrateur, soit en tant que personnage : « *Nafa*

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 23.

Walid grignota quelques cacahuètes. Assis en fakir sur une natte, il attendait que son hôte daignât s'occuper de lui »⁴⁷⁸. Ici, c'est la voix du narrateur inconnu qui se fait entendre. Un peu plus loin, Nafa Walid apparaît en tant que narrateur :

*« La mort de Hanane m'avait choqué. C'était comme si elle m'avait éconduit, après m'avoir longuement épaté. Mais je ne portais pas son deuil. À quoi bon? Pour moi, ce n'était rien d'autre qu'un vœu qui ne s'accomplirait jamais. Je commençais à m'y habituer »*⁴⁷⁹.

Dans ce passage, Nafa Walid explique son chagrin et sa douleur face à la mort de sa prétendante assassinée par un fondamentaliste antiféministe. Il intervient lui-même pour parler de ses sentiments intérieurs. Les sentiments qu'il révèle permettent de présenter le personnage autrement que comme une machine à tuer. Dans le récit, on assiste donc à un jeu entre le pronom personnel « *je* », le nom *Walid* et le prénom *Nafa* ou les deux à la fois *Nafa Walid*. On remarque également l'intervention des pronoms de la troisième personne du singulier dont se sert le narrateur externe pour raconter l'histoire. Ce dernier rapporte ce qu'il a vu et non ce qu'il a vécu d'où le recours à la troisième personne du singulier.

La troisième et dernière partie du récit a pour titre « *L'abîme* ». Comme l'indique le titre, l'histoire racontée ici concerne l'épisode le plus horrible de la *violen*ce. Le début de ce chapitre est une reprise d'une partie du prologue (une page et demie) dont le texte écrit en italique. Cela marque la volonté d'insistance de l'auteur sur le « *mea culpa* »⁴⁸⁰ de Nafa Walid : « *J'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7 h 35. C'était un magistrat. Il sortait de chez lui et se dirigeait vers sa voiture* »⁴⁸¹. Le narrateur lui-même passe aux aveux et dévoile ses actes criminels. L'aveu expose un sentiment de remords et se présente comme une forme de témoignage pouvant permettre la transmission d'une *mémoire* d'un événement passé. Les aveux de Nafa s'étendent sur trois pages après lesquelles le narrateur externe continue la narration à la troisième personne du singulier :

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁸⁰ Avouer sa faute, s'en repentir

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 183.

« On recommanda à Nafa Walid de ne pas assister à l'enterrement de son père, et de ne pas rendre visite à sa famille. Il était recherché dans la Casbah et à Bab El-Oued où les choses se compliquaient avec les importantes arrestations opérées par la police »⁴⁸².

Le déroulement du récit se poursuit à travers la voix du narrateur externe. Quant à Nafa Walid, il réapparaît comme narrateur vers la fin du récit où il clôtüre lui-même l'histoire après avoir pris conscience du drame qu'il a provoqué.

Dans la dernière partie du récit, on assiste subitement à un changement de narrateur voire à un passage brusque d'un régime narratif au régime discursif sans qu'ils soient séparés par une indication quelconque, à part les trois points de suspension mis entre parenthèses :

« Bientôt les cadavres s'entassèrent dans les patios, bientôt le sang rougit les flaques de pluie. Et Nafa frappait, frappait, frappait ; il n'entendait que sa rage battre à ses tempes, ne voyait que l'épouvante des visages torturés. Pris dans un tourbillon de cris et de fureur, il avait totalement perdu la raison (...) Lorsque je suis revenu à moi, c'était trop tard. Le miracle n'avait pas eu lieu. Aucun archange n'avait retenu ma main, aucun éclair ne m'avait interpellé. J'étais là, soudain dégrisé, un bébé ensanglanté entre les mains. J'avais du sang jusque dans les yeux »⁴⁸³.

Le signe de ponctuation utilisé marque une coupure au niveau du discours narratif pour permettre un passage au régime discursif. Jusque-là, le texte était écrit de façon à ce que l'intervention d'un nouveau narrateur soit annoncée par la fin d'un chapitre ou d'un sous-chapitre séparé de la partie suivante au moyen d'une page blanche. Le fait de précipiter le changement de narrateur et de discours montre le caractère brusque de la succession des événements : Nafa sort du cauchemar et prend conscience de l'horreur qu'il venait de commettre au village de Kassem. Il apparaît comme quelqu'un qui était endormi et qui, tout à coup, réalise l'irréparable dont il est le principal acteur. Ce passage met en lumière la double personnalité de Nafa Walid. Il exemplifie, dans le mouvement même du discours, l'absence à soi du criminel. Celui qui revient à lui (et au « je »), c'est celui qui a une conscience, des remords de ses actes.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 187.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 263.

Entre le criminel et l'autre, il y a une rupture que la rupture discursive donne à percevoir et rend discursivement sensible.

Le changement brusque de narrateurs et de régime discursif frappe le lecteur. La surprise constitue une stratégie pour attirer l'attention du lecteur afin de lui faire partager un point de vue. Elle devient, ici, un moyen de transmission d'une *mémoire* des événements surprenants et épouvantables.

V.1.2. La distanciation ironique : la dérision qui dérange

Carole TISSET considère l'ironie comme une technique littéraire utilisée pour évaluer son dire tout en portant « *une distance critique sur son propre énoncé* ». À cet effet, elle affirme ceci :

« L'ironie est une forme de subjectivité évaluative que l'énonciateur porte sur son propre énoncé. Dans l'énonciation ironique, le narrateur à la fois énonce et porte une distance critique sur son énoncé. Cette distance est un signal pour autrui que l'énoncé est contraire, faux ou ne reflète pas tout à fait l'opinion de celui qui l'énonce, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes. Le dire contredit le dit. Le narrateur se dédouble en un locuteur dont il rapporte l'énoncé et un énonciateur qui dénonce les propos tenus »⁴⁸⁴.

Quant à l'humour, le dictionnaire de la littérature définit ce terme comme étant « *l'envers du sérieux* » mais aussi « *comme la disposition qui tend à se couvrir du sérieux pour faire passer le comique implicite* »⁴⁸⁵

Un paradoxe semble s'installer. L'humour est à la fois le contraire du sérieux et le sérieux. En réalité, ce paradoxe n'est qu'apparent car l'humour n'est pas la chose et son contraire en même temps mais plutôt les lieux où se superposent deux discours cachant l'un l'autre : le discours sérieux et le discours non sérieux. Pour certains, c'est le discours sérieux qui cache le discours non sérieux comme le dit Lord KAMES HOME : « *le vrai humour est le propre d'un auteur qui affecte d'être grave et sérieux mais peint des objets d'une couleur telle qu'il*

⁴⁸⁴ C. TISSET, *Analyse linguistique de la narration*, SEDES, Paris, 2000, pp. 101-102.

⁴⁸⁵ H. LEMAITRE, *Dictionnaire Bordas de la littérature française et francophone*, Bordas, Paris, 1985, p. 383.

provoque la gaieté et le rire. »⁴⁸⁶

Pour d'autres comme JANKELEVITCH, l'humour est biface. Il a une face apparente ; c'est celle du non sérieux et une face cachée ; celle de l'essence impalpable : le sérieux. Toujours selon JANKELEVITCH, l'interprétation de l'humour s'effectue en trois phases : d'abord, comprendre le non sérieux dans la simulation sérieuse. Puis, comprendre le sérieux profond du non sérieux et finalement, comprendre le sérieux impondérable qui est dans le sérieux profond.

KHADRA dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* combine l'humour et l'ironie pour formuler une critique implicite à l'endroit des intégristes dont les actes de *violence* ont fait sombrer le pays dans un véritable bain de sang. C'est donc à travers la stratégie de la *distanciation* que l'auteur semble dire que la guerre civile d'Algérie n'a servi qu'à détruire le pays et à enfoncer davantage la population dans la misère et la désolation. De ce fait, il condamne énergiquement les intégristes qui sont les principaux acteurs de ce conflit. Quant au régime politique algérien désigné par le parti unique le FLN jugé responsable de cette crise, il reçoit des critiques pour son indifférence face à cette situation dégradante.

La technique de la distanciation ironique mise en œuvre consiste à confronter le discours idéologique du Mouvement islamiste et les actes de *violence* commis par ses membres. Les différents groupes intégristes se proclament comme étant les promoteurs de la révolution islamique dont l'objectif est l'égalité et la liberté du peuple. C'est dans cet ordre d'idées que Zane le nain dans *Les agneaux du Seigneur* déclare à Tej Osmane ce qu'il attend des Islamistes: «*Vivement le FIS. Avec les islamistes, au moins, nous serons égaux* »⁴⁸⁷.

⁴⁸⁶L.KAMES HOME cité par V. SIMEDOH, in : *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne, une poétique du rire*. Thèse de doctorat, université Queens, Canada. Soutenue en 2008, p. 156.

⁴⁸⁷ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 93.

La dimension ironique dans *À quoi rêvent les loups* se fait davantage remarquer à travers le discours rapporté du muphti⁴⁸⁸, dans la partie du récit intitulée «*L'abîme*». Ce chapitre nous décrit comment le projet de la révolution islamiste a donné naissance à un désastre qui a frappé le peuple algérien alors que comme nous le fait entendre le discours du muphti, avec la victoire des intégristes, on s'attendait à un pays « mirobolant » qui serait marqué par la paix et le bonheur, la liberté et l'égalité :

*« Après les festins auxquels tout le monde était convié, on rassemblait la population autour de la mosquée, et le muphti donnait libre cours à ses théories. Il parlait d'un pays mirobolant, aux lumières éclatantes, où les hommes seraient libres et égaux, où le bonheur serait à portée de main ... un pays où, la nuit, on entendrait bruire les jardins du Seigneur comme on entend, chaque matin, retentir l'appel du muezzin »*⁴⁸⁹.

Bien que ce discours affiche un caractère humoristique, il donne, néanmoins, une idée sur l'idéologie révolutionnaire des Islamistes par le biais de laquelle ils tentaient d'exploiter la psychologie du peuple. Et, à travers la voix du muphti, le narrateur tourne en dérision ce discours idéologique en utilisant des termes qui font ressortir l'aspect utopique du pays rêvé : « *mirobolant, lumières éclatantes, libres et égaux, le bonheur à portée de main, entendre bruire les jardins du Seigneur* ». Dans ce cas, « *l'ironie consiste à décrire en termes valorisants une réalité qu'il s'agit de dévaloriser* »⁴⁹⁰.

Sur le plan de l'action intégriste, la distanciation ironique tourne tout autour du discours idéologique des groupes islamiques armés et des actes de *violence* commis par ses combattants. Le narrateur s'attaque en premier lieu aux *émirs* qui se prennent pour les guides providentiels du peuple alors qu'en réalité ils se présentent comme les principaux acteurs de la *violence* qui a fragilisé le pays. La dimension ironique et humoristique du texte se fait nettement sentir à travers un long discours prononcé par L'imam Abbes dans *Les agneaux du Seigneur* qui s'adresse à une assemblée de nouvelles recrues afin de les convaincre du bien-fondé de la guerre qu'ils ont déclenchée :

⁴⁸⁸ Le *muphti* est un juriste, généralement attaché à une mosquée, donnant des avis ou *fetwa* sur des questions juridiques et religieuses.

⁴⁸⁹ Y. KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op., cit. p. 234.

⁴⁹⁰ C. KERBRAT-ORECCHIONI, « L'ironie comme trope » in *Poétique*, n° 41, 1980, p. 12.

« C'est Dieu qui a inspiré le Front [Islamique de Salut]. Il a eu pitié de cette notion décontenancée qu'un ramassis de faux jetons menace d'anéantir à coups d'abus de confiance et d'autorité, de népotisme outrancier, d'incompétence flagrante et porcherie, nous avons une certaine légitimité historique, ils ont fait une usurpation. Et ils ont miné tous nos horizons... C'est pourquoi nous disons « ça suffit. ».

Nous partisans du FIS, avons été corrects. Nous avons travaillé et prouvé ce dont nous étions capables. Le peuple a opté pour nos principes et notre idéologie. Mais le Pouvoir voyoucratique refuse de se rendre à l'évidence. Il a délibérément choisi de jouer avec le feu. C'est pourquoi nous lui proposons, aujourd'hui, celui de l'enfer.»⁴⁹¹.

Ce passage nous fait voir que le discours idéologique des Islamistes est fondé sur le thème de la volonté divine. L'intervention de Dieu dans ce discours fait allusion à la conception de la guerre par les Islamistes radicaux pour qui « *la guerre est, un devoir religieux, un idéal, un ordre de Dieu* »⁴⁹². En disant que « *Le peuple a opté pour nos principes et notre idéologie* », l'imam évoque l'idée d'« *une culture qui voit dans la guerre une activité noble* »⁴⁹³. L'auteur s'appuie sur ce discours pour tourner en dérision le projet de la révolution islamique entrepris par les intégristes en Algérie. Le fait de mettre en scène la voix de *l'imam* donne à son discours un caractère parodique. Le narrateur parodie le discours prétentieux et utopique de l'imam. Par là, il se moque du discours idéologique des Islamistes.

Par ailleurs, les Islamistes dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* se proclament comme étant « *les soldats de Dieu* ». Cet élément lié à la cause divine peut constituer une arme dangereuse d'incitation à la *violence*, si en faisant le mal, on croit le faire pour la gloire de Dieu. La situation devient paradoxale quand on prétend conduire le peuple aux « *splendeurs de l'Éternité* »⁴⁹⁴ en le faisant marcher vers le chemin du malheur et de la désolation. Un autre aspect ironique de ce discours concerne les enseignements des muphtis et des imams qui vantent la valeur messianique des émirs tout en faisant comprendre aux futurs combattants leur devoir de les suivre *les yeux*

⁴⁹¹ Y. KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op., cit. p. 125.

⁴⁹² G. BOUTHOU, *La guerre*, PUF, Paris, 1973, pp. 11-12.

⁴⁹³ O. CARLIER, *Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens*, op. cit., p. 22.

⁴⁹⁴ Y. KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op., cit. p. 226.

fermés. En comparant le discours qui vante les mérites des émirs et la réalité de leur comportement sur le terrain des opérations, on est frappé par la contradiction qui s'établit entre les deux. Ces contrastes frappent l'esprit du lecteur et se fixent facilement dans sa *mémoire*. Le discours du muphti dans *À quoi rêvent les loups* constitue, indirectement, une mise en dérision de la vision chimérique des intégristes qui prétendent tenir entre leurs mains le destin de la nation :

*« Le destin de la nation est entre nos mains, à nous. [...] La preuve est autour de vous : ces montagnes où pas un taghout ne s'aventure, ces foules qui paniquent au bruit de nos pas, ces artères qui tremblent sous l'éruption de nos bombes, ces cimetières qui accueillent, tous les jours, la charogne de prévaricateurs en voie d'extinction. En doutez-vous ?
 -Non, cheikh »⁴⁹⁵*

Ce passage frappe le lecteur par la teneur de ses propos ironiques. Quand le muphti dit « *ces foules qui paniquent au bruit de nos pas* », ces paroles dévoilent la réalité d'une société soumise au règne de la terreur. Le caractère ironique de ce passage repose sur le fait que, selon le muphti, la terreur et les massacres constituent la preuve de ce que le destin de la nation est entre les mains du GIA : « *les bombes qui font trembler les artères, les cimetières qui accueillent tous les jours, la charogne de prévaricateurs...* ». « *La charogne de prévaricateurs* » fait penser aux méthodes et procédés d'une guerre révolutionnaire dont fait partie le terrorisme tel que l'explique le Général Beaufre : « *c'est la chasse aux traîtres qui marque le début d'une guerre révolutionnaire.* »⁴⁹⁶.

Le passage qui suit tourne en dérision la mission du muphti qui encourage avec zèle les nouvelles recrues à tuer sans se laisser dissuader par quoi que ce soit :

« Ne doutez jamais, jamais, jamais de votre émir. C'est Dieu qui parle par sa bouche.[...] Si quelque chose vous choque tandis que vous semez la mort et le feu, dites-vous que c'est le malin qui, conscient de votre victoire prochaine, tente de vous en détourner »⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, pp. 228-229.

⁴⁹⁶ G. BEAUFRE, *La guerre révolutionnaire : les formes nouvelles de la guerre*, Fayard, Paris, 1972, p. 63.

⁴⁹⁷ Y. KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, *op. cit.*, pp.228-229.

L'interdiction du doute à l'endroit des nouvelles recrues formelle et formulée par le muphti à l'aide d'un « jamais » repris trois fois, vise à amplifier la dimension ironique de ses propos qui reflètent l'idéologie intégriste. Compte tenu du comportement et des actes des émirs, tels que décrits dans le récit, on devrait douter de lui. Mais comme le muphti affirme que « *c'est Dieu qui parle par sa bouche* », on n'a pas le droit de se méfier de lui. C'est donc, comme s'il voulait recommander aux nouvelles recrues de faire ce qu'il dit, sans se soucier de ce qu'il fait. Le comportement de l'émir Chourahbil permet de tourner en dérision le discours du muphti. Après la victoire remportée par l'émir Chourahbil, suite à une embuscade tendue à l'armée, on organise une fête à laquelle l'émir zonal vient participer et féliciter Abdel Jalil ; l'auteur de l'opération qui a coûté la vie à une dizaine d'éléments de l'armée gouvernementale. L'émir zonal profite de l'occasion pour vanter les exploits du Groupe Islamique Armé (GIA) : « *Le pays est à nous, déclara-t-il solennellement. Il disait vrai. Le pays appartenait aux intégristes armés. La katiba se déplaçait où bon lui semblait, en toute quiétude* »⁴⁹⁸. Ici, la victoire est certaine pour les intégristes et, en plus, ils bénéficient du soutien de la population comme le fait voir ce passage :

*« Des chants religieux s'élevaient dans le ciel, et les petits gens, frissonnant d'émotion, versaient des larmes de joie à l'approche des sauveurs. Parfois Chourahbil montait une jument blanche. Ces jours-là, avec son turban étincelant, son boumou de soie et ses babouches brodées d'or, il incarnait quelque imam messianique dont la silhouette provoquait l'hystérie collective »*⁴⁹⁹.

Le fait qu'on fait souvent intervenir le nom de Dieu et la religion dans les récits peut se justifier par le contexte de production des ouvrages et l'objectif poursuivi par les Islamistes : l'instauration d'un État islamique. La tonalité narquoise avec laquelle le narrateur décrit les couleurs religieuses de l'événement vise à dénoncer l'attitude des émirs qui se font voir comme le salut du peuple alors qu'au fond ils n'ont que le souci de la gloire et des richesses. De la même manière, l'auteur critique la naïveté de la population qui place son espoir dans une vision chimérique. L'une des critiques formulées à l'endroit des émirs se construit autour d'une intertextualité de l'histoire de l'Islam qui

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

établit une forme d'analogie entre le courage de Hamza ; l'oncle du prophète Mohamed -que le salut soit sur lui- et celui de l'émir Chourahbil⁵⁰⁰. L'entrée triomphale de Hamza dans la ville de Mecque sur un cheval par comparaison à une jument sur laquelle montait Chourahbil pour marquer son statut de courage et de sauveur du peuple. Et pourtant ses actions ne présageaient rien de courageux:

« L'automne s'enfuyait devant la progression de la katiba. Chourahbil se taillait la légende. Il avait une épouse dans chaque bourgade et un trésor dans chaque maquis. On ramassait des collectes de fonds par sacs entiers et on rackettait les hameaux réticents. Quelquefois, pour assujettir davantage les alliés et faire rentrer dans les rangs les « insoumis », on massacrait une famille par-ci, on brûlait des fermes par-là, au hasard des tournées »⁵⁰¹.

La situation paradoxale entre le discours du muphti parlant du paradis terrestre et l'esprit de corruption et de discorde qui s'est réveillé parmi les émirs démontre l'aspect problématique du projet de la révolution islamiste. Le choix lexical en rapport avec les actes de Chourahbil et de sa katiba prouve que l'honneur, la terreur et le banditisme sont devenus un mode de vie pour les Islamistes. Les actes de banditisme s'effectuent à travers des « *collectes de fonds par sacs entiers* ». Par « *sacs entiers* », on comprend à quel point la population est dépouillée de tout son argent. Cela ne peut pas se faire sans usage de la *violence*. La preuve est que les hameaux réticents se faisaient racketter. Le choix du terme « *racketter* »⁵⁰² vise à souligner le caractère criminel des Islamistes. Les rackets, les massacres de familles et le fait d'incendier des fermes impliquent des activités propres aux organisations terroristes. La nonchalance ironique des expressions « par-ci », « par-là », « au hasard des tournées » qui s'appliquent aux massacres, témoignent que, pour ces gens-là, les massacres n'ont aucune importance. Les guillemets qui encadrent le mot *insoumis* impliquent une mise à distance de ce terme et laissent entendre qu'en réalité, ceux que les intégristes considèrent comme *insoumis* ne le sont pas. À partir de

⁵⁰⁰La dimension intertextuelle se situe au niveau de l'analogie entre l'accueil de l'émir Chourahbil par la masse et l'histoire de l'Islam concernant l'entrée triomphale du Hamza dans la ville de Mecque où il fut glorieusement accueilli par la foule.

⁵⁰¹ Y.KHADRA, *A quoi rêvent les loups*, op. cit., pp. 234-235.

⁵⁰² Le verbe *racketter* vient du mot *racket*. Selon le dictionnaire Le Petit Robert, *racket* est un américanisme qui signifie « *association de malfaiteurs organisant l'extorsion de fonds, par chantage, intimidation ou terreur ; activité de ce genre de malfaiteurs* ». Voir Paul Robert, *Le petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1987, p. 1590.

cet extrait, on constate que le choix lexical vise à présenter au lecteur une image terroriste des intégristes.

Quant au régime algérien, les critiques du parti unique le FLN vont beaucoup plus loin que la distanciation ironique à propos le discours des muphtis et l'hypocrisie des émirs. Ainsi, le narrateur se dresse-t-il contre le gouvernement jugé responsable de la corruption, de l'injustice, du chômage, de la crise politique et d'une jeunesse frustrée et sans perspectives. La distanciation ironique de l'auteur accuse un gouvernement qui continue à utiliser la guerre de libération et ses symboles pour donner une identité au pays et à la population au lieu de reconnaître enfin, une trentaine d'années après l'indépendance, les problèmes du peuple et de réagir contre. Nous trouvons explicitement cette critique dans l'exemple suivant dans *Les agneaux du Seigneur* où le Maqam ech Chahid «Houbel»⁵⁰³ ; le monument des martyrs -qui devrait rappeler les héros de la guerre de libération- cache, de façon symbolique, les problèmes de l'Algérie contemporaine :

« Quel est ce Houbel surgi des ténèbres ? » Ils mon regardé avec dédain et m'ont répondu : « C'est le mausolée du Martyr ? » J'ai dit : « Il y a des cimetières pour les morts. » Ils mon crié, horrifiés : « la gloire a ses monuments aussi. Nos enfants se doivent de s'abreuver aux sources de leur histoire. » J'ai dit : « Où est donc cette gloire, à Riad el-Feth ? Dans ces magasins interlopes où les caleçons sont exhibés comme des trophées ? Dans ces bars où l'on s'enivre sans vergogne ? Dans ces cinémas obscurs où l'on enseigne le voyeurisme béat ?... Où donc ce martyr au milieu de cette tourbe ? »... Non mes frères, il n' y a jamais eu de place pour les morts, encore moins pour les démunis comme vous, à Riad el-Fesq... Là-bas règnent seulement la cupidité des traîtres, les spéculations et la clochardisation d'un peuple séduit et abandonné. »⁵⁰⁴.

Le Seigneur *Houbel*, et dans un sens figuré le FLN -qui une trentaine d'années après l'indépendance se légitime toujours par cette victoire- y sont démasqués. De façon symbolique, le FLN est donc rendu responsable de la misère du peuple algérien. Il est aussi accusé de ne pas prendre les Algériens au sérieux et même

⁵⁰³ En 1984 fut célébré le trentième anniversaire de la Révolution algérienne. A cette occasion, le parc *Riad el Feth*, ensemble culturel et de loisirs, fut érigé au centre de la capitale algérienne. Cet ensemble est dominé par un monument symbolique énorme : le « Maqam ech Chahid » ; le *monument des martyrs*, qui forme aujourd'hui un grand signal au-dessus de la baie d'Alger. Trois palmes de béton de 90 mètres de haut se dressent vers le ciel et protègent la flamme du héros et la crypte. C'est autour de ces symboles critiques que les Algériens le comparent avec *Houbel* ; dieu mecquois d'avant l'avènement de l'Islam.

⁵⁰⁴ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p.68.

de les tromper.

Pendant une visite à Alger, cheikh Redouane se voit toujours confronté aux mêmes images, et à maintes reprises, il tombe sur des jeunes frustrés et sans occupation qui se trouvent partout à Alger, adossés aux murs des bâtiments désolants. Il s'agit des jeunes *chômeurs* qui tuent le temps dans les rues d'Alger parce qu'ils n'ont pas d'autres occupations. Il n'y a rien : pas de culture, pas de travail, pas d'aspirations. Cheikh Redouane critique donc l'État (Seigneur), incapable de donner du travail et des perspectives à la jeune génération, et incapable aussi de leur procurer une responsabilité face à leur patrie. Ainsi les attaques de Cheikh Redouane ne s'adressent pas seulement à l'État mais aussi à la jeunesse elle-même qui n'est plus prête à lutter pour son droit dans sa patrie et qui préfère fuir et imiter l'Occident comme les moutons (agneaux) de Panurges.

La technique de la distanciation ironique a pour avantage de participer à l'évaluation morale des personnages et de la société à travers le procédé du détournement. Ce procédé permet de banaliser l'événement raconté, tout en créant des contrastes qui frappent l'esprit du lecteur et qui se gravent dans sa *mémoire*. L'aspect humoristique du discours permet au narrateur de produire une sensation de plaisir chez le lecteur tout en l'invitant à découvrir le vrai sens de l'humour. Ce dernier concept et la critique implicite se présentent comme une arme contre la brutalité et la *violence*. Cette technique littéraire s'offre au narrateur comme une possibilité de mettre le lecteur à l'aise et de faire de lui son complice intelligent⁵⁰⁵.

V.1.3 La construction des personnages : une valeur symbolique

Depuis plusieurs années, la notion du personnage est remise en cause par un certain nombre de romanciers. Le personnage dit traditionnel cède la place à un personnage de roman qui : « [...] naît seulement des unités de sens, et n'est fait

⁵⁰⁵ Dans le cas de *l'humour* ou de *l'ironie*, le lecteur devient un complice intelligent dans la mesure où il doit faire travailler son imagination pour saisir le sérieux du problème évoqué par le narrateur.

que de phrases prononcées par lui ou sur lui »⁵⁰⁶. Le personnage de roman est donc un être de papier. Il n'est fait que de mots et est entièrement contenu dans le texte. Néanmoins, ceux qui donnent naissance à ce personnage sont avant tout des êtres humains et ils ne peuvent nier l'influence de leur milieu sur leur production. Les personnages romanesques ont été souvent inspirés à l'auteur par son vécu et ont une individualité propre.

ACHOUR et REZZOUG reconnaissent qu'

«on peut difficilement imaginer un récit sans personnage. Donnée essentielle, il est logiquement le point central de nombreuses approches du fait littéraire. Tomachevski notait qu'il était utilisé par l'écrivain pour faciliter l'attention du lecteur en représentant un point de convergence dans "l'amoncellement des motifs": il est lui même caractérisation nominale à des "constructions plus complexes": les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle [...]Attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autres entraîne inmanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros.»⁵⁰⁷

La dimension véritable du *personnage* est une dimension textuelle : symbole/support narratif. On peut en varier à loisir les caractéristiques. Il est un résultat, un effet, dû à l'action conjointe de traits de langage : narratifs, descriptifs. Il n'a d'autre existence que celle que lui attribue la fiction, pas d'autre matérialité que celle de l'écriture confrontée à la lecture ; il est d'abord l'objet d'un décodage.

Par ailleurs, le personnage relève d'une technique, d'un système de truquage destiné à faire endosser à la fiction une allure du réel. Philippe HAMON le désigne en ces termes : « *Un signifiant discontinu renvoyant à un signifié discontinu* ». ⁵⁰⁸ Le personnage est donc considéré comme un signe qui participe au code original et général propre à chaque énoncé. La réalité sémantique exprimée par lui est à construire par l'activité de lecture et n'est donc complète qu'à la fin du texte.

⁵⁰⁶ R.WELLEK et A.WARREN, *La théorie littéraire*, Seuil, Paris, 1971, p.208.

⁵⁰⁷ C.ACHOUR et S.REZZOUG, *op. cit.*, p 200.

⁵⁰⁸ P. HAMON « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* n°6, Larousse, mai 1972. p.15.

Le personnage peut avoir donc trois natures ou qualités :

- « *Il est matière langagière, résultante de la convergence de signes textuels.*
- *Il est un signe, ou plus exactement, si nous considérons son aspect composite, un ensemble sémiotique.*
- *Il est un élément fonctionnel du récit, puisqu'il entretient tout un réseau de relations à différents niveaux du texte (par exemple, avec les différents personnages, avec les autres éléments sémantiques de l'œuvre : contexte, intertexte, texte général, avec des catégories formelles comme la narration, la focalisation). »*⁵⁰⁹

Hamon analyse aussi trois catégories de personnages ainsi:

- **Les personnages référentiels** étant historiques ou sociaux qui renvoient à « *un sens plein, immobilisé par une culture* » dont la « *lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture* »⁵¹⁰, qui assurent à la fiction une apparence du réel.
- **Les personnages embrayeurs** étant « *les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur ou de leurs délégués : personnages "porte-parole", chœur des tragédies antiques [...] conteurs et auteur intervenant [...] personnages de peintures, d'écrivains, de narrateurs ...* »⁵¹¹
- **Les personnages anaphores** étant des « *éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive* »⁵¹², ils organisent dans l'énoncé les séries d'appels et de rappels causalement et chronologiquement nécessaires (nécessaire à la grammaire du texte, à l'élaboration du code de lecture, à ce que l'on nomme la cohésion interne).

Dans notre corpus d'analyse, nous avons axé notre travail sur le personnage. D'abord par l'établissement des relations fonctionnelles dont il est le centre où nous tenterons de présenter à travers le procédé choisi par l'auteur, la manière dont il s'y prend pour dénoncer les rapports conflictuels établis par les principaux acteurs du conflit algérien des années quatre-vingt-dix : *le pouvoir, les Islamistes et le peuple*. Plus précisément, nous tenterons de montrer que le

⁵⁰⁹ C.ACHOUR et S.REZZOUG, *op. cit.*, p 123.

⁵¹⁰ P. HAMON, *op. cit.*, p 102.

⁵¹¹ *Ibid.*,

⁵¹² *Ibid.*,

drame algérien de cette décennie peut s'inscrire dans le cadre d'un «*triangle de terrorisme* » dont s'est servi l'auteur pour construire et transmettre au lecteur une trace *mémorielle* de la situation tragique qui a marqué la guerre civile en Algérie. Ensuite, par la description des personnages constituant une technique littéraire efficace pour la transmission de la *mémoire* dans la mesure où comme nous le verrons par la suite, elle exerce une forte influence sur le lecteur en ce qui concerne le travail de la *mémoire* et de l'imagination. Les principaux éléments qui sont concernés par la description des personnages sont : la nomination, le portrait et le corps.

V.1.3.1 Les personnages et leurs rapports sociopolitiques

Comme nous l'avons mentionné dans le deuxième chapitre, après l'interruption du processus électoral en décembre 1991, les Islamistes vont semer, au nom de la révolution islamique, une *violence* sanglante dans plusieurs coins de l'Algérie. C'est ce projet de révolution qui sera à l'origine d'une guerre civile qu'a connue l'Algérie, trente ans après l'acquisition de son indépendance. Prétendant libérer le peuple d'un régime corrompu et de la misère dont est victime une grande partie de la population, les Islamistes se décident à prendre les armes contre leur régime et font sombrer le pays dans une situation chaotique.

KHADRA a repris la même thématique de cette période dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* pour présenter au monde le rôle du mouvement intégriste dans le déclenchement d'une guerre civile caractérisée par la dimension triangulaire du terrorisme. La complexité de cette guerre civile se situe, d'une part, au niveau de l'implication dans le conflit de toutes les composantes de la société algérienne. D'autre part, au niveau de la diversité des formes de *violence* qui la composent.

V.1.3.1.1 La dimension triangulaire du terrorisme

Le drame algérien peut s'inscrire dans le cadre d'un « *triangle de terrorisme* » si - comme le précise Roger DADOUN- on tient pour constitutifs de ce triangle ces trois éléments : le *Groupe*, le *Système* et la *Masse*.

Au niveau des récits, le *Groupe* est représenté par les groupes islamistes armés qui luttent pour l'instauration d'un État islamique. Le *Système* est représenté par le régime au pouvoir qui, à travers son armée, s'est engagé à combattre contre les Islamistes en vue de restaurer l'ordre. La *Masse* s'identifie au peuple ; victime du conflit opposant les deux premiers éléments.

Pour mieux comprendre le phénomène du « *triangle de terrorisme* » qui caractérise cette guerre civile, il faut d'abord prendre en considération les éclaircissements que nous livre Roger DADOUN à propos des croisements qui se tissent entre les trois éléments constitutifs de ce *triangle*. Le schéma ci-dessous décrira notre réflexion.

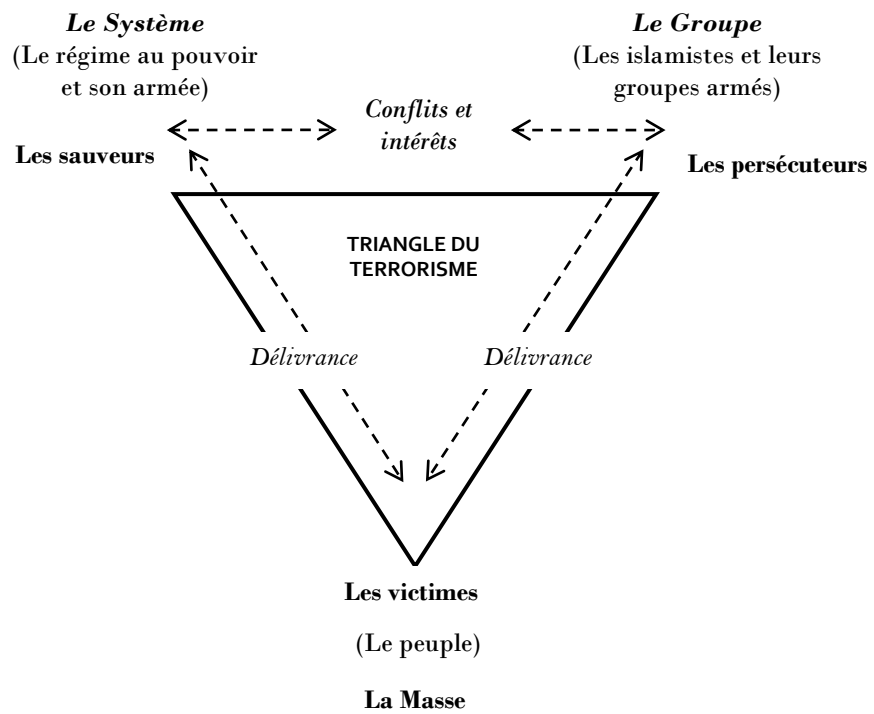


Figure n°7 : Le triangle du terrorisme

Nous constatons à travers ce schéma que Roger DADOUN divise les personnages dans un contexte de *violence* à trois catégories : le *Groupe*, le *Système* et la *Masse*. Le *Groupe* se considère comme une organisation autonome qui lutte pour la libération et l'avenir du peuple et se dresse contre le *Système* qui détient le pouvoir et qui impose la répression. DADOUN explique comment se présente le croisement qui se tisse entre la *Masse* et les deux autres unités :

« Le Groupe et le Système, dualité belliqueuse et armée, visent ensemble un troisième terme qui est la Masse - qu'on la dise « peuple » ou « prolétariat », « nation », « communauté », etc. -, puissance brute, inconsciente, réservoir d'énergie qu'on apparenterait valablement au Ça. Le groupe affirme travailler, lui qui est Moi, conscience, volonté. Tête, pour la totalité du Corps social, qui est masse et inconscience ; car les « masses », comme on dit, ne savent pas qu'elles sont dupées, exploitées, violentées par le système [...]. L'acte terroriste, secousse sismique, a pour but de réveiller la Masse, de remettre en circuit son énergie « révolutionnaire » latente. Mais, tout comme le Surmoi s'entend admirablement à détourner à son profit l'énergie pulsionnelle du Ça, le système a l'art de maintenir la Masse sous son emprise, en retournant pour sa gouverne les peurs et les terreurs activées par le projet terroriste du Groupe »⁵¹³.

Dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, le *Groupe* est représenté par les Islamistes et leurs groupes armés incarnant toutes les factions armées et qui, à travers les forces intégristes, « *affirme travailler pour la totalité du corps social* » qu'il prétend vouloir libérer d'un système corrompu et autoritaire. Donc, selon les termes de Roger DADOUN, le FIS et GIA se considèrent comme « *conscience, volonté et Tête* » pour la masse populaire algérienne qui semble ignorer le vrai responsable de ses souffrances. Avec l'analyse des récits, nous verrons que les groupes intégristes n'hésitent pas à mettre en œuvre les actes terroristes pour réveiller la masse et surtout pour exploiter son « *énergie latente* » et profiter de son soutien. C'est pourquoi tous ceux qui n'accordent pas leur soutien à la mouvance islamiste sont considérés comme des traîtres et seront exécutés s'ils ne parviennent pas à prendre fuite.

La *Masse* qui s'identifie au peuple sert de « *puissance brute* » ou de source d'énergie aux deux autres groupes, notamment en ce qui concerne les recrutements des combattants. En retour, la *Masse* compte généralement sur le *Groupe* pour le changement de sa situation. Cependant, à travers les récits,

⁵¹³ R. DADOUN, *La violence : Essai sur r« homo violens », op. cit.*, p. 28.

nous constatons que -suite aux exactions orchestrées par les Islamistes- l'armée va s'attirer l'appui du peuple en lui fournissant des armes pour se défendre contre les intégristes d'où la défaite de ces derniers.

Les agneaux du Seigneur et *À quoi rêvent les loups* sont deux récits qui s'inscrivent dans le cadre de la dimension triangulaire du terrorisme dans le sens qu'ils mettent en scène deux protagonistes de l'histoire et un troisième groupe qui est victime du conflit. Le premier protagoniste de l'histoire est le Front Islamique du Salut (FIS) et ses groupes armés. Le deuxième protagoniste est le régime au pouvoir (le Front de Libération Nationale) qui représente l'armée algérienne. Le troisième groupe est celui de la masse populaire qui est victime des affrontements. Pour s'assurer la victoire, les deux groupes en conflit comptent énormément sur la population, ce qui fait qu'elle semble prise en otage et doit subir toute une série d'exactions en vue de se conformer à la volonté des combattants.

Dans *Les agneaux du Seigneur*, KHADRA a mis, en place dès les premières pages, les principaux personnages qui représentent la masse populaire livrés à eux-mêmes, c'est-à-dire à l'inactivité, à l'ennui, au désœuvrement et à la pauvreté connotant également de manière négative toute tentative d'un mieux-être possible. Cette catégorie comprend les jeunes chômeurs, le groupe des intellectuels, le groupe des familles aisées et des fonctionnaires de l'État. Le schéma suivant expliquera le procédé utilisé par l'auteur à travers la composition de ses personnages afin de dévoiler au lecteur les rapports conflictuels établis par les principaux acteurs (*Groupe*, *Système* et *Masse*) du conflit algérien des années quatre-vingt-dix.

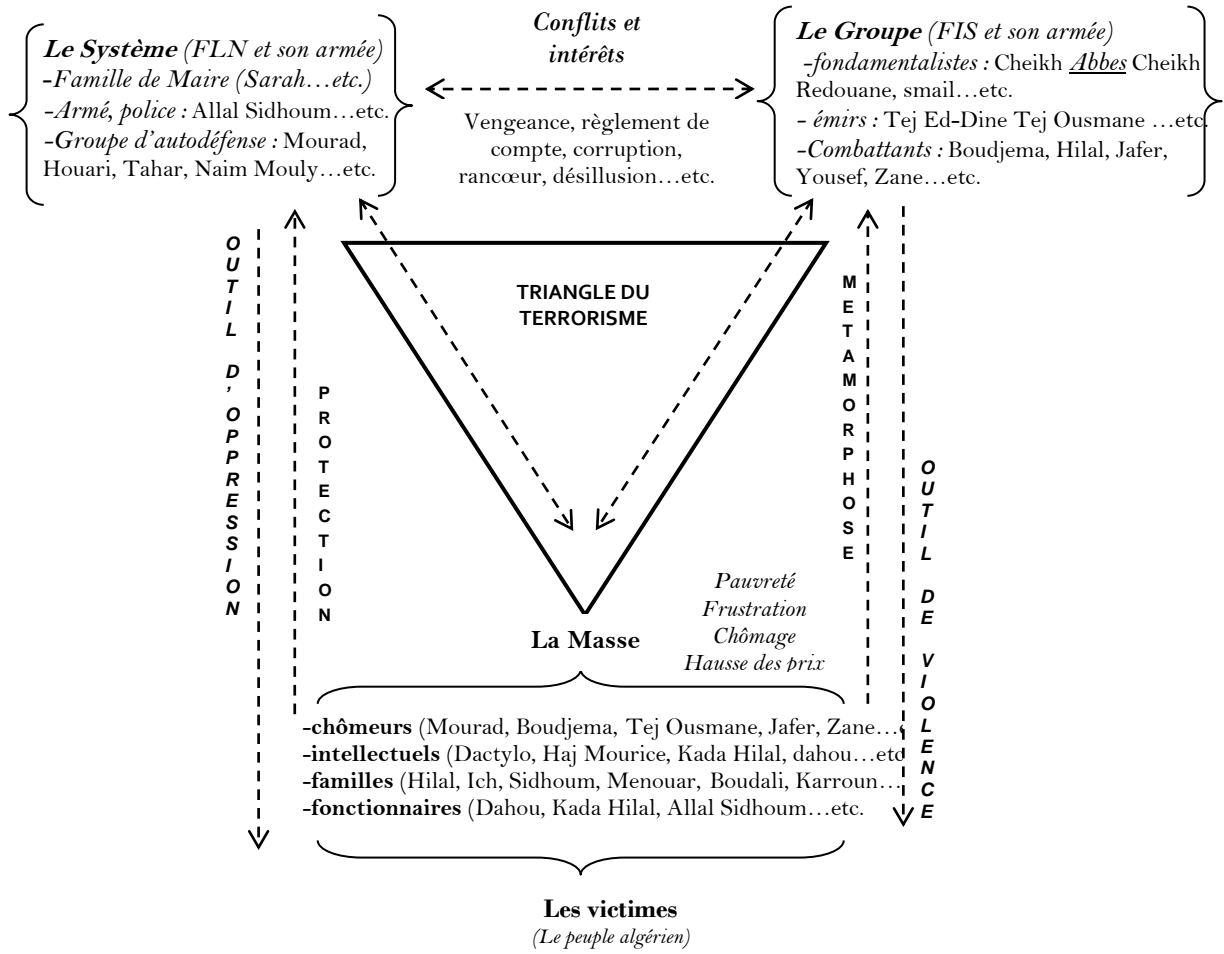


Figure n°8 : Le triangle du terrorisme
 (Les agneaux du Seigneur)

Ce schéma servira donc de point de départ à nos réflexions en tentant d'expliquer le rapport entre les trois éléments de ce triangle : le *Groupe*, le *Système* et la *Masse*. Tout commence donc par le retour au pays : celui de l'un de ses enfants fanatisés à l'extrême, *Abbas* ; Imam depuis l'âge de dix-sept ans et fils du notable Ramdane Ich pour que l'apparente sérénité de cette bourgade tranquille -plus exactement anesthésiée comme sous l'effet d'une bombe- soit complètement bouleversée pour basculer, ensuite, dans l'horreur collective. De ce fait, *Abbas* est le personnage typique représentant la catégorie de *Groupe* qui a plongé l'Algérie des années 90 en un bain de sang.

On parle d'apparente sérénité parce qu'en fait, l'organisation de *Ghachimat* repose sur un équilibre fragile du statut social admis par la force des choses - sans pour autant être avalisé par tous- par la frustration des uns face à l'arrivisme et l'aisance matérielle des autres. D'un côté, la catégorie de *Masse* les a laissés pour compte désœuvrés à longueur d'année, *hittistes*⁵¹⁴ comme Jafer, Mourad et son frère Boudjema ; invétérés fumeurs de Kif ou Zane ; le nain dont la cruauté n'a d'égale que l'importance de la difformité physique. De l'autre, *Le Système* ; groupe social composé des arrivistes avec leur insupportable arrogance telle que la famille du Maire.

C'est dans ce climat délétère que va s'opérer une incontestable révolution (les rejetés prenant le dessus) que Yasmina KHADRA démontre tout au long de son récit avec beaucoup de détails.

De ce fait, l'auteur cherche à travers cette mise en scène des personnages à dévoiler les rapports conflictuels qui ont conduit l'Algérie à la *violence* : rancœur, désillusion, frustration, règlement de compte, tels sont dans l'ensemble les moteurs principaux de cette foulée meurtrière.

C'est ainsi que l'intégrisme va devenir le ferment de la révolution en permettant le basculement des deux groupes sociaux constitutifs de

⁵¹⁴ Expression utilisée par les jeunes Algériens qui signifie littéralement « *teneurs du mur* » pour désigner les chômeurs.

l'organisation interne du village : la Masse se transforme en Seigneurs arrogants et meurtriers ; Seigneurs de la guerre et de la *violence*. Les notables se terrant dans leur demeure font du silence leur devise parce qu'ils espèrent échapper à la *violence* des plus forts par leur silence.

De la catégorie de Masse, plusieurs personnages vont émerger, se transformer, voire se métamorphoser très vite en tueurs, c'est-à-dire des membres de la catégorie Groupe. Il s'agit notamment de :

1- Tej Osmane ; *fils de Issa-la-Honte*, pour lequel la montée de l'intégrisme va constituer non seulement un tremplin (il devient le chef d'un groupe armé) mais aussi donner corps à sa soif de vengeance et de prestige social.

2- Kada ; *l'instituteur* qui s'enrôlera dans les rangs des intégristes avec une formation en Afghanistan par déception amoureuse : jalousie et rancœur envers Sarah ; la fille du Maire du village lui ayant préféré son ami policier *Allal Sidhoum*.

3- Zane ; *le nain* et l'exclu à double titre du village. Il s'accommodera à merveille de ce renversement social pour prendre sa revanche sur le sort qui lui était jusqu'alors réservé à cause de sa difformité physique et de la misère dans laquelle sa famille a toujours baigné.

À travers le parcours de ces personnages Tej Osmane, Kada ; l'instituteur et Zane ; le nain, l'auteur parvient à transmettre au lecteur une *mémoire* de la folie meurtrière qui a plongé le pays dans le deuil et la désolation. Il dévoile également au lecteur le cheminement que prend un homme ordinaire pour devenir « *une machine à tuer* ».

De l'ensemble des habitants du village -*véritables agneaux du Seigneur* qui pourraient, à l'instar de la tragédie, constituer un chœur antique, tant ils nous apparaissent comme une entité n'existant seulement que pour entériner, au grand jour, par leurs palabres ou par leurs lamentations les actes barbares qui sévissent, sans pour autant agir réellement- quelques figures plus héroïques

arrivent malgré tout à se démarquer, au quatrième chapitre du drame, sans pouvoir, à vrai dire, changer la situation.

D'abord, le policier *Allal Sidhoum* époux de *Sarah* qui paiera très vite de sa vie, les quelques moments de bonheur passés avec sa jeune épouse et son engagement au sein d'un groupe d'autodéfense à la recherche des intégristes. Ensuite, *Hadj Maurice* qui pour n'avoir pas voulu quitter sa demeure ni son village natal, trouvera une mort horrible. Enfin, *Dactylo* l'écrivain public solitaire étant un personnage atypique du village parce que cultivé, il apprécie la littérature et l'art et qui aura la tête tranchée par un *Tej Osmane* au sommet de sa folie meurtrière et de sa soif de vengeance : « *Regarde Dactylo, [dira] Tej triomphant. Regarde partir en fumée le douar des traîtres. Où est donc passé son groupe d'autodéfense ? Ils croyaient m'intimider, avec leurs rejetons. J'ai donné l'ordre à mes hommes de n'épargner ni les bêtes ni les nourrissons. N'est-ce pas une fresque magnifique !* ».⁵¹⁵

Ce dernier passage (cité par *Tej Osmane*) permet de construire et de transmettre une *mémoire* de nombreuses personnes qui ont été victimes d'une telle situation. Il permet aussi d'ouvrir au lecteur une *mémoire* des groupes *d'autodéfenses* qui ont été créés pendant cette période pour défendre leurs familles des massacres collectifs. Rappelons que l'idée de former ces *groupes d'autodéfenses* armés est lancée officiellement sous le gouvernement de Redha Malek⁵¹⁶ par son ministre de l'Intérieur ; le colonel Selim Saadi. Dans son discours tenu à Blida, le 23 mars 1994, le ministre évoque la mise en place d'une « *défense civile* ».

Deux types de formations sont créés en tant que force d'appoint au gouvernement contre les Islamistes : *la garde communale* placée sous l'autorité du ministère de l'Intérieur recevant une formation dans la gendarmerie, rémunérée et portant l'uniforme. Les seconds sont des « *groupes d'autodéfense* » ou « *Patriotes* ». Ils s'appelleront par la suite « *Groupes de Légitime Défense* » (GLD). Regroupés par villages ou familles, ils sont armés par le gouvernement

⁵¹⁵ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 197.

⁵¹⁶ R. MALEK est le premier ministre de l'Algérie du 21 août 1993 au 11 avril 1994.

et dépendent directement du commandement de l'armée. Les photos⁵¹⁷ suivantes présentent deux groupes de légitime défense formés aux villages de Relizane en 1998.



*Photos de Mohamed SMAÏN
 Membres des "Groupes de Légitime Défense" (GLD) Relizane 1998*

Ce nouveau corps de supplétifs mis en place par les l'armée algérienne constitue la première ligne de défense dans la lutte « antiterroriste » en Algérie. Il connaît de nombreuses pertes humaines⁵¹⁸ du fait de l'armement rudimentaire dont était équipée la majorité de ses membres, de son inexpérience et de son exposition directe aux représailles des groupes armés.

Selon un décompte de presse⁵¹⁹, le chiffre des pertes humaines avoisinerait 1200 de 1994 à 2003. Mais la fiabilité de ce chiffre est contestable en raison de la censure imposée durant longtemps à la presse concernant la situation sécuritaire, ce qui ne lui a pas permis d'accéder à la réalité des faits. Le tableau suivant présentera les pertes annuelles des Groupes de Légitime Défense de 1994 à 2003.

Pertes annuelles des GLD (1994-2003)		
Années	Morts	Blessés
1994	15	3
1995	71	117
1996	112	58

⁵¹⁷ Disponible en ligne sur le site : <http://www.algeriachannel.net/>

⁵¹⁸ Les pertes au sein des Groupes de Légitime Défense et de leurs familles.

⁵¹⁹ Cité in <http://lequotidienalgerie.org/2011/07/13/les-milices-dans-la-nouvelle-guerre-dalgerie/>, consulté le 27/02/2013.

1997	98	67
1998	179	62
1999	212	119
2000	205	106
2001	135	78
2002	98	52
2003	51	29
	Total	
	1194	691

Tableau 18: Les pertes annuelles des Groupes de Légitime Défense entre 1994 et 2003

Dans *À quoi rêvent les loups*, nous trouvons à peu près les mêmes catégories de personnages que ceux dans *Les agneaux du Seigneur*. La catégorie de la masse populaire comprend Nafa Walid et sa famille, le groupe des artistes et des chauffeurs, le groupe des familles aisées et des fonctionnaires de l'État.

Nafa Walid est à la fois narrateur et personnage principal du récit. Cependant, il s'inscrit dans le cadre de la poly-narration. Cela signifie que dans certaines étapes du récit, il y a intervention d'un nouveau narrateur bien que Nafa demeure le fil conducteur du récit.

L'identité de Nafa Walid apparaît un peu complexe mais elle est surtout marquée par le milieu social dans lequel il a grandi. Issu d'une famille très pauvre, né d'un père irascible et médisant, Nafa n'a fourni aucun effort pour échapper à la situation misérable de sa famille. À l'école, il se présente toujours comme un « *cancre impénitent* ». Malgré tout, il ne désarme pas, il se cherche d'autres possibilités pour défier la misère et « *se tailler une légende* »⁵²⁰. Sa passion est de devenir une vedette du cinéma, ce qui, croit-il, lui permettra de restituer la dignité dont il a été privé dès son jeune âge. Pour ainsi dire, Nafa Walid porte en lui un rêve de gloire et de dignité ;

« Depuis ce petit rôle que m'avait confié un cinéaste en mal de vedettes, je n'avais pas cessé de rêver de gloire. Je passais le plus clair de mon temps à m'imaginer cassant la baraque, signant les autographes à chaque coin de la rue, roulant en décapotable, le sourire plus vaste que l'horizon, les yeux aussi grands que ma soif de succès. [...] J'étais persuadé que, tôt ou tard, les feux de la rampe

⁵²⁰ Y. KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 31.

m'arracheraient aux coulisses pour me propulser vers le firmament. À l'école, je ne songeais qu'à ce qui me paraissait être ma consécration »⁵²¹ .

Le problème de chômage auquel le pays est confronté suscite chez Nafa un sentiment de dégoût pour les études mais c'est surtout son rêve qu'il ne fait qu'à l'école : il ne se soucie que des choses en rapport avec les stars du cinéma. Le contexte dans lequel Nafa Walid évolue lui fera constater que son rêve est loin d'être réalisé. Fragilisé par une série de déceptions, il tente sa chance dans la carrière de chauffeurs. Il est engagé par Fayçal pour Salah Raja qui le place à la disposition de sa famille. Il sera surpris et déçu par l'esprit d'arrogance et de mépris qui anime tout le monde dans la famille. Il n'y connaîtra que rejet, mépris et solitude.

Ce traitement va développer chez lui un sentiment de colère et de haine envers les familles aisées. Débordé par l'acte criminel commis par Junior et son garde du corps Hamid à l'endroit d'une jeune fille innocente, Nafa Walid décide de rompre avec eux et de rejoindre sa famille. Au moment où il se retrouve dans une situation de chômage, il croise un escroc qui lui prend son argent sous prétexte de l'aider à trouver une opportunité dans le monde du cinéma à Paris.

Ses déboires dont la fausse nouvelle de l'assassinat de son père par la police le conduiront au maquis des intégristes. Plus tard, Nafa apprendra que son père était mort d'une crise cardiaque lorsque la police s'était présentée chez lui pour des perquisitions. Au maquis, il est victime de toute une série d'injustices. Il aura le malheur d'assister aux différentes formes d'exactions et d'atrocités, et peu à peu, il se verra lui-même transformé en un tueur redoutable. Quand il sera nommé émir⁵²², il va décimer tout le village de Kassem. Et c'est à partir de là, qu'en observant les cadavres exposés dans un bain de sang, il se pose la question de savoir « à quoi rêvent les loups ? » d'où le titre du roman.

Le récit romanesque s'inspire-t-il de personnages réels ? Yasmina KHADRA apporte la réponse suivante à cette question :

⁵²¹ *Ibid.*, p. 21.

⁵²² Nafa Walid sera nommé émir d'une « *saria* » en remplacement de Nabil qui devient émir d'une « *katiba* ». Une « *saria* » est l'équivalent d'un peloton tandis qu'une « *katiba* » est analogue à un escadron ou à une compagnie.

« Les Nafa Walid qui ont rejoint le maquis intégriste sont légion. Avant de s'embarquer dans cette histoire, ils vivaient leur part de rêve et d'espérance avec une patience exemplaire. À cette époque, si on était venu leur dire qu'ils finiraient criminels, ils auraient réagi violemment, indignés. Pourtant, ils le sont devenus. Comment ? « A quoi rêvent les loups » apporte quelques éléments de réponse »⁵²³

À travers le parcours de Nafa Walid, l'auteur parvient à transmettre au lecteur une *mémoire* de la folie meurtrière qui a plongé le pays dans le deuil et la désolation. Il dévoile également au lecteur, le cheminement que prend un homme ordinaire pour devenir « *un égorgueur de bébés* ».

La famille de Nafa est élargie à ses amis intimes. Son noyau familial est marqué par la misère et la souffrance. Il ne peut donc pas compter sur elle pour améliorer sa situation économique. Il est condamné à se débrouiller pour gagner sa vie. Ses amis intimes sont Dahmane et Hanane ; une jeune fille qu'il cherche à épouser. Malheureusement, ils n'auront pas la chance de vivre ensemble car avant même qu'ils puissent entrer en contact, elle sera assassinée par son frère ; Nabil Ghalem. Dahmane est pour Nafa « *un ami de toujours* » depuis l'école primaire.

Contrairement à Walid Nafa, Dahmane est un garçon intelligent et pour avoir été chef de famille à treize ans juste après la mort de son père, il s'est assagi pendant qu'il était encore jeune. Avec son baccalauréat et une formation dans le domaine du tourisme, il gagne honnêtement sa vie. Il est pour Nafa un conseiller soucieux de l'aider à se relever de sa situation pitoyable. Sur le plan social, Dahmane se présente comme un homme intègre, un modèle à imiter pour gagner une vie honnête.

Hanane est pour Nafa un modèle de femme qui présente l'image de son rêve. Elle est gentille et jolie. Bien qu'elle soit instruite, institutrice, elle est toujours traumatisée par son frère Nabil Ghalem ; un fondamentaliste farouchement opposé à toute idée d'émancipation de la femme. C'est pour cette raison qu'elle

⁵²³ Voir « Réponses de Yasmina KHADRA aux questions des abonnés de la liste de discussion », Mauvais genres, avril 2002, p.6. Article tiré sur le site web de la revue en date du 27 août 2012 : www.inauvaisgenres.com/interviewsrp.htm.

sera publiquement tuée par lui lors d'une manifestation de revendication des droits de la femme. Hanane apparaît comme la figure emblématique de la lutte pour les droits de la femme en Algérie.

Parmi les amis de Nafa Walid figurent également les artistes qui partagent le même sort que lui. Ils croupissent dans la misère et subissent le mépris des nantis.

Leur problème majeur est lié au manque de possibilité d'exhiber leur talent tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays. Cela fait que leur carrière ne rapporte rien et n'est donc pas valorisée. Nafa Walid fait partie de ce groupe dans la mesure où il a toujours senti couler dans ses veines le sang d'un artiste. Ce groupe comprend toute une variété d'artistes dont Yahia ; un chauffeur et musicien, Sidi Ali ; un sage poète et quelques cinéastes amateurs. Le groupe des artistes représente l'intelligentsia algérienne qui, en peine d'emploi et de logement, se sent frustrée et humiliée et elle trouve la solution des armes comme la seule voie de sortie de la crise algérienne.

Sidi Ali se présente comme un vrai poète qui, de par sa sagesse, se veut être le flambeau qui conduit la société vers le droit chemin. Malgré sa sagesse, les islamistes n'ont pas hésité à l'exécuter car ils le considéraient comme un obstacle à leur idéologie intégriste. À côté du sage poète Sidi Ali, il y a Zawech ; l'idiot du village qui, comme tous ceux qui sont dans le besoin ; trouve sa place à côté des Islamistes et semble appuyer leur idéologie. Il sera abattu par l'armée, le jour où il se dirigera sans autorisation vers leur cantonnement. Les Islamistes organiseront des funérailles pour lui à la *Place des martyrs*. Quant à Sidi Ali ; le sage poète opposé à l'idéologie islamiste, il sera tué comme un pauvre chien.

L'assassinat de ces deux personnages axiologiques⁵²⁴représente une mort symbolique. En tuant le symbole de la sagesse, les intégristes prouvent leur perte de repère comme s'ils n'avaient pas besoin de lumière. D'un côté, Zawech

⁵²⁴ P.GLAUDES et Y. REUTER, *Le personnage*, PUF, Paris, 1998, p. 63 : il s'agit des personnages qui contribuent « à l'inscription des valeurs dans le récit » comme on aura l'occasion de le voir avec l'analyse du récit.

constitue, pour les Islamistes la preuve du fondement de leur cause et de l'autre côté, Sidi Ali -qui n'est pas pour l'idée de création d'un État islamique- a pour fonction de démontrer le caractère utopique du projet qui ne sera que dévastateur. Cette représentation insérée par l'auteur dans ce passage permet de déclencher au lecteur une *mémoire* de la *violence* faite aux artistes et intellectuels algériens assassinés pendant cette période. À titre d'exemples, citons-nous pour la *mémoire* et pour l'histoire les noms ci-après.



Abdelkader ALLOULA : homme de théâtre est assassiné le 10 mars 1994 à Oran.



Ahmed ASSELAH : directeur de l'École des beaux-arts d'Alger est assassiné le 5 mars 1994 à Alger



Djillali LIABES : ancien ministre de l'Enseignement supérieur est assassiné le 16 mars 1993 à Alger.



Rabah GUENZET : professeur de philosophie est assassiné le 5 octobre 1993 dans la banlieue d'Alger.



Lâadi FLICI : médecin est assassiné le 17 mars 1993 dans son cabinet médical à la Casbah à Alger



Salah DJEBAILI : recteur de l'université de Bab Ezzouar (Alger) est assassiné le 31 mai 1994 à Alger



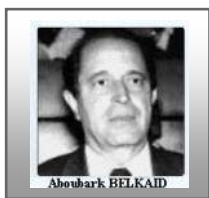
Azzeddine MEDJOURI : homme de Théâtre est assassiné le 13 février 1995 alors qu'il sortait du Théâtre d'Alger.



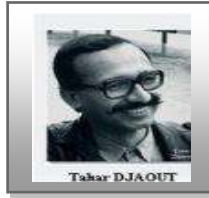
Abderrahmane FARDEHEB : universitaire est assassiné le 26 septembre 1994 en sortant de chez lui à Oran.



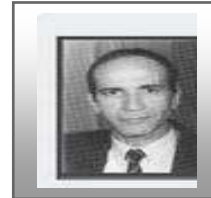
Mahfoud BOUCEBCI : psychiatre est assassiné le 15 juin 1993, devant l'hôpital Drid Hocine à Alger



BELKAID Abou Bakr : homme politique et ancien ministre (plusieurs portefeuilles) est assassiné le 28 septembre 1995 à Alger.



Tahar DJAOUT : écrivain, poète et directeur de l'hebdomadaire Ruptures, est victime d'un attentat le 26 mai 1993 à Alger.



BELKHENCHIR Djillali : professeur de Pédiatrie, chef de service à l'hôpital Birtraria est assassiné à l'hôpital de Birtraria (El Biar) le 10 octobre 1993.

Au groupe des artistes et des intellectuels, s'ajoute celui des chauffeurs. Suite au problème de désœuvrement, beaucoup d'intellectuels et d'artistes sont devenus chauffeurs afin de pourvoir à leurs besoins. Nafa Walid a dû passer par là pour mieux comprendre sa vraie condition. Cela lui a permis de se faire des amis et des connaissances dont Yahia ; le musicien et Hamid Sallal ; un ancien boxeur qui deviendra, plus tard, garde du corps de Junior ; fils des Raja. À la fin et suite au mécontentement, la plupart de ces personnages vont se retrouver au maquis.

Le groupe des chauffeurs représente la catégorie de la population qui a supporté avec peine le choc du chômage, de la désillusion et du mépris de la société. Cette situation incite le même groupe à prendre les armes contre le gouvernement qu'il accuse d'être responsable de son sort, comme le dit bien Omar CARLIER : « *Le désœuvrement, la désillusion et le ressentiment sont au principe du refus de la société qui les laisse en chemin, celle du nouveau riche et du chacun pour soi. Non, décidément cet État ne fait rien pour eux* »⁵²⁵. Ils vont donc se faire enrôler comme combattants des groupes intégristes.

Le groupe intégriste comprend trois catégories de personnages : les fondamentalistes religieux (les imams et les cheikhs), les émirs et les combattants ordinaires. Les émirs sont les chefs de guerre qui opèrent généralement à travers le maquis. Un émir assure le commandement d'une *katiba* ou d'une *saria*. Les imams sont les chefs religieux musulmans. À côté des imams, se trouvent les cheikhs et le personnel de soutien pour les familles des intégristes.

Nafa Walid fait partie de ce groupe étant donné qu'avant de devenir émir d'une *saria* et de s'autoproclamer émir d'une *katiba*, il a été pendant longtemps un simple combattant. Pour devenir émir d'une *saria*, il a dû faire preuve d'un zèle exceptionnel en matière de criminalité. De tous ses compagnons de guerre, il est le seul à avoir fait un pas dans la hiérarchie des maîtres de la guerre.

⁵²⁵ O. CARLIER, *Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens*, op. cit., p. 346.

Abou Tourab ; compagnon inséparable de Walid Nafa rejoint le maquis en même temps que lui. Ils partagent les mêmes peines et terminent ensemble leur vie de maquisards. C'est la raison pour laquelle, à la fin de la guerre, Nafa hésite à le tuer⁵²⁶ : « *tu es le seul allié qui me restes* ». Abou Tourab est un compagnon et conseiller de Nafa Walid. Cependant, ce dernier n'accorde aucune importance aux conseils de son ami. Déjà, au début des affrontements entre la police et les miliciens intégristes, touché et souffrant, Abou Tourab adresse la remarque suivante à Walid : « *je t'avais dit que ce n'était pas une bonne idée* »⁵²⁷. En tant que témoin directe du parcours de Nafa Walid, Abou Tourab s'étonne, vers la fin du récit, de l'aveuglement de son ami : « *c'est fou comme tu as changé, Nafa. L'ambition t'aveugle. Tout ce qui brille est or pour toi. Tu veux être choyé, vénéré, redouté comme eux* »⁵²⁸. La fonction évaluative et idéologique du récit passe par le personnage d'Abou Tourab. Le « *comme eux* » met dans le même sac Nafa Walid et tous les maîtres de la guerre qui sont tous aveuglés par l'ambition, les honneurs et la terreur.

Contrairement à Abou Tourab, Nabil Ghalem se distingue par sa conviction et son dévouement acharné pour l'action intégriste. Il est le chef du comité des jeunes islamistes du quartier et son zèle lui attire l'admiration des cheikhs et des imams. Il est fortement lié à la tradition islamiste et s'oppose farouchement à toute action visant l'épanouissement et la promotion de la femme. Ce comportement va le conduire à assassiner horriblement sa sœur Hanane pour avoir participé à une manifestation des femmes excédées par la domination et l'oppression. Nabil Ghalem incarne la figure emblématique des islamistes radicaux.

Les fondamentalistes religieux sont constitués d'un groupe de cheikhs, d'imams et d'un muphti. Figurent parmi ce groupe Cheikh Nouh, l'Imam Younes et l'Imam Othmane. Cependant, c'est ce dernier et le muphti qui jouent un rôle important dans le récit.

⁵²⁶ Nafa voulait le tuer puisqu'il venait de se moquer de sa naïveté de vouloir continuer la guerre tout en ayant l'espoir de l'avènement immédiat d'un État islamique. Abou Tourab voulait le condamner pour la tragédie qu'il venait de commettre au village de Kassem. Il voulait aussi critiquer sa vision utopique des choses.

⁵²⁷ Y. KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 12.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 268.

L'imam Othmane intervient vers la fin du récit comme pour donner une leçon de morale à Nafa Walid quand il lui fait remarquer ceci : « *La guerre est perdue dès lors que les gamins sont assassinés* »⁵²⁹. Comme Abou Tourab, il joue le rôle d'un personnage axiologique par qui passe la fonction évaluative et idéologique du récit. Le muphti dont la tâche est normalement de faire l'interprétation de la loi coranique, se présente dans le récit comme un personnage chargé de l'encadrement spirituel des nouvelles recrues intégristes. Cependant, sa mission devient celle de les inciter à se donner corps et âme pour se débarrasser des « ennemis de Dieu », c'est-à-dire de tous ceux qui ne sont pas du côté du Groupe islamique armé (GIA). La mission du muphti est saluée par les émirs puisqu'il leur facilite la tâche. L'auteur se sert de ce personnage symbolique pour critiquer, sur fond d'ironie, tous ceux qui interprètent faussement le coran et prennent l'œuvre de Dieu comme un prétexte pour encourager le terrorisme et la criminalité.

Compte tenu des éléments ci-haut mentionnés, nous pouvons dire que Yasmina KHADRA à travers le procédé de « *triangle de terrorisme* » a essayé de dévoiler au lecteur les rapports conflictuels établis par les principaux acteurs (*Groupe*, *Système* et *Masse*) du conflit algérien des années quatre-vingt-dix. À travers ce procédé, KHADRA porte quelques réflexions critiques de cette guerre civile pouvant servir de catalyseurs de la *mémoire* de la *violence* et d'assurer, ainsi, sa transmission.

V.1.3.2 La description des personnages : un effet de vérité

L'une des fonctions littéraires de la description est, comme le souligne Philippe HAMON, de produire un effet de vérité ;

« Dans le texte lisible-réaliste, la description est aussi chargée de neutraliser le faux, de provoquer un « effet de vérité » (un « faire croire » à), de même d'ailleurs que dans les « enclaves » réalistes (leurres ou résolution de l'énigme) du texte étrange ou fantastique. De fait, tout système descriptif qui « dure » dans un texte, qui donc « occupe » et « saisit » un fragment de texte plus ou moins étendu, toute déclinaison et constitution de « série » tend à provoquer, par elle-

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 264.

même, un « effet de preuve », d'autorité, un effet persuasif »⁵³⁰

La description constitue une technique littéraire efficace pour la transmission de la *mémoire* dans la mesure où comme nous le verrons par la suite, elle exerce une forte influence sur le lecteur en ce qui concerne le travail de la *mémoire* et de l'imagination. Une bonne description peut déclencher le souvenir dans la *mémoire* du lecteur et le conduire à imaginer la nature et l'ampleur des événements mis en représentation.

Dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, KHADRA utilise la technique de la description pour transmettre au lecteur une *mémoire* de la *violence* qui a marqué la guerre civile en Algérie. Les principaux éléments qui sont concernés par la description sont : le portrait et le corps.

Avant d'étudier cette technique dans notre corpus, nous commencerons par la nomination des personnages qui présente une importance considérable dans notre cas pour une double raison. D'une part, parce que chaque nom porte une connotation qui interpelle le lecteur. D'autre part, le nom est un procédé qui participe à la construction et la transmission de la *mémoire* de la *violence*.

V.1.3.1. Les personnages et leurs noms

La nomination des personnages de notre corpus d'analyse *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, n'est pas du tout gratuite. Elle est en fait, pour parler comme MOLHO : « Un acte d'onomatomancie »⁵³¹, c'est-à-dire « l'art de prédire à travers le nom la qualité de l'être »⁵³²

La plupart des noms dont sont affublés les personnages, ont une racine arabe. Chaque vocable porte en lui une signification et certains noms sont richement chargés de connotations. Le nom du *Issa la Honte*, par exemple dans *Les agneaux du Seigneur* est lourd de connotations. Seul un lecteur instruit de l'histoire algérienne peut le décoder. Il est de par son titre porteur de signes

⁵³⁰ P. HAMON, *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993, p. 51.

⁵³¹ *L'onomastique*, science des noms propres s'occupe de la « toponymie »; noms des lieux et de l'« anthroponymie » noms des personnages.

⁵³² M. MOLHO, cité in www.limg.com/Cours/Documents.html

négatifs concrétisés par le faire maléfique. Ainsi, ce nom est constitué de deux mots : d'une part *Issa* ; nom arabe qui signifie à la lettre *Jésus* et qui évoque le colonisateur français. D'autre part, la *Honte* étant une dénomination qui indique le déshonneur. Ce nom a « un fonctionnement référentiel »⁵³³. Il dévoile les *harkis* (anciens collaborateurs pendant la guerre d'Algérie) qui payent aujourd'hui le lourd tribut de la *mémoire* collective des Algériens. Ce type de nom peut déclencher, chez le lecteur, un processus d'imagination sur les événements violents qui se sont produits pendant la guerre d'Algérie.

D'autres personnages de notre corpus portent des empreintes sociohistoriques et idéologiques permettant de construire et de transmettre la *mémoire* de la violence des années quatre-vingt-dix : *Abou Tourab*, *Abou Meriem*, *Abou Talha* sont des noms ou plutôt (des surnoms) que les groupes islamistes armés avaient l'habitude de porter pendant la décennie noire pour souligner leur attachement à la tradition arabo –musulmane car cette nomination renvoie à la culture musulmane comme le souligne André MIQUEL :

« un nom , c'est d'abord le nom; Muhammad , Ali, Ahmed, IBrahim , mais précédé d'une indication de paternité (Abû : père de) et suivi de celle de la filiation (Ibn : fils de), faisant suite à ce bloc, et non nécessaires, un surnom, titre ou titulature et la mention d'une relation; à un lien, un événement , une école , un maître »⁵³⁴.

À notre avis, ce type de surnoms (*Abou Tourab*, *Abou Meriem*, *Abou Talha...etc.*) joue un double rôle. Le premier est de servir comme une trace qui atteste que ces personnages existent réellement, et le deuxième est de participer au déclenchement du travail de la *mémoire* chez le lecteur. En déclenchant le processus de réminiscence et d'imagination, ces noms deviennent des éléments catalyseurs de la *mémoire*. Le tableau suivant présentera quelques exemples.

⁵³³ Selon HAMON, les personnages référentiels sont des personnages historiques ou des personnages sociaux qui renvoient à « un sens plein, immobilisé par une culture » dont la « lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture » qui assurent à la fiction une apparence du réel.

⁵³⁴A. MIQUEL cité par C.ACHOUR, A.BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits convergences critiques II*, Tell, Blida, 2002, p. 81.

La nomination des personnages		
Nomination dans la fiction	Nomination dans la réalité	photos correspondant à des personnes réelles
<i>Abou Talha</i>	Antar Zouabri dit Abou Talha, émir national du GIA tué le 8 février 2002 par l'armée à Boufarik	
<i>Abou Tourab</i>	Oukali Rachid, dit Abou Tourab (successeur de Antar Zouabri) intronisé le 12 février 2002, tué par certains de ses proches en juillet 2004.	
<i>Abou Meriem</i>	Sahari Mekhloufi dit <i>Abou Meriem</i> et Hodiafa, tué 2007.	

Tableau 19: La nomination des personnages entre réalité et fiction

Quant à la composition des noms des personnages de notre corpus, l'auteur a choisi plusieurs formes :

- des noms qui portent un nom double (nom de famille et prénom) : Kada Hilal, Jafer Wahab, Ramdan Ich, Hamid Sallal, Rachid Derrag, Nabil Ghalem...etc.
- des noms qui portent des titres *honorifiques* : Sidi Yacoub, Sidi Saïm, Sy Menouar, Haj Maurice, Haj Menouar, Haj Salah...etc
- des noms qui portent juste des prénoms : Ammar, Mourad, Boudjema, Soufiane, Hind, Abdel, Jalil...etc.
- des surnoms : Dactylo, Nain, Zawech et Junior...etc.

Ces noms de personnages laissent deviner le caractère de celui ou celle qui le porte dans une certaine mesure ainsi que son rôle et son destin dans la trame romanesque outre l'impression de réel qu'il suscite chez le lecteur. GRIVEL affirme que « *l'illusion de vie est d'abord liée au mode de désignation du personnage* »⁵³⁵. Il avance aussi que « *le nom propre remplit un double usage : sur l'une de ses faces il signifie la fiction, sur l'autre il signifie la vérité de la fiction* »⁵³⁶

Nafa Walid ; le personnage principal de *À quoi rêvent les loups* a pour prénom Nafa et pour nom Walid qui n'est autre qu'un prénom aussi. Le héros du roman porte deux prénoms sans avoir de patronyme. L'auteur en dotant le personnage principal d'un nom qui se compose de deux prénoms généralement attribués aux *enfants* illégitimes semble dire que Nafa Walid par son appartenance aux groupes islamistes armés rompt ses liens avec son pays, son origine et sa famille et adhère au discours idéologique de l'action armée.

Le prénom du père de Nafa n'est pas mentionné dans le roman ; il est passé sous silence. L'auteur semble omettre toute nomination du père pour suggérer que l'action armée n'a pas d'origine connue ou précise mais qu'elle est née de certaines idéologies étrangères à la société algérienne et à ses croyances. Ce qui confirme l'absence du nom du père de Nafa dont l'auteur n'évoque que sa profession en tant que retraité de chemins de fer. C'est un être irascible, difficile à satisfaire et qui se plait dans sa solitude et sa maladie.

Par contre la mère de Nafa porte le nom de Wardia dérivant de l'Arabe « *Warda* » qui signifie littéralement « la rose ». Ayant les qualités de la rose, la mère de Nafa est une femme sage et docile subissant le caractère difficile de son mari sans protester en élevant ses cinq filles sans le moindre refus de leur condition misérable.

En attribuant le nom de Wardia à la mère de Nafa, l'auteur -comme nous l'avons vu dans le chapitre sur le paratexte (le pseudonyme)- semble rendre

⁵³⁵ C.GRIVEL, cité par V. JOUVE, *L'effet- personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.111.

⁵³⁶ *Ibid.*

hommage à la femme algérienne et plus particulièrement à la mère algérienne qui malgré son analphabétisme, a une grande perception des choses de la vie car la mère de Nafa a senti le bouleversement et le désarroi de son fils après l'accident de la forêt de Beïnem. Elle a tenté de le faire sortir de son enfermement en appelant son ami Dahman à son secours parce qu'elle savait qu'il était le seul être auquel Nafa faisait confiance et qu'il pourrait éventuellement le faire sortir de son état dépressif.

Wardia n'est pas la seule mère algérienne louée par l'auteur pour son endurance et sa patience contre les conditions difficiles de la décennie noire. La mère algérienne s'incarne aussi dans la personne de la mère de Hanane (la jeune fille que Nafa voulait prendre pour épouse). C'est une femme qui soutient sa fille dans ses ambitions d'indépendance et de liberté. Elle l'a encouragée à poursuivre ses études et à travailler pour être un élément positif dans la société et participer à l'édification d'une Algérie moderne et émancipée.

Vu leur nombre important dans notre corpus, les deux tableaux suivants traitent des noms les plus récurrents et les plus significatifs dans les deux textes. Nous étudierons quelques noms seulement afin de répondre à notre hypothèse de départ à savoir la construction et la transmission de *mémoire* de la *violence* à travers la *nomination*.

Le tableau suivant montrera les noms de personnages et leurs connotations dans *Les agneaux du Seigneur*. Il se limitera à quelques personnages qui apparaissent visiblement dans le récit.

<i>Les agneaux du Seigneur</i>		
Nomination	Catégories	Connotation
Sidi Yacoub	<i>référentiel</i>	Évocation de Sidi El Houari le Marabout de la région Ouest de l'Algérie (Oran)
Haj Menouar	<i>référentiel</i>	Allusion aux anciens combattants (Moujahid)
Cheikh Abbas (si)	<i>référentiel</i>	Évocation de Abassi Madani le président du FIS (accusé d'intégrisme et d'assassinats)

Kada Hilal	<i>référentiel</i>	Évocation de Kada Benchiha l'émir du GIA pour l'Ouest algérien. (accusé d'intégrisme et d'assassinats)
Le Maire	<i>référentiel</i>	Évocation du système politique du FLN (inculpé de la crise socio-politique)
Mourice (Pied noir)	<i>référentiel</i>	Allusion à la colonisation française.
Le nain	<i>anaphore</i>	Évocation de la mafia politico-financière avec son égocentrisme et son hypocrisie
Dactylo (Écrivain public)	<i>embrayeur</i>	Évocation de l'Histoire et du Savoir qui sont en permanente dégradation.
Allal Sidhoum (Le policier)	<i>embrayeur</i>	Évocation de l'institution Militaire

Tableau 20 : Les noms de personnages et leurs connotations dans *Les agneaux du Seigneur*

D'après les connotations des noms de ce tableau, nous distinguons que la plupart des noms de personnages du roman *Les agneaux du Seigneur* ont un *fonctionnement référentiel* qui accredit la fiction et l'ancre dans le sociohistorique qui en assure la cohérence. Le nom de Sidi Yacoub par exemple est formé avec le rajout de *Sidi* qui est « *un titre honorifique précédant un anthroponyme marquant la déférence envers un saint* »⁵³⁷ Sidi Yacoub n'est que le nom d'un Saint évoqué alors que Sidi Saïm est un personnage du roman qui a vécu parmi les autres personnages. Il est le Saint du village en étant « *cheikh révééré* » et « *marabout* »⁵³⁸. Maintenant qu'il est mort, les Anciens veulent ériger en sa *mémoire* un mausolée mais cheikh Abbas et ses adeptes s'opposent à ce projet et il sera annulé. Ce refus perçu comme une profanation et une humiliation par tous les *Grands* du village annoncera le début du conflit entre ceux qui détiennent l'autorité au village : les Anciens et ceux qui veulent s'en emparer : les jeunes ; « *La hiérarchie tribale qui gérait le destin du douar, qui plaçait le droit d'aînesse au-dessus des uns, et la pitié filiale par-dessus tous, se voit chaque jour bousculée par les jeunes contestataires* »⁵³⁹

⁵³⁷ D.WILLEMS., M.WILMET, *Le Français en Algérie : Lexique et dynamique des langues*, Duculot, Bruxelles, 2002. p. 505.

⁵³⁸ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 55.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 57.

Par ailleurs, les noms avec le rajout de *Haj*⁵⁴⁰ sont parfois remplacés par le substitut : les *Anciens* pour désigner les *Grands* ou les *anciens* combattants du village. *Haj* se dit pour un musulman qui a fait le pèlerinage à la Mecque et il est connu dans la tradition musulmane que si le pèlerin accomplit correctement son culte de pèlerinage. Cela veut dire qu'il s'est purifié de tous ses péchés et qu'il est dès lors pur comme un nouveau-né. Dans ce sens, tous ces personnages sont présentés par le texte comme des personnages purs et dévots. Ceux dont le nom ne porte pas ce rajout, ce sont par voie de conséquence impures. Ce sont tous des jeunes endoctrinés par les deux cheikhs : Abbas et Redouane. Ils vont entrer en conflit avec les Anciens. Ils veulent leur imposer le nouveau Islam que leur apprend le FIS non reconnu par les Anciens. *Haj* devient un signe révélateur du conflit qui amènera les personnages à s'entredéchirer.

De ce fait, l'auteur cherche à travers cette nomination des personnages à transmettre au lecteur une *mémoire* en dévoilant les rapports conflictuels qui ont conduit l'Algérie à la *violence* : rancœur, désillusion, frustration, règlement de compte tels sont, dans l'ensemble, les moteurs principaux de cette foulée meurtrière.

Dans *À quoi rêvent les loups*, les personnages sont tributaires de nombreuses interprétations selon leurs déterminations sociales et leurs attitudes idéologiques voire politiques. Le tableau suivant affirmera nos propos en désignant les noms les plus significatifs.

<i>À quoi rêvent les loups</i>		
Nomination	Catégories	Connotation
Hind et Zoubida	<i>référentiel</i>	Évocation de l'Histoire de la culture Arabo-musulmane.
La famille Raja (Salah, junior et Sonia)	<i>référentiel</i>	Évocation de la bourgeoisie algérienne et de la mafia politico-financière avec leur égocentrisme et leur hypocrisie.
Nafa Walid et Nabil Ghalem	<i>référentiel</i>	Allusion à la jeunesse algérienne frustrée et sans perspectives, victime d'un système politique corrompu et

⁵⁴⁰ *Haj* est un nom désignateur renvoyant aussi à l'âge du personnage.

		d'une idéologie meurtrière.
Younes (L'imam de la mosquée)	<i>référentiel</i>	Évocation de la sagesse et du Savoir qui sont en permanente dégradation.
Hanene et Mme Raïss	<i>référentiel</i>	Allusion de mouvement d'émancipation des Femmes. Elles s'opposent aux deux autres personnages féminins de l'action armée (Hind et Zoubaïda).
Hamid Sallal, (Le garde corps)	<i>référentiel</i>	Évocation de l'institution Militaire qui protège la mafia politico-financière.

Tableau 21: Les noms de personnages et leurs
connotations dans *À quoi rêvent les loups*

D'après ce tableau, nous remarquons que la plupart des noms dans *À quoi rêvent les loups* ont aussi un fonctionnement référentiel qui plonge le récit dans le sociohistorique. Hind par exemple dont le nom rappelle celui de Hind Bint Utba⁵⁴¹ ; épouse d'Abû Sufyâne et mère du calife Muâwiya. Celle qui a combattu le prophète Mohamed (que la paix soit sur Lui) avec acharnement et dureté. Cet acharnement même qui caractérise Hind le personnage ainsi que son mari Soufiane (il porte le même nom qu'Abû sufyâne) à tuer des juristes, des intellectuels et des hommes d'affaires. La dureté légendaire de Hind n'a d'équivalent que l'intelligence connue de Zubaïda ; l'épouse de Harûn El Rachid ; le calife El Abassi dont le nom est porté par la femme de Abdel Jalil ; un des émirs des groupes islamistes auquel Nafa était sous son commandement dans le maquis. Zubaïda devient l'épouse de Nafa après la mort d'Abdel Jalil lors d'une embuscade de l'armée algérienne. C'est elle qui a conduit Nafa à sa perte en lui suggérant le massacre de tout un village pour avoir la grâce de Chourahbil ; l'émir chef du groupe armé. Elle assiste elle-même à la tuerie en criant : «*N'épargnez ni leur avortons ni leurs bêtes*»⁵⁴².

⁵⁴¹ Hind Bint Utba était la femme Abû sufyâne ibn Harb, un des plus éminents dirigeants de la tribu quaraychite et farouche adversaire du prophète Mahommed (que la paix et le salut d'Allah soient sur lui). Elle fut accueillie dans la communauté musulmane par le prophète après s'être convertie à l'Islam bien qu'ils soient de farouches ennemis dans le passé.

⁵⁴² Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 262.

N'est-elle pas une louve elle aussi au même titre que Nafa et ses compagnons de massacre ? La louve, symbole de la débauche, du latin, « *lupa* » qui renvoie aux femmes de mauvaise vie qui lors, de certaines fêtes se seraient présentées nues sous des peaux de loup. Zoubaïda, n'est elle pas venue s'offrir à Nafa après le décès de son mari en lui promettant gloire et richesse en l'épousant ? Mais sa promesse de trouver le trésor d'Abdel Jalil n'était qu'une ruse pour s'enfuir à la ville (Blida).

L'auteur en assignant des noms tels que Hind, Zoubaïda, Soufiane ancrés dans la culture arabo-musulmane semble faire appel à la compétence culturelle du lecteur algérien, à son savoir encyclopédique pour trouver la signification de ces noms ainsi que leurs symboliques sans oublier qu'ils sont démarqués par la période des années quatre-vingt-dix et la montée du mouvement islamiste. D'après ces noms, Yasmina KHADRA soutient que *l'Histoire* et la *mémoire* entretiennent des liens tellement importants qu'il n'est pas aisé d'établir une distinction entre les deux.

V.1.3.2. Les personnages et leurs portraits

La description des personnages trouve son importance en ce qu'elle permet de les distinguer et de comprendre leur nature. Selon Philippe HAMON, la description doit être au service de « *la lisibilité globale du système des personnages de l'œuvre.* »⁵⁴³. La description des personnages se situe au niveau de « *la qualification différentielle* »⁵⁴⁴. Dans les deux récits, à côté de la nomination des personnages, il y a la description qui se penche essentiellement sur leurs traits physiques, leurs caractères, leurs idéologies et leurs comportements. En plus de créer un effet de vraisemblance, cela vise également à faciliter la justification de leurs actions.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 23. Parmi la triple consigne par laquelle passe « *la subordination du descriptif à l'homme* » figure la suivante : « *la description doit être au service de la composition, de la lisibilité d'un caractère, d'un personnage de l'intrigue, donc de la lisibilité globale du système des personnages de l'œuvre, donc d'une cohérence* ».

⁵⁴⁴ Y. REUTER, *L'analyse du récit*, op. cit., p. 28 : « *La qualification différentielle concerne la nature et la quantité des qualifications attribuées aux personnages. Ils sont ainsi nommés et décrits, de façon différente, qualitativement (choix des traits, orientation positive ou négative) et quantitativement* ».

Nous précisons, d'emblée, que nous nous contenterons des personnages qui présentent des traits de comportement les plus significatifs par rapport à la problématique de la *violence*. L'étude de la description se limitera à quelques personnages qui apparaissent visiblement dans le récit.

Dans notre corpus d'étude, le caractère, le physique, l'idéologie et le comportement des personnages sont décrits à plusieurs reprises. Avant qu'ils s'engagent dans les rangs intégristes et deviennent des véritables criminels, la plupart des personnages des deux romans sont présentés comme des hommes ordinaires. L'extrait suivant montrera que Nafa Walid est un jeune normal, aimable et réservé :

« À la Casbah, beaucoup ne saisissaient pas ce qui peut rapprocher deux êtres aussi différents. Nafa passait pour quelqu'un de courtois, un tantinet réservé mais aimable, soigné, jaloux de sa réputation de « bel homme ». Il était l'un des rares fidèles à ne pas arborer de kamis et à se raser régulièrement. Le vendredi, à la mosquée, il lui importait peu de ne pas être aux premiers rangs. Les jours de marches de protestation, il ne figurait dans aucun carré, et ne prenait part à aucun conciliabule. Le soir, lorsqu'il ne descendait pas en ville pour voir un film à grand budget ou siroter un café sur une terrasse à proximité des boulevards, il s'enfermait chez lui »⁵⁴⁵.

L'extrait en question nous montre le comportement initial de Nafa Walid décrit par rapport à celui de Nabil Ghalem. À partir de cette comparaison, on peut affirmer qu'au départ, Nafa ne présente aucun signe de quelqu'un qui pourrait devenir un intégriste et un criminel de haut niveau. D'après la description, il se comporte comme tout le monde. Il ne fait rien d'outrancier. Par contre, il se distingue par son humilité et son caractère paisible. Il fait tout pour éviter de s'impliquer dans les activités de la mouvance intégriste. S'il côtoie souvent Nabil, c'est pour la seule raison de saisir une occasion favorable pour lui faire part de son intention d'épouser sa sœur Hanane. La description du comportement de Nabil Ghalem témoigne du contraste existant entre les deux personnages.

« Nabil Ghalem, lui, ne tenait pas en place. Il était partout : à la mosquée, aux meetings, sur les toits en train de démonter les antennes paraboliques, dans les bas-fonds à dissuader les femmes de mœurs légères et leurs maquereaux, prêt à

⁵⁴⁵ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 99.

en découdre avec n'importe qui pour n'importe quoi. C'était un garçon excessif, désagréable et envahissant. Le parfait gardien du temple. Rien n'échappait à sa vigilance. À vingt ans, il avait réussi à convaincre les responsables du parti de sa volonté d'assainir la cité des ivrognes et des dévoyés. À peine intronisé à la tête du comité des jeunes islamistes du quartier, il imposa à son groupe une discipline de fer et parvint à recruter bon nombre de désœuvrés »⁵⁴⁶

La description de Cheikh Abbas dans *Les agneaux du Seigneur* renvoie à la même image que Nabil Ghalem. L'auteur a utilisé ces types de description dans les deux romans afin de dévoiler une réalité fondamentale qui peut être résumée comme suit : derrière le changement des comportements des personnages, il y a toujours des agitateurs idéologiques.

« Le cheikh Abbas est un jeune homme de vingt-cinq ans. Ses fréquents séjours en prison ont conféré à son visage quelque chose de messianique. Il trône au fond de la sale, assis en fakir sur des coussins, le regard profond et le chapelet à la main. Ses ouailles se coudoient autour de lui, couvant en silence ce personnage charismatique que les geôles de taghout n'ont pas réussi à faire fléchir. Le cheikh Abbas est le plus jeune imam de la région. À dix-sept ans, il officiait déjà dans les mosquées les plus renommées, étalant un savoir immense et développant une rhétorique qui laissait sans voix les plus habiles des orateurs. Il sait mieux que personne allier les hadiths aux citations des poètes. Lorsqu'il harangue les prévaricateurs et les sbires du pouvoir, c'est à peine si ses paroles incendiaires ne les immolent pas. On raconte qu'il est parvenu à convertir tous les délinquants qui croupissaient derrière les barreaux »⁵⁴⁷

Contrairement à Nafa, Nabil Ghalem et Chikh Abbas sont des hommes turbulents et envahissants. Leurs portraits contribuent à créer chez le lecteur l'image des intégristes fervents et violents.

Ces descriptions visent à prévenir le lecteur de l'existence des facteurs qui ont contribué au changement de comportement de Nafa et les jeunes de Ghachimat, et par extension, bien au-delà de cette fiction romanesque, ceux, de la jeunesse algérienne tout entière pour en faire un intégriste remarquable par ses crimes. Ces facteurs se clarifient tout au long du déroulement des récits.

Une autre description nous place en face d'un personnage cruel mais qui déroute ses victimes de par son apparence extérieure.

« Le chikh Redouane trône sur le minbar, seigneurial dans sa galabieh étincelante. Il est beau, grand, monumental. Sa main droite repose sur son genou,

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 28.

semblable a un sceptre. Ses saintes pérégrinations à travers les territoires musulmans, ses longs séjours dans les prisons ont fait de lui un mythe. Il a été en Égypte, au Pakistan, en Malaisie ; et partout dans le sol qu'il foulait se duvetait d'une herbe bénite. Dans la mosquée, les Frères ont le sentiment de se purifier du seul fait de l'observer. Certains sont allés jusqu'à recueillir, dans des flacons, l'eau lustrale qui a servi à ses ablutions. Ceux qu'ils l'avaient approché jurent avoir perçu dans son odeur, des senteurs paradisiaques. Beaucoup ont lutté pour le toucher du bout des doigts, beaucoup ont connu l'extase lorsque son regard s'est posé sur eux »⁵⁴⁸

À travers ce passage, le narrateur nous décrit le caractère, le comportement et les traits physiques de Chikh Redouane que nul ne peut soupçonner d'être un malfaiteur. Avec le terme *monumental*, le narrateur nous montre plus sur ce personnage que ce qu'on peut savoir en le regardant. Une telle apparence qui permet à quelqu'un de charmer ses victimes laisse comprendre à quel point il s'agit d'un individu dangereux. Cela explique le danger que ce groupe d'Islamistes représente pour la communauté intellectuelle. La description joue ici le rôle de créer un contraste frappant entre le portrait de Chikh Redouane et ses actes criminels. Par là, le narrateur dévoile au lecteur la technique de camouflage mise en œuvre par les intégristes afin d'éviter de se faire reconnaître.

Contrairement aux apparences de Chikh Redouane, l'homme qui a su calmer les tourments de Nafa après l'événement terrible de la mort de l'adolescente est l'imam Younes. C'est un homme d'une trentaine d'années dont la beauté évoque celle d'un prince. Il avait des yeux limpides soulignés au Khôl et un collier de barbe tient au henné. C'est un homme droit et prévenant. Il écoutait constamment les gens nécessiteux et les jeunes désœuvrés qui avaient foi en lui par le biais de sa voix empreinte de bonté et de sagesse. Il arrive à démêler les discordes et à rapprocher les antagonismes. C'est grâce à lui que Nafa a commencé une nouvelle vie comme chauffeur de taxi dont les profits sont distribués aux familles pauvres de la Casbah dont les tuteurs sont en prison suite à leurs participations à la grève générale après l'annulation du deuxième tour des élections législatives en 1991.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p.67.

Le personnage de Sid Ali le poète dans *À quoi rêvent les loups* renvoie à un autre personnage dans *Les agneaux du Seigneur* ; celui de *Dactylo* «l'écrivain public» de Ghachimat. Dactylo subit le même sort que Sid Ali le poète; il fut tué aussi par les groupes armés.

Sid Ali le poète et Dactylo représentent tous les deux la conscience avertie de la société. Ils sont les porte-paroles de la conscience collective. Ce sont des personnages révoltés mais impuissants, ils ne provoquent aucun événement. Ils subissent simplement le cours des choses et ils assistent à la métamorphose du réel sans aucune participation de leur part. La conception du personnage de Sid Ali le poète à l'instar d'un autre modèle culturel et intellectuel; celui de Dactylo semble trahir la préoccupation de l'auteur concernant la marginalisation et l'oubli dans lesquels se trouve l'élite de la société algérienne.

L'intertextualité des personnages est un procédé utilisé par les auteurs étant donné que «*la figure romanesque est rarement perçue comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes*»⁵⁴⁹

La dimension intertextuelle du personnage de Sid Ali le poète évoque un autre personnage : l'homme de la Mandoline ; Yahia qui déclarait que «*l'âme d'une nation se sont ses artistes ; sa conscience; ses poètes; sa force; ses champions*»⁵⁵⁰. C'était un musicien qui jouait à la mandoline avant qu'il ne devienne chauffeur des Ben Sultane ; une riche famille algéroise, pour nourrir sa famille. Il adhère au discours des groupes islamistes et devient l'un de leurs combattants fervents avant qu'il ne soit exécuté par son émir pour ses tours de magie.

Soufiane était l'émir d'un groupe civil qui s'active à la ville d'Alger tandis que Chourahbil était l'émir d'un des groupes armés que Nafa a connu au maquis. Chourahbil est «*un énorme gaillard à la toison moutonnante nanti d'une force herculéenne capable d'assommer un âne d'un coup de poing*»⁵⁵¹. C'est «*un vétéran de*

⁵⁴⁹ V. JOUVE, *op.cit.*p.48.

⁵⁵⁰ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups, op. cit.*, p. 58.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p.223.

l'Afghanistan »⁵⁵². Sa troupe est composée majoritairement des parents et de voisins (il était natif de la région). Il régnait en maître sur sa circonscription en assumant à la fois les fonctions du maire, du juge, du notaire et d'imam.

Chourahbil est secondé par son cousin Abdel Jalil, « *un authentique géant si colossal qu'on ne trouvait pas de chaussures à sa pointure. Haut et large, des cartouchières en sautoir avec une chevelure tressée* »⁵⁵³. Il faisait trembler ses hommes de peur, rien qu'en plissant les yeux. Il commandait la section itinérante de l'unité. C'est lui qui a nommé Nafa « *émir* » à la tête d'un groupe armé. Il succombe suite à une blessure contractée par le fusil d'une fermière.

Sa femme Zoubaida est belle et grande avec une longue chevelure. C'est une femme de fer, dure et ambitieuse. La première fois que Nafa l'a vu, elle était « *sanglée dans une tenue bariolée, les pieds dans des espadrilles et le pistolet à la ceinture* »⁵⁵⁴. Elle devient sa femme après la mort d'Abdel Jalil.

Doter les personnages dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* des caractéristiques relatives au comportement, à l'apparence physique et à l'idéologie, c'est les faire entrer dans un système de relations internes échafaudé par l'auteur. Par conséquent, ils participent à l'agencement narratif avec l'apport de leurs traits visibles, convergents et divergents. Ils orientent le lecteur lors du processus de la lecture en lui permettant de les représenter dans son monde de référence puisé dans le réel algérien des années 90. Ainsi, leur description permet au lecteur d'avoir une image du personnage type des différents acteurs des crimes qu'a vécus l'Algérie dans cette période.

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ *Ibid.*, p.232.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p.249.

V.1.4.1. La dimension spatiale de la mémoire

L'intégration de la *mémoire* dans l'espace de notre corpus d'étude, se fait à partir d'un espace territorial précis : *l'Algérie*. Les espaces convoqués sont de deux catégories : un espace rural dans *Les agneaux du Seigneur* et un espace urbain dans *À quoi rêvent les loups*.

V.1.4.1.1. L'espace rural ou le village exclu

Le cadre spatial où se déroulent les événements dans *Les agneaux du Seigneur* est bien déterminé et renvoie à un hors-texte bien précis. Les événements, comme l'indique l'éditeur dans la quatrième de la couverture se passent à Ghachimat qui est « *un village de l'Algérie d'aujourd'hui* »⁵⁵⁵ quoique dans le texte, il n'y ait aucune indication spatiale qui montre exactement sa position géographique. Le récit évoque aussi deux espaces symboliques : *Jebel el-khouf* et *La ferme des Xavier*.

➤ Ghachimat

Ghachimat un lieu symbolique de la misère et de l'exclusion. Cette misère donne lieu à une souffrance perpétuelle qui pousse les jeunes frustrés et sans perspectives à vouloir fuir de cet espace pour réaliser leurs rêves. C'est le monde de l'intégrisme ; le monde de la *violence*, qui leur souhaite la bienvenue. La pénible expérience de Kada Hilal et de ses camarades, au sein du village natal, permet de comprendre pourquoi ils ont décidé de devenir des tueurs sans état d'âme.

Afin de créer chez le lecteur l'impression que l'univers des événements rapportés correspond au monde réel, le narrateur a fait appel à une description minutieuse et une insistance sur le décor. C'est une région isolée et pleine de champs. C'est un endroit où la pauvreté et la sécheresse règnent.

⁵⁵⁵ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., la quatrième de la couverture

« De l'autre côté de la rivière, des arbustes aux allures de mendiants vacillent sous les sautes d'humeur d'un vent vétéilleux. Une souris des champs montre sa tête fuselée au milieu des galets, alerte, regarde dix fois autour d'elle avant de hasarder ses moustaches dans une flaque d'eau »⁵⁵⁶

Le narrateur a fortement insisté sur le décor, il a tout décrit :

✓ **les bruits** dans « Une brise tente d'apaiser les bois éprouvés par la canicule. On l'entend s'écarteler sur les branches, bruire au fond des herbes. Les chiens du douar se remettent à hurler pour se repérer dans le clair-obscur »⁵⁵⁷

✓ **l'odeur** dans « L'odeur des arbres et des fourrées s'accentue », « Un bûcher crépite au milieu du camp tandis que l'odeur du méchoui attire les chacals... »⁵⁵⁸.

✓ **la lumière** dans « Le soleil maintenant se retranche derrière la montagne. Quelques mèches sanguinolentes tentent vainement de s'agripper aux nuages. Elles s'effilochent et s'éteignent dans l'obscurité naissante. »

Le narrateur y décrit aussi d'autres lieux marginaux ; à titre d'exemple la maison de Sidhom. Il utilise un ensemble de mots qui appartiennent au champ lexical de la laideur : « [...] c'est un gourbi aux façades croulantes, avec une porte en fer massive, [...] Des tentures délavées s'ingénient à minimiser la laideur des murs »⁵⁵⁹. Il insiste à maintes reprises sur que l'espace est sombre :

« [...] Et un patio en disgrâce qu'éclaire parcimonieusement un réverbère. [...] tandis que une ampoule nue a du mal à diffuser sa lumière à travers les chiures qui l'enveloppent »⁵⁶⁰

L'espace, ici, n'est pas seulement un simple cadre où se déroulent les événements. Au contraire, il est le *lieu de mémoire* des drames inoubliables. L'image tragique que laisse ce village exterminé par l'action intégriste frappe la *mémoire* et l'imagination du lecteur par l'ampleur des massacres. Autrement dit, il participe à déclencher chez le lecteur, une *mémoire* du climat de tension qui

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

régnait dans ce village. S'il n'a pas cette *mémoire*, l'imaginaire de la guerre est bien à l'œuvre. L'image de *Ghachimat* d'ouvrir aux lecteurs (surtout ceux qui ont un savoir historique sur les événements en question) une *mémoire* de la *violence* faite aux villageois pendant les années quatre-vingt-dix. Rappelons à titre d'exemple l'été de 1997 (l'été rouge) où la plupart des massacres ont été déroulés dans des villages exclus géographiquement. Le tableau ci-après nous donnera quelques exemples.

Villages et massacres collectifs (l'été-1997)	
Non de village	Bilan
Ksar el Boukhari, Alger.	44 morts.
Yema Mghita, Alger.	39 morts.
Taghit, Alger.	38 morts
Larbaa, Blida.	51 morts
Matmata, Aïn Defla.	41 morts.
Sidi Madani, la Chiffa, Alger.	38 morts.
Souhane, Blida.	64 morts
Ben Ali, Blida.	74 morts.
Rais, Alger.	300 morts
Maalba, Djelfa.	38 morts.
Sidi Youcef, Béni Messous, Alger.	87 morts
Ouled Tham, Alger	53 morts.
Bentalha, Alger	300 morts.
Milaha, près de Bouïnan, Alger	38 morts.
Cherarba, Oued Sahrine, El Abadil, Ben Taïeb et Had Chekala, Relizane	517 morts.

Tableau 22: Les villages et les massacres collectifs en 1997

➤ **Jebel el-khouf** qui se traduit littéralement par la montagne de la peur. C'est le premier espace mis en scène par le texte mais il ne sera désigné par son nom qu'à la fin du troisième chapitre. C'est à dire quand il sera le lieu d'où viennent la peur à Ghachimat, le lieu où résident les terroristes et leur émir, l'abri qui leur permet de battre en retraite impunément une fois leurs crimes commis. « *Le reste de la dépouille ne sera retrouvé qu'un mois plus tard, à Jebel el-khouf, dévoré par les chacals* »⁵⁶¹.

⁵⁶¹ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 184.

À travers cet espace, l'auteur donne une autre interprétation du maquis dans les années quatre-vingt-dix. Il est un *lieu de mémoire* de la guerre de libération algérienne et un lieu mythique qui revêt beaucoup de valeurs ; l'espace de lutte, de sacrifice et de bravoure. Le maquis ou « Jebel », lieu de combat et lieu de *mémoire* contre la colonisation française pendant la révolution algérienne devenant un espace d'action pour les groupes islamistes armés. Dès lors, «l'appréciation » du maquis se trouve modifiée ; c'est un *Lieu-transformation* pour les jeunes de Ghachimat.

➤ **La ferme des Xavier** devenant « *un véritable lieu de pèlerinage.* » Xavier est le nom des anciens colons propriétaires de la ferme à Ghachimat. Cette dernière devient le lieu d'endoctrinement et d'entraînement des Islamistes commandés par Abbas sans pour autant changer d'appellation, elle est toujours nommée la ferme des Xavier. Garder le nom de l'ancien colon a pour effet de faire sentir au lecteur que le colonialisme est toujours présent sauf que cette fois-ci il s'agit d'un néo-colonialisme qui vient de l'intérieur même du pays « *nous sommes légion, maintenant, le pays nous appartient déjà* »⁵⁶², dit Kada Hilal.

V.1.4.1.2. L'espace urbain ou la ville du mal

La ville d'Alger constitue l'espace urbain convoqué dans *À quoi rêvent les loups* et plus précisément ce qu'on peut qualifier de centre ville : espace qui abrite la *bourgeoisie algérienne*. C'est ce quartier que l'auteur appelle *Le Grand Alger*. Le récit mentionne une partie périphérique de la ville connue sous le nom de *La Casbah* qui comporte un quartier appelé *Bab El-Oued*. La ville de Blida est aussi évoquée sans que le narrateur s'attarde sur son cas.

➤ *Le Grand-Alger*

Le Grand-Alger est considéré comme un lieu symbolique de l'écart entre les riches et les pauvres. C'est une région où l'intégration des moins nantis est

⁵⁶² *Ibid.*, p. 189.

rendue difficile par l'arrogance et le mépris des riches. La partie du récit réservée à ce quartier de la ville tourne autour du mode de vie de la «bourgeoisie» algérienne et de l'écart qui la sépare des gens qui viennent des zones périphériques. S'appuyant sur l'expérience qu'il vient de vivre dans le *Grand-Alger*, Nafa Walid compare cet écart à un vaste océan :

« Sidi Ali, le chantre de la Casbah, me disait que l'Algérie était le plus grand archipel du monde constitué de vingt-huit millions d'îles et de quelques poussières. Il avait omis d'ajouter que les océans de malentendus qui nous séparaient les uns des autres étaient, eux aussi, les plus obscurs et les plus vastes de la planète »⁵⁶³.

Le Grand Alger représente le pouvoir et la richesse (le régime et la classe des gens aisés). Cette zone est observée aussi comme les principales cibles de la violence :

« Alger était malade. Pataugeant dans ses crottes purulentes, elle dégueulait, déféquait sans arrêt. Ses foules dysentériques déferlaient des bas-quartiers dans des éruptions tumultueuses. [...] Alger s'agrippait à ses collines, la robe retroussée par-dessus son vagin éclaté, beuglait les diatribes diffusées par les minarets, rotait, grognait, barbouillée de partout, pantelante, les yeux chavirés, la gueule baveuse tandis que le peuple retenait son souffle devant le monstre incestueux qu'elle était en train de démettre au monde »⁵⁶⁴.

L'extrait ci-haut décrit la situation alarmante dans laquelle se trouve Alger à la veille de son malheur. Cette ville est malade : sa maladie est violente d'autant plus qu'elle présente des signes d'une personne atteinte de dysenterie : « elle déféquait sans arrêt ». Elle est dans une situation douloureuse : « elle dégueulait, rotait, grognait, les yeux chavirés, la gueule baveuse ». Elle est paralysée par la panique et son peuple tuméfié par « le monstre incestueux » qu'elle se prépare à mettre au monde. Ici, il y a une forte personnification d'Alger. La description est très frappante dans la mesure où la ville est décrite comme un corps de mère, un corps malade pour dramatiser le mal du pays. L'image du « monstre incestueux » rappelle une guerre désastreuse qui va déchirer le pays. L'image de l'inceste est liée au fait que cette guerre est le produit de ses propres fils, comme on le voit clairement à travers la suite de l'extrait :

⁵⁶³ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 36.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 91.

« Alger accouchait. Dans la douleur et la nausée. Dans l'horreur, naturellement. Son pouls martelait les slogans des intégristes qui paradaient sur les boulevards d'un pas conquérant. [...] Alger brûlait de l'orgasme des illuminés qui l'avaient violée. Enceinte de leur haine, elle se donnait en spectacle à l'endroit où on l'avait saillie, au milieu de sa baie à jamais maudite ; elle mettait bas sans retenue certes, mais avec la rage d'une mère qui réalise trop tard que le père de son enfant est son propre rejeton »⁵⁶⁵

La dimension métaphorique des deux extraits donne lieu à une représentation symbolique de la ville fondée sur l'analogie « ville/femme » dans laquelle Alger apparaît comme une femme en détresse. La détresse et les douleurs sont renforcées par l'idée d'accoucher un « *monstre incestueux* », donc un malheur sans précédent. Les termes utilisés dans le récit donnent une idée de la profonde douleur que ressent Alger : « *Alger accouchait. Dans la douleur et la nausée. Dans l'horreur, naturellement* ». La façon de décrire l'état de la ville avec les mots et les phrases apporte une nuance d'insistance et frappe l'imagination du lecteur suite au mouvement rythmique qu'elle produit. On insiste sur la profondeur de la douleur et l'ampleur de l'horreur. Alger est décrite comme étant une ville sans repère, une ville souffrant de panique, de douleur et selon les termes du narrateur, elle est « *captive de son chagrin* »⁵⁶⁶

L'intérêt d'une description pareille est de toucher la sensibilité du lecteur et de plonger son imagination dans un climat d'horreur et de panique qui prévaut à Alger dès le début de la guerre civile. C'est une description qui donne à sentir et à imaginer l'ampleur du désastre.

➤ *La Casbah*

La Casbah est un vieux quartier de la ville d'Alger. Bien qu'il soit pauvre, il est considéré comme le centre des poètes dans la mesure où il apparaît comme le sanctuaire des artistes et des intellectuels livrés au chômage. C'est suite au problème du désœuvrement et de l'ennui que ce quartier est devenu le sanctuaire des intégristes :

⁵⁶⁵ *Ibid.*, pp. 91-92.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 191.

« Bien sûr, dans une société où les volte-face et les hypocrisies relevaient de la banalité, ni Omar Ziri ni sa gargote ne méritaient que l'on s'y attardât, mais cette histoire avait l'avantage de faire comprendre, avec une simplicité désarmante, comment, sans heurts et sans bruits, presque à son insu, la Casbah des poètes se mua en citadelle intégriste »⁵⁶⁷.

C'est juste après les événements d'octobre 88 que *la Casbah* s'est transformée «*en citadelle intégriste* ». Les émeutes organisées par les Islamistes ont occasionné la mort de quelques centaines de manifestants. Cette situation a provoqué la colère des Islamistes de *la Casbah* d'où la décision de passer à la désobéissance civile :

« Il y avait du monde, ce matin-là, autour de la mosquée et dans les rues adjacentes. Des centaines de fidèles, militants et sympathisants, jonchaient les trottoirs, les uns sous des tentures, les autres sous des parapluies pour se protéger du soleil. Tous attendaient des nouvelles qui parvenaient du Mejlès. La désobéissance civile tenait bon. Le pays était paralysé ».⁵⁶⁸

La Casbah se fait voir comme un lieu de l'ennui, de l'endoctrinement et comme *lieu de mémoire* de la *violence*. Elle est en outre le lieu d'organisation des activités intégristes, à commencer par la désobéissance civile qui fut la première étape des tentatives de déstabilisation du pays. Pour les lecteurs qui ont connu l'événement de la désobéissance civile en Algérie, ce passage peut devenir un catalyseur de *mémoire* sur l'événement en question. *La Casbah* apparaît comme un *lieu de mémoire* de la *violence* pour les Algériens.

Comme le *Grand-Alger*, *la Casbah* présente des sous-quartiers où se fait le déploiement des intégristes. Les sous-quartiers qui sont mentionnés dans le récit sont *Bab El-Oued* ; quartier résidentiel de Nafa Walid et *la Place des Martyrs* où fut assassinée Hanane.

Ce lieu de *mémoire* est décrit comme étant dans une situation d'ivresse : « *La Casbah délirait. Il tempêtait dans ses venelles, il faisait nuit dans son esprit. Le soleil renonçait à hasarder un peu de lumière dans la cité, sachant que rien n'égaierait les lendemains lorsque la Casbah porte le deuil de son salut* »⁵⁶⁹. Il s'agit ici d'une forme

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ *Ibid.*, pp. 150-151.

métaphorique fondée sur l'analogie « *ville/être humain* » qui se réalise dans des groupes verbaux et à travers les compléments (*venelles, esprit, le deuil de son salut*). C'est à travers la personnification implicite que s'exprime la métaphore verbale. Cette figure de style impressionne le lecteur et l'amène à imaginer le climat de panique dans lequel se trouvent les habitants de cette ville. L'image du soleil qui renonce à hasarder un peu de lumières dans la cité désigne la situation ténébreuse dans laquelle se trouve *la Casbah*.

Le passage ci-dessous nous fait voir comment le quartier de *Bab El-Oued* étant lui aussi le théâtre des événements sanglants orchestrés par les Islamistes.

« Bab El-Oued hissa son pont-levis. Ses enfants indésirables plèrent bagages, certains n'eurent même pas le courage de revenir les chercher. Leurs propres voisins les épiaient, le doigt sur la détente, le cran d'arrêt en alerte. Policiers, militaires, journalistes, intellectuels tombaient comme des mouches, les uns après les autres, au petit matin, fauchés sur le seuil de leur porte. Les hurlements des mères abreuyaient celui des sirènes. Les enterrements confirmaient la tragédie. La mort frappait partout. Tous les jours. Toutes les nuits. Sans trêve et sans merci »⁵⁷⁰

Ce passage offre au lecteur l'image d'un quartier devenu le théâtre de la *violence*. Cette image se fait saisir à travers le procédé de la personnification, de la description du mouvement des fugitifs et celle de la mort qui frappait sans arrêt. Cette image du mouvement de *violence* est renforcée par la technique de l'énumération et celle de la répétition dans « *frappait partout, tous les jours, toutes les nuits* » sans oublier que la répétition s'exprime par l'idée de fréquence d'une mort qui frappait partout et sans arrêt. L'impact affectif de ce passage touche la sensibilité du lecteur et imprime dans sa *mémoire* une image de la folie qui a marqué la guerre civile d'Algérie. Le narrateur semble souligner que *Bab El-Oued*, le fief des Islamistes, s'est illustré par ses actes terroristes. Le climat de *violence* dépasse l'imagination : « *policiers, militaires, journalistes, intellectuels tombaient comme des mouches, les uns après les autres* ». Ceci nous montre jusqu'à quel point *la Casbah* est devenue un carnage. Les hurlements de mères, les cadavres abandonnés sur les seuils de leurs maisons et la fréquence des enterrements confirment le chaos qui régnait dans *la Casbah*, à *Bab El-Oued* et

⁵⁷⁰ *Ibid.*

dans l'ensemble du pays. « *La mort frappait partout. Tous les jours. Toutes les nuits. Sans trêve et sans merci* ». Ce qui illustre l'usage de la répétition sémantique dans la description.

➤ **Le village de *Kassem***

Le village de *Kassem* apparaît comme le *lieu de mémoire* d'un drame inoubliable. L'image tragique que laisse ce village exterminé par l'action intégriste frappe la *mémoire* et l'imagination du lecteur par l'ampleur des massacres. Sous le conseil macabre de celle qu'il vient d'épouser⁵⁷¹, Nafa Walid décide de réaliser un projet qu'il n'avait jamais imaginé pouvoir faire :

*« J'ai un plan incomparable. Nous allons massacrer cette vermine. Et lorsque Abou Talha apprendra que le village de Kassem a été rayé de la carte, il voudra savoir qui est le magicien à l'origine du tour de passe-passe. Et là, mon chéri, je ne serais pas étonnée de te voir chapeauter la zone entière. [...] Dans la vie, mon émir, il faut oser. Le monde appartient à ceux qui vont le chercher »*⁵⁷².

Ce passage fait ressortir un autre élément qui a rendu complexe la guerre civile en Algérie. Il s'agit des ambitions effrénées des émirs pour monter en promotion et conquérir des empires fabuleux. Comme on le voit avec le village de *Kassem* assiégé par Nafa et ses hommes. Ces ambitions les ont amenés à faire l'impensable dans le domaine de la *violence* :

*« Après la prière de l'aube, Nafa somma Abou Tourab de rassembler les hommes pour une mission capitale. [...] Kassem n'aurait pas dû jeter son dévolu sur cette colline teigneuse perdue au fin fond des forêts. Oublié des dieux et des hommes, il allait payer très cher son ascèse »*⁵⁷³.

Nafa Walid est impressionné par l'idée de devenir émir zonal de telle sorte qu'il n'hésite pas à réaliser le plan dévastateur que sa femme vient de lui proposer. *Kassem* incarne tous les villages qui ont été victimes des exactions commises pendant la guerre civile d'Algérie.

⁵⁷¹ Il s'agit de Zoubeida qui, après la mort de son mari Abdel Jalil tué par une femme, conquiert le cœur de Nafa et finit par l'épouser. C'est d'elle que Nafa tira le conseil d'anéantir le village de Kassem.

⁵⁷² Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p. 261.

⁵⁷³ *Ibid.*, pp. 261-262.

Yves REUTER souligne l'importance des lieux en précisant qu'ils « *peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors-texte.* »⁵⁷⁴. La nominalisation des lieux géographiquement attestés participe à la construction d'un effet de réel dans le récit. Les noms de villes et de quartiers ci-haut mentionnés se présentent comme des *lieux de mémoire* de la *violence* perpétrée par les belligérants lors de la guerre civile en Algérie. De nouveau, pour le lecteur, l'évocation⁵⁷⁵ de ces lieux peut servir de catalyseur au déclenchement du travail de la *mémoire* ou de l'imagination au sujet des actes de *violence* commis à l'intérieur de ces régions. Pour un lecteur non avisé, ces *noms de lieux* peuvent créer chez lui un effet de vraisemblance et participer au déclenchement du travail de la *mémoire* ou de l'imagination à propos des actes de *violence* qui y sont rattachés.

V.1.4.2. La dimension temporelle de la mémoire

Paul RICŒUR affirme qu'« *au moment critique de la localisation dans l'ordre de l'espace correspond celui de la datation dans l'ordre du temps* »⁵⁷⁶. Ce rapport entre l'espace et le temps nous pousse à examiner comment se présente l'intégration de la *mémoire* de la *violence* dans le temps. L'opération d'intégration de la *mémoire* dans la temporalité se précise à travers la voix du narrateur à partir des indications temporelles qui renvoient au temps historique et au temps de la narration. Ces deux éléments nous permettent de voir comment le narrateur nous relie au passé en nous donnant la possibilité d'accéder à l'avenir. Les indications temporelles en rapport avec le temps historique peuvent permettre de relier le texte au réel.

Dans notre corpus d'étude, les catégories temporelles convoquées par l'auteur sont de deux types : grammatical et verbal. Les catégories grammaticales sont particulièrement construites autour d'une combinaison de trois temps : le présent d'habitude, le passé simple et l'imparfait. L'imparfait et le passé simple marquent le statut de passéité de la *mémoire*. Ils permettent de marquer un

⁵⁷⁴ Y.REUTER, *L'analyse du récit*, op. cit., p. 34.

⁵⁷⁵ L'évocation de ces lieux se fait au moyen des noms et des descriptions.

⁵⁷⁶ P.RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 191.

rapport au passé et d'évoquer le paradigme de la présence de l'absent. L'imparfait marque aussi l'habitude au niveau des actions. Quant aux catégories verbales convoquées sont de différentes natures : adverbes de temps, dates, heures, jours, années, etc. Les adverbes contribuent à situer la temporalité de la narration. Les heures, les jours et les années sont utilisés à des fins de précision. La catégorie des dates intègre les récits dans le réel et marque le rapport aux événements historiques.

Dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, KHADRA a choisi d'inclure le plus grand nombre possible des marques et des indications temporelles qui renvoient au temps historique de l'Algérie des années quatre-vingt-dix. Il a essayé dans *Les agneaux du Seigneur* de raconter de près la chronologie de la guerre réelle. Par contre, dans *À quoi rêvent les loups* KHADRA a tenté de fournir au lecteur des repères temporels précis correspondant aux événements qui ont endeuillé l'Algérie afin d'écartier les doutes quant à la véracité de la représentation.

Nous nous proposons à présent de montrer comment l'auteur a relaté les événements historiques de la guerre et comment cette démarche participe à la construction voire la transmission de la *mémoire* de la *violence*.

V.1.4.2.1. La chronologie des événements historiques

Dans *Les agneaux du Seigneur*, la chronologie du récit suit de près la chronologie de la guerre réelle. Ainsi, le lecteur quelque peu familier avec l'Histoire récente de l'Algérie peut facilement situer l'action du roman par rapport au déroulement de cette guerre. Il existe beaucoup de repères temporels dans le texte : des descriptions, des détails et des dates qui surgissent tout au long des pages. Ils permettent au lecteur de s'installer au fil de l'histoire et d'être en parallèle avec quelques événements véridiques de l'Histoire de l'Algérie des années quatre-vingt-dix, en particulier avec les émeutes des jeunes en 1988.

Afin d'appuyer notre étude, nous avons repéré quelques dates et événements temporels servant à préciser la durée de l'histoire racontée et qui existent dans *Les agneaux du Seigneur*. Le tableau suivant résumera les événements importants de l'Histoire de l'Algérie des années quatre-vingt-dix.

<i>Les agneaux du Seigneur</i>		
Dates	Les événements dans l'histoire du récit	Les événements dans l'Histoire de l'Algérie
05 octobre 1988	- « <i>Alger est à feu et à sang</i> » (p.51); - « <i>octobre 88</i> » (p.57).	- Les émeutes de 05 octobre 1988.
12 juin 1990	- « <i>Un mois plus tard, le Front Islamique du Salut rafle haut la main les élections communales. La majorité des mairies brandiront, sur le fronton de leur édifice, des slogans intégristes</i> » (p.96).	- La victoire du FIS dans les élections communales.
15 juin 1991	- « <i>On dit que le FIS a ordonné la désobéissance civile</i> » (p.115).	- L'appel à la grève
juin 1991	- « <i>une femme et son fils de six ans ont été brûlés vifs chez eux</i> » (p.116).	- L'un des premiers faits qui ont épouvanté l'Algérie, c'était à Ouargla, dans le sud algérien, une femme accusée de prostitution et son enfant sont brûlés vifs dans leur maison par un groupe d'individus de la ville.
30 juin 1991	- « <i>leaders ont été arrêtés</i> » (p.116).	- L'arrestation de Madani et Belhadj
04 mars 1992	- « <i>la dissolution du Front</i> » (p. 118.).	-Dissolution du FIS par la chambre administrative du tribunal d'Alger.
28 novembre 1991	- « <i>l'affaire de Guemmar</i> » ; « <i>l'interruption du processus électoral</i> » (p. 120.).	-La première attaque islamiste contre un poste militaire à Guemmar. Cette attaque sanglante a fait au moins 11 morts parmi les militaires. -Le11 janvier 1992, l'annulation des élections législatives et l'interruption du processus électoral.

Tableau 23: Les événements historiques dans *Les agneaux du Seigneur*

La première date évoquée dans ce tableau se trouve à peu près au milieu du roman ; c'est le chauffeur de taxi qui, de retour au village de *Ghachimat*, annonce qu' « *Alger est à feu et à sang* »⁵⁷⁷. Quelques pages plus loin, cet épisode est évoqué de nouveau lorsque le narrateur précise qu'il s'agit bien d'octobre 1988 :

*« Depuis octobre 88, qui a vu Alger s'insurger contre les frères musulmans émergents inexorablement de la clandestinité. La hiérarchie tribale qui gérait le destin du douar, qui plaçait le droit d'aînesse au-dessus des uns, et la piété filiale par-dessus tous, se voit chaque jour bousculée par les jeunes contestataires. »*⁵⁷⁸

Octobre 1988 est une date marquante dans les annales de l'Algérie. Comme nous l'avons mentionné dans le deuxième chapitre, elle donne un coup d'envoi à une période mouvementée en Algérie indépendante dans la mesure où, comme le dit Omar CARLIER, le cycle de l'émeute ouvre « *une issue rapide à la dégradation progressive de la situation politique et sociale* »⁵⁷⁹. Cette situation va ouvrir la voie au multipartisme. C'est aussi une date importante pour le FIS qui commence à faire sentir sa présence. Mais c'est surtout une date qui reste gravée dans la *mémoire* des Algériens suite à la montée des événements sanglants qu'a connus le pays à partir de cette date. Les émeutes de 1988 qui ont occasionné la mort de cinq cents personnes ne peuvent pas manquer de laisser des traces dans la *mémoire* du peuple algérien. Ainsi, octobre 1988 se présente comme un catalyseur de *mémoire* de la *violence* pour les Algériens et ceux qui ont un savoir historique sur les événements en question.

Quelques pages plus loin, le narrateur fournit un autre morceau d'informations historiques nous permettant de fixer le moment au 12 juin 1990 :

*« Un mois plus tard, le Front Islamique du Salut rafle haut la main les élections communales. La majorité des mairies brandiront, sur le fronton de leur édifice, des slogans intégristes. Ghachimat fêtera sa victoire pendant sept jours et sept nuits dans la symphonie des youyous et des éructations de mousquetons. Dans les rues, une jeunesse galvanisée parade sans répit, provoquant les mines déconfites »*⁵⁸⁰.

⁵⁷⁷ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p.57.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, 57.

⁵⁷⁹ O.CARLIER, *Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens*, op. cit., p. 335.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, 96.

Plus loin encore, le personnage d'Allal le policier annonce que « [...] *le FIS a ordonné la désobéissance civile* »⁵⁸¹ en se référant ainsi à l'appel du parti islamique à la grève générale le 15 juin 1991. À la page suivante, le même personnage évoque un incident concret où il signale que :

« *La semaine passée, une femme et son fils de six ans ont été brûlés vifs chez eux. On reprochait à la mère de se prostituer. Des agressions similaires sont signalées par endroits. Le vendredi, après la prière, la foule fait exprès d'emprunter les rues où il y a un commissariat pour scander « Ni démocratie, ni constitution, seulement la sunna et le coran »* »⁵⁸²,

Cet incident, selon Roseline BAFRET, fut « *un des premiers faits qui ont épouvanté l'Algérie* »⁵⁸³. Puis Tej Osmane y affirme aux autres Islamistes que leurs « *leaders ont été arrêtés* »⁵⁸⁴ en faisant allusion à l'arrestation des leaders du FIS : Abassi MADANI et Ali BENHADJ, le 30 juin 1991.

Dans le chapitre suivant, nous sautons au moins au printemps suivant, puisque nous apprenons, par le narrateur que « *la dissolution du Front* »⁵⁸⁵ a eu lieu, le FIS ayant été interdit le 4 mars 1992.

Deux pages plus loin, deux références nous invitent à établir un rapport étroit entre le déroulement de la réalité historique et le récit du roman. Les événements dont il est fait allusion sont racontés par des membres du FIS du village au personnage de Kada Hilal, le *moudjahidin*⁵⁸⁶ de retour de la guerre en Afghanistan, en qui ils voient un nouveau leader régional. Les deux événements sont « *l'affaire de Guemmar* » et « *l'interruption du processus*

⁵⁸¹ *Ibid.*, 115.

⁵⁸² *Ibid.*, 116.

⁵⁸³ R.BAFRET cité in C.BONN et F.BOUALIT, *op. cit.*, p.49.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, 116.

⁵⁸⁵ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, *op. cit.*, p.118.

⁵⁸⁶ Dans les années quatre-vingt-dix, le terme « *moudjahidin* » ou de *moudjahid* (combattant de la foi) devient ambigu puisque utilisé par les deux camps. Le parti au pouvoir depuis la libération en 1962, le FLN, se regarde comme les hérités légitimes des *moudjahidins* de la guerre d'Algérie mais les maquisards de la nouvelle guerre, c'est-à-dire les combattants islamistes des années quatre-vingt-dix revendiquent eux-aussi le droit d'utiliser ce terme de *moudjahidin*. Ils considèrent les leaders algériens comme des traiteurs – des nouveaux « *pieds-noirs* » – qui se sont alliés avec l'ancien ennemi : la France. Ils présentent la lutte contre le régime comme une continuation de la guerre d'indépendance qui, dans leur optique, n'a jamais été gagnée.

électoral »⁵⁸⁷ qui renvoient respectivement à novembre 1991 et à janvier 1992, ...etc.

Compte tenu de la précision et de l'abondance des indications temporelles dans le récit, nous constatons que le narrateur a une maîtrise du temps et une ferme volonté d'orienter le lecteur dans l'espace et le temps. Au niveau de la lecture du récit, cette chronologie des faits et des dates jouent une fonction pertinente et facilitent la remémoration des événements.

V.1.4.2.2. L'histoire des événements historiques

Dans *À quoi rêvent les loups*, nous trouvons à peu près les mêmes dates et événements temporels que dans *Les agneaux du Seigneur* : la victoire du FIS dans les élections communales, l'appel à la grève, l'arrestation de Madani et Belhadj et le processus électoral interrompu ...etc. Le tableau ci-dessous montre la présence des dates correspondantes dans l'Histoire de l'Algérie.

<i>À quoi rêvent les loups</i>		
Dates	Les événements dans l'histoire du récit	Les événements dans l'Histoire de l'Algérie
05 octobre 1988	- <i>Cette fois, ce n'est pas un remake d'octobre 88, un regrettable chahut de gamins. La guerre est là. Nous sommes foutus...Maintenant, s'il te plaît, va-t'en. J'ai besoin d'être seul.</i> (p.51) ;	- Les émeutes de 05 octobre 1988.
12 juin 1990	- « <i>C'est quoi, cette histoire de FIS ? c'est vrai que les intégristes ont des mairies, chez nous.</i> »	-La victoire du FIS dans les élections communales.
15 juin 1991	- « <i>La désobéissance civile tenait bon. Le pays était paralysé.</i> »	- L'appel à la grève
30 juin 1991	- « <i>La désobéissance civile fut déclarée hors la loi et les chikhs Abassi Madani et Ali Belhadj jetés en prison</i> » (p.116).	- L'arrestation de Madani et Belhadj

⁵⁸⁷ Y.KHADRA, *Les agneaux du Seigneur*, op. cit., p.120.

05 juillet 1962	- « Avant 62, notre pays était le grenier de l'Europe. Aujourd'hui, c'est une ruine. Avant 62, l'Algérien préférerait se couper la main plutôt que de la tendre. Aujourd'hui, il tend les deux. » (p. 106)	-L'indépendance de l'Algérie.
12 janvier 1994	- « j'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7 h 35. C'était un magistrat. Il sortait de chez lui et se dirigeait vers sa voiture » (p. 15 et 183)	-L'escalade de la violence en Algérie: assassinats et prise d'otages.

Tableau 24 : Les événements historiques dans *À quoi rêvent les loups*

Nous constatons à travers ce tableau que les émeutes d'octobre 1988 sont aussi mentionnées mais à la différence des *agneaux du Seigneur*, cet événement ne fonctionne pas ici comme un repérage temporel qui permet une fixation précise du récit dans l'Histoire. Dans *À quoi rêvent les loups*, l'événement est évoqué comme faisant partie de la *mémoire* collective lorsqu'un personnage essaie de réveiller Nafa Walid en lui expliquant la gravité de la situation : « Cette fois, ce n'est pas un remake d'octobre 88, un regrettable chahut de gamins. La guerre est là. Nous sommes foutus...Maintenant, s'il te plaît, va-t'en. J'ai besoin d'être seul. »⁵⁸⁸.

Une autre date évoquée dans le récit et qui se présente comme une référence historique, c'est l'année 1962. C'est au cours de cette année que l'Algérie a obtenu son indépendance après huit ans de guerre de libération. Les Islamistes s'appuient sur cette date pour démontrer au peuple que c'est à ce moment-là que commence la dégradation économique de leur pays :

*« Avant 62, notre pays était le grenier de l'Europe. Aujourd'hui, c'est une ruine. Avant 62, l'Algérien préférerait se couper la main plutôt que de la tendre. Aujourd'hui, il tend les deux. » Ils disaient : « Pourquoi êtes-vous ici, dans cette auberge, à dépendre exclusivement de la charité de quelques braves ? Pourquoi vous faut-il vous contenter de la soupe populaire pendant que l'on jette votre argent par les fenêtres, pompe votre pétrole sous votre nez, piétine votre dignité et votre avenir ? »*⁵⁸⁹

Ce discours s'inscrit dans le cadre de la stratégie de la propagande où les

⁵⁸⁸ Y.KHADRA, *À quoi rêvent les loups*, op. cit., p.135.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 106.

Cheikhs incitent le peuple à se révolter contre le régime au pouvoir qu'on tient pour responsable de la situation chaotique que traverse le pays. Dans la *mémoire* collective algérienne, 1962 est une année de victoire et de libération mais qui, du moins pour les intégristes, conduit directement à la déception car elle devient une date de référence pour la mauvaise gestion du pays. Donc les Cheikhs semblent accuser d'im maturité politique le régime du FLN qui a dirigé le pays dès l'avènement de l'indépendance. Pour renforcer cette condamnation formulée par les Cheikhs à l'endroit du FLN, on fait appel à la répétition d'une série de termes : « *avant aujourd'hui ; pourquoi ?* ». Il s'agit d'un procédé d'amplification progressive (anaphore rhétorique) qui consiste à créer un contraste entre la période d'avant 1962 et celle d'après, notamment, en ce qui concerne la situation socio-économique du pays. L'élan rythmique que cette technique imprime à l'énoncé et le contraste qu'elle crée marque le lecteur. L'anaphore imprime ainsi dans la *mémoire* du lecteur les informations qui lui sont délivrées.

La date du mercredi 12 janvier 1994 revient plusieurs fois dans le récit. À cette date, Nafa Walid s'est lancé dans le carnage tout en perdant son statut d'homme ordinaire pour entrer dans la catégorie des criminels : « *j'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7 h 35. C'était un magistrat. Il sortait de chez lui et se dirigeait vers sa voiture* ». ⁵⁹⁰ La date du 12 janvier 1994 constitue une importante référence au niveau de l'histoire racontée mais aussi au niveau de l'intégration du récit dans le contexte historique de l'Algérie. En effet, 1994 est une année marquée par l'escalade de la *violence* en Algérie: assassinats et prise d'otages. L'importance de cette date se justifie par le principe de précision qui pousse le narrateur à préciser le jour (mercredi), la date (12), le mois (janvier), l'année (1994) et l'heure (7h 35). L'extrême précision horaire démontre que le crime est resté imprimé dans la *mémoire* de son auteur. C'est un crime qui a marqué sa vie. Cette précision frappe le lecteur et peut faciliter l'impression de l'événement dans sa *mémoire*.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, pp. 15-183.

Outre ces dates liées au référent historique, le récit intègre d'autres marques temporelles servant à préciser la durée de l'histoire racontée. Après la défaite de son groupe, Nafa Walid rentre chez lui et n'y trouve que sa sœur Amira qui a survécu à la guerre. Sous le choc de l'émotion et de la tristesse, celle-ci lui adresse la parole presque en un seul mot ; « *tu as grossi* ». La carence de mots pour l'échange sera une surprise pour son frère : « *C'est tout ce qu'elle a trouvé à dire, après plus de deux années de séparation* ». ⁵⁹¹ Les deux années de séparation constituent un indice temporel de la durée approximative que Nafa a passée dans le maquis. C'est la seule référence qui, dans le récit, donne une évaluation approximative de la durée des événements.

Compte tenu des éléments ci-haut mentionnés, nous constatons que Yasmina KHADRA s'est efforcé d'inclure le plus grand nombre possible des repères temporels et des événements remarquables de la guerre. Ces indices spatio-temporels participent au déclenchement du travail de la *mémoire* chez le lecteur. En provoquant le processus de réminiscence et d'imagination, ces traces temporelles deviennent des éléments catalyseurs de la *mémoire*.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 273.

CONCLUSION

Notre but était d'examiner, tout au long du présent travail, dans quelle mesure les deux romans de Yasmina KHADRA *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* qui méritent d'être considérés comme un *médium* de construction et de transmission de la mémoire de la *violence*. L'esprit de notre recherche consiste à étudier comment le roman algérien des années quatre-vingt-dix est capable de rendre compte des événements tragiques qui ont marqué l'Histoire contemporaine de l'Algérie. Sans nous glorifier de l'exhaustivité, il nous semble légitime de signaler le grand profit que nous avons pu tirer de cette étude aussi courte et simpliste qu'elle soit.

Toutefois, cette simplicité apparente de la recherche menée à travers une lecture analytique des œuvres, nous a permis, outre l'acquisition de nouvelles performances d'analyse, l'adoption d'une démarche pluridisciplinaire visant à décrypter rationnellement les différents éléments considérés comme une pierre angulaire de l'œuvre littéraire voire du paratexte, de narration, de personnages, et de l'espace/temps.

Ainsi, notre démarche a consisté à reproduire le cheminement de découverte des romans de notre corpus de la manière dont le ferait un lecteur potentiel face aux nouveaux textes. Notre progression a donc pour dessein de faire connaître les romans du plus apparent au plus subtil.

Il nous semble que *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* se lisent selon une double perspective : d'une part, comme fiction se faisant le reflet de la réalité et portant un regard critique sur la société algérienne des années quatre-vingt-dix à ce sujet, Yasmina KHADRA déclare : «*Il est évident que la tragédie de mon pays a donné un sens différent à mes textes*»¹. D'autre part, comme représentation de la réalité historique en déployant des stratégies littéraires permettant de construire et de transmettre la *mémoire* de la *violence* des événements *sanguinaires* qui ont marqué l'Algérie lors des dernières décennies. Pour ce fait, «*la littérature n'a jamais été un acte gratuit [...], et les auteurs ont*

¹Interview de l'auteur à propos de la sortie de son roman *À quoi rêvent les loups*, [propos recueillis par V. PABST, 1999, source Internet : www.fnac.be/fr/html/auteurs/khadra/interview.htm], consulté le 02/12/2013.

*assumé une part essentielle dans la trajectoire des mouvements qui ont amené à des ruptures et des transitions historiques».*²

C'est pourquoi, nous avons la même conviction que Giorgio AGAMBEN³ et Charlotte WALDI⁴ à propos de la possibilité de dire *l'indicible* dans la mesure où la fonction d'une œuvre littéraire n'est pas de restituer le passé tel qu'il s'est passé, mais plutôt d'en faire une représentation permettant au lecteur d'avoir une image des événements du passé. Par ailleurs, il nous paraît que la capacité d'un roman à s'acquitter de cette tâche repose sur les mécanismes narratifs mis en œuvre par l'auteur selon ses compétences et ses objectifs. Notre recherche se veut donc une vérification de cette hypothèse, une opération qui, en dehors d'une lecture attentive des œuvres choisies, nous était quasi impossible. L'enjeu d'une telle démarche est de dégager, par la suite, l'idée globale du projet de l'auteur en vue de transmettre la *mémoire* de la *violence*. Cela étant, après l'étude des stratégies paratextuelles, la combinaison des procédés narratifs, la distanciation ironique, la construction des personnages, l'intégration de la *mémoire* dans l'espace et le temps tout en essayant d'explorer le lien entre la structure romanesque et la réalité historique de la *violence*. Cette analyse vise à présenter la manière dont les procédés littéraires participent à la construction et à la transmission de la *mémoire* de cette *violence*.

Après avoir étudié les œuvres composant notre corpus, nous constatons que tous leurs éléments paratextuels jouent un rôle important dans la construction et la transmission de la *mémoire* de la *violence*. À travers ces éléments hétérogènes (pseudonyme, titre, couverture, dédicace, épigraphe, intertitre et note de bas de page), il nous est permis de montrer qu'ils sont susceptibles de servir comme marqueurs de *mémoire* ou comme éléments catalyseurs du travail de la *mémoire* et de l'imagination en ce qui concerne ladite *violence*. Ces éléments périphériques du texte, deviennent, pour ainsi dire, porteurs des marques de cette expérience du sang et de la douleur.

² N. PIUS, *Le livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 26.

³ G. AGAMBEN, *Homo Sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, op. cit., p. 233.

⁴ C. WALDI, *Le génocide dans la fiction romanesque*, op. cit., p. 179.

De ce fait, l'analyse desdits élément a mis en évidence les rapports que ces derniers entretiennent avec le texte. Il est à noter que le présent travail nous a également réservé quelques surprises concernant primo le rapport découvert entre certains aspects du paratexte tels que : pseudonyme/couvertures et titres/pseudonyme. Secundo, la démonstration pour la première fois, nous semble-t-il, que le nom de *Mina* peut être un autre pseudonyme de Mohammed MOULESSHOUL sur lequel aucune analyse (à notre humble connaissance) n'a été faite auparavant⁵. À la fin de cette analyse, qu'il nous soit permis d'affirmer que le paratexte remplit chez Yasmina KHADRA une fonction littéraire, assume l'expression de *figures, fait* texte et *donne* un sens sans oublier qu'il contribue à faire *vrai* tout autant qu'à faire *rêver*.

Au niveau des stratégies textuelles, nous remarquons que les différents procédés littéraires choisis par l'auteur contribuent à la création d'une variété de canaux de transmission de la *mémoire* de la *violence*. En outre, l'analyse de tous ces éléments permet de montrer que c'est grâce au choix des mécanismes narratifs porteurs des traces de la *violence* que le roman devient un *effecteur* de *mémoire*.

En ce qui concerne la perspective narrative, il est à remarquer que KHADRA a fait preuve de l'art de la combinaison des procédés narratifs afin de construire et transmettre la *mémoire* de la *violence* au lecteur. Parmi ces procédés nous citons : la désambiguïsation de l'information, le dialogue et la poly-narration. Cette combinaison de techniques présente des effets littéraires variés permettant de transmettre l'expérience mémorielle reliée à ce type de *violence*. Les points suivants résumeront ces procédés narratifs :

En premier lieu, nous remarquons que le procédé de la désambiguïsation de l'information vise à assurer la cohérence du texte. Grâce aux multiples

⁵*Les Masques de Yasmina* est le dernier livre de l'écrivain et professeur Françoise NAUDILLON (de l'Université Concordia -Québec), publié aux Éditions Nouvelles du Sud. A ce propos, nous avons demandé à l'auteur son point de vue sur notre lecture du pseudonyme : « *Je suis très heureuse de savoir que vous avez eu connaissance de mon travail sur Yasmina Khadra et enchantée de savoir que d'autres se lancent dans l'analyse des romans de cet auteur. Je trouve votre travail tout à fait remarquable et intéressant et je vous encourage à poursuivre dans ce qui semble une recherche d'envergure.* »

références intra-textuelles – des «*anticipations*» prévoyant ce qui vient dans le texte ou des «*rappels*» renvoyant à leur déjà-dit – les romans se présentent comme autonomes, et l'évolution des récits comme inéluctable. Quant aux deux romans étudiés, ils sont ancrés dans des événements historiques et ils ne font que renvoyer à du «*déjà-dit*» dans la mesure où ils rappellent sans cesse au lecteur les événements passés pour n'être que *ré-inventions* de l'Histoire.

En second lieu, nous notons que le dialogue joue un rôle primordial dans notre corpus et dont la valeur s'y présente comme une possibilité offerte aux personnages en vue de communiquer au monde les expériences qu'ils ont vécues pendant les années quatre-vingt-dix. Ce type de discours contribue à la création d'une chaîne de transmission de la *mémoire* des rapports conflictuels conduisant l'Algérie à la *violence*. Nous constatons également que les deux récits *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* se veulent une représentation des événements qu'il est difficile de communiquer à travers la voix d'un seul narrateur vu leur complexité.

Enfin, nous signalons que l'auteur opte pour un récit construit sur le modèle narratif de la *poly-narration* et que dans *À quoi rêvent les loups*, l'un des narrateurs est un personnage du récit racontant l'histoire d'une expérience qu'il a vécue. L'intervention d'un narrateur inconnu, extérieur à l'histoire, a pour objectif d'évaluer les actes de *violence* commis par Nafa Walid, le narrateur principal, qui apparaît comme la figure emblématique de la *violence* dans la guerre civile d'Algérie. Le choix du narrateur inconnu vise ici à créer un effet de crédibilité dans le cas d'une situation où l'autoévaluation d'un criminel de haut niveau aurait pu constituer l'objet d'une mise en doute.

Il est aussi à apercevoir que la distanciation ironique demeure une technique littéraire très importante pour l'évaluation morale des personnages et des protagonistes de l'histoire. Le jeu de l'ironie qui, au départ, produit une sensation de plaisir chez le lecteur, devient une voie de montrer l'autre face du monde en effectuant une évaluation morale de la société et des personnages. Grâce à ce jeu de détournement, le narrateur se fait un complice malin du

lecteur et l'invite à prendre au sérieux l'ampleur du problème soulevé. À titre d'exemple, KHADRA a su manier le jeu de l'ironie pour tourner en dérision le discours idéologique du *muphti* qui reflète l'idéologie intégriste. La dimension ironique de ce discours permet au lecteur de comprendre le fondement utopique d'un projet de révolution qui a mis le pays à la dérive. Dans l'ensemble, la technique narrative de la distanciation ironique permet au lecteur de mieux comprendre le point de vue du narrateur. Il s'agit d'un moyen détourné de dévoiler la position *axiologique*⁶ du narrateur, ce qui peut influencer la position du lecteur vis-à-vis de la cause présentée.

Au niveau de la construction des personnages, notre lecture du corpus nous laisse dire que l'auteur emploie plusieurs mécanismes littéraires tels que la nomination, le portrait et le corps afin de présenter au monde le rôle du mouvement intégriste dans le déclenchement d'une guerre caractérisée par une complexité abstruse. Cette complexité se situe, d'une part, au niveau de l'implication dans le conflit de toutes les composantes de la société algérienne (comme nous l'avons développé dans la section intitulée *la dimension triangulaire du terrorisme*) et, d'autre part, au niveau de la diversité des formes de *violence* qui la composent : assassinat, viol, massacre, etc.

La description est l'une des stratégies littéraires communes dans les deux romans composant notre corpus. La raison de son omniprésence serait que décrire est une façon de montrer, et que la nature de la *violence* se fait mieux comprendre quand elle est montrée. L'étude de sa technique s'est penchée sur les *personnages*, *l'espace* et plus particulièrement sur le *corps*. Aucun roman n'a échappé à la représentation du corps dans la mesure où celui-ci se veut être un support matériel de la *violence*.

Yasmina KHADRA nous présente le *corps* sous sa forme physique et symbolique. À titre d'exemple, la représentation symbolique du corps fait, de la ville d'Alger dans *À quoi rêvent les loups*, un corps en plein travail. L'image symbolique qui en

⁶ Il s'agit de contribuer « à l'inscription des valeurs dans le récit », comme nous l'avons remarqué à travers l'analyse des personnages.

ressort est en rapport avec la situation douloureuse qu'a vécue Alger dès le déclenchement du désastre orchestré par le mouvement intégriste. Ce corps symbolique est porteur des marques de la *violence* qui se traduisent par les douleurs de l'enfantement d'un « monstre ». Quant à la forme physique, le corps se représente en tant que porteur des traces permettant de déclencher le souvenir de la menace intégriste.

L'analyse de l'espace et de la temporalité nous conduisent à mettre en évidence le rôle incontournable qu'ils jouent dans la construction et la transmission de la *mémoire*. En effet, le temps et l'espace constituent un support matériel fondamental pour l'organisation du travail de la *mémoire*. L'intégration de la *mémoire* dans la temporalité se réalise à partir des indications temporelles qui renvoient au temps historique et au temps de la narration. Les catégories reliées au temps de la narration (les catégories grammaticales) sont généralement construites autour de trois temps : le présent, le passé simple et l'imparfait. Ces deux derniers marquent un rapport au passé, un rapport qui est la base même de la *mémoire* fondée sur le paradigme de la présence de l'absent. En plus de servir de référence historique, les catégories temporelles jouent un rôle éminent dans le déclenchement du travail de remémoration des événements. Aussi, dans les deux récits analysés, la fonction temporalisante de la *mémoire* qui se manifeste à travers les catégories grammaticales et verbales, est marquée par les indications temporelles en rapport avec le temps historique et permettent ainsi d'ancrer le texte dans le réel.

Par ailleurs, l'intégration de la *mémoire* dans l'espace se fait à partir de deux catégories de lieux convoqués dans les récits : l'espace rural (*Les agneaux du Seigneur*) et l'espace urbain (*À quoi rêvent les loups*). Ce dernier est le plus représenté dans le corpus étudié. Les différentes catégories de l'espace participent au fonctionnement de l'histoire et apparaissent comme un support spatial de la *mémoire* de la *violence*. D'une façon générale, on peut noter qu'il y a une *mémoire* spécifique de la *violence*, rattachée à chaque quartier évoqué. La ville (*Alger*) est la cible des *violences* les plus atroces car c'est elle qui attise davantage la soif des groupes islamistes. L'espace rural qui englobe le village et

la forêt (*Ghachimat*) apparaît comme un lieu de *mémoire* des actes de *violence* perpétrés contre des populations sans défense et comme le fief des groupes armés pour qui la ville capitale constitue l'objet de quête.

Au niveau de l'écriture, notre recherche débouche sur le fait que pour construire et transmettre une *mémoire* de la *violence*, voire même celle de *l'indicible*, le romancier n'a pas besoin de recourir à des techniques littéraires spécialisées. Il se sert des formes discursives ordinaires qu'il travaille pour les adapter au contexte ou à la nature de l'événement. Ce constat revient à confirmer l'affirmation de Rachel ERTEL reprise par Michael RINN précisant que « *quoi qu'on fasse, quoi qu'on dise, on est amené à se servir de formes d'expressions préexistantes pour dire un cataclysme sans précédent* »⁷. Quant à la remarque de Robert ANTELME⁸ concernant les difficultés de combler la distance qui sépare le langage habituel de l'expérience du *massacre*, on peut dire que c'est à travers le travail d'adaptation des stratégies littéraires à la nature de l'événement que l'écrivain tente de résoudre ce problème.

Il serait donc difficile de chercher à reprendre ici toutes les stratégies littéraires servant à la construction et à la transmission de la *mémoire* de la *violence*. À la lumière de cette étude, nous pouvons déduire que la capacité d'un auteur à rendre le discours romanesque porteur de l'expérience du sang, de l'horreur et de la douleur repose en grande partie sur la façon dont il choisit et travaille ses techniques littéraires. C'est à ce niveau que se manifeste la nature d'une œuvre d'art dans ce sens comme le souligne Michel ZERAFFA, « *la forme est opératoire, elle est travail sur le réel* »⁹. Cependant, comme l'exprime Jean CANDEAU la conduite du récit n'étant jamais une pure reproduction de l'événement absent mais un acte de création¹⁰, l'écrivain ne cherche pas à faire une reconstitution exhaustive des événements du passé, mais plutôt à en déterminer les aspects essentiels dont il fait la transposition par le biais de l'écriture. Cela est dû au fait que, comme le mentionne Michael RINN en parlant de la représentation du

⁷ M. RINN, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Delachaux, Lausanne, 1998, p. 24.

⁸ R. ANTELME, *L'Espèce humaine*, Gallimard, Paris, 1991, p. 9, cité par M. RINN, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, op. cit., p. 24.

⁹ M. ZERAFFA, *Roman et société*, op. cit., p. 56.

¹⁰ J. CANDAU, *Anthropologie de la mémoire*, op. cit., p. 104.

massacre, « *la vérité historique des événements ne peut pas être reconstituée* »¹¹. En faisant référence à Yves BONNEFOY¹², il place au niveau de la vraisemblance la capacité d'une œuvre d'art à dire le massacre. C'est à partir de cet aspect de vraisemblance que le lecteur serait en mesure d'imaginer la nature de l'événement et d'en garder une certaine image dans sa *mémoire*.

Compte tenu des éléments ci-haut mentionnés, nous concluons que le choix des techniques littéraires par l'auteur est essentiel pour imprimer les traces de la *violence* dans une œuvre d'art. Les différentes traces que comporte le roman se présentent comme un moyen de communication dans le sens qu'elles deviennent des catalyseurs de *mémoire*. Le roman, porteur de ces traces de la *violence*, devient ainsi un effecteur de *mémoire*. L'opération de construction et de transmission de la *mémoire* repose sur des techniques narratives susceptibles d'avoir un impact tangible sur la *mémoire* et l'imagination du lecteur. C'est donc à la critique de détecter ces techniques et d'examiner comment l'auteur les manipule pour qu'elles produisent des effets variés chez le lecteur. Il faut par exemple déterminer le rôle du temps et de l'espace dans la construction et la transmission de la *mémoire* et voir comment fonctionne la médiation de l'imaginaire face aux diverses formes littéraires déployées par l'écrivain.

En ce qui concerne l'étude de la *mémoire* de la *violence*, à l'avenir, il serait intéressant d'établir un rapprochement entre l'écriture mémorielle de la *violence*, dans le contexte algérien et dans le contexte occidental. L'intérêt d'une telle démarche serait de permettre à la critique de scruter les éléments de divergences et de convergences sur le plan des formes littéraires mises en œuvre pour la construction et la transmission romanesques de la *mémoire* de la *violence* dans les deux contextes.

¹¹ M. RINN, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, op. cit., p. 32.

¹² *Ibid.*, p. 32.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus étudié

KHADRA Y.,

- Les agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard, Pocket, 1998.
- À quoi rêvent les loups*, Paris, Julliard, Pocket, 1999.

II. Œuvres de l'auteur consultées

KHADRA Y.,

- Morituri*, Paris, Gallimard, 1999, folio policier, 1997.
- Double blanc*, Paris, Gallimard, 2000, folio policier, 1997.
- L'Automne des chimères*, Paris, Gallimard, 2000, folio policier, 1998.
- Le Dingue au bistouri*, Paris, J'ai lu 2001, policier, 1990.
- L'Écrivain*, Paris, Julliard, 2003, Pocket, 2001.
- L'Imposture des mots*, Paris, Julliard, 2004, Pocket, 2002.
- Les Hirondelles de Kaboul*, Paris, Julliard, 2004, Pocket, 2002.
- Cousine K*, Paris, Julliard, 2005, pocket, 2003.
- La Part du mort*, Paris, Gallimard, 2005, folio policier, 2004.
- L'Attentat*, Paris, Julliard, 2006, Pocket, 2005.
- La Rose de Blida*, Paris, Après la lune, 2006.
- Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard, 2006.
- Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, 2009, Pocket, 2008.
- La Longue nuit d'un repentant*, Paris, Moteur, 2010.
- L'Olympe des infortunes*, Paris, Julliard, 2011, Pocket, 2011.

III. Ouvrages sur la littérature algérienne

ACHOUR C.,

- Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Bordas, 1990,

ACHOUR C. et
REZZOUG S.,

- Convergences critiques*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1990.
- Histoire de l'Algérie contemporaine*, Que sais-je, Paris, 1994.

ARNAUD J.,

- La littérature maghrébine de langue française*, Publisud, Paris, 1986.

- La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Sherbrooke Naaman, Canada, 1974.
- Le Roman algérien de langue française*, L'Harmattan, Paris, 1985.

BONN C. et
BOUALIT F.,

- Paysages littéraires des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, L'Harmattan, Paris, 1999.

CHIKHI B.,

- Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques*,

- l'Harmattan, Paris, 1996.
-*Littérature algérienne : désir d'histoire et esthétique*, l'Harmattan, Paris, 1997.
- DEJEUX J.,
-*La littérature maghrébine d'expression française*, Presses Universitaires de France, Que sais-je, Paris, 1992.

-*Les Nouvelles tendances du roman algérien de langue Française*, Sherbrooke Naaman, Canada, 1979.
- NOIRAY J.,
Littératures francophones I. Le Maghreb, Belin, Paris, 1996.
- MERAD G.,
-*La Littérature algérienne d'expression française*, Honfleur, Oswald, Paris, 1976.
- SAOÛÏDIA H.,
-*La Sale guerre*, La Découverte, Paris, 2001.
- STORA B.,
-*La Guerre invisible. Algérie, années 90*, Presses de Science Politique, Paris, 2001.

IV. Références critiques et théoriques

- ADORNO T.,
-*Prismes : Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986.
-*Dialectique négative*, Paris, Payot, 2003.
-*Métaphysique – Concept et problèmes*, Paris Payot, 2003.
- AGAMBEN G.,
-*Homo Sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris. Payot, 1999.
- ARENDT H.,
-*Du Mensonge à la violence*, Paris, Calmann-Lévy. Agora, 1972.
- ARISTOTE
-*Histoire des animaux*, Paris, Hachette, 1883.
-*L'Éthique à Nicomaque*, Louvain, Publications universitaires, 1970.
-*La poétique*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1997.
- ASSMANN A.,
-*Les Espaces du Souvenir. Formes et transformations de la mémoire*, C. H. BECK, Munich, 2007.
- BAKHTINE M.,
-*La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1972.
- BARTHES R.,
-*S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
-*Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- BATAILLE G.,
-*La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.
- BAUDRY P.,
-*violence, soins et tiers social*, Jalmalv, Paris, 1996.
- BAYLON, C.
-*Les noms de lieux et de personne*, Paris, Nathan, 1982.

- et FABRE P.,
- BEAUFRE G., -*La guerre révolutionnaire : les formes nouvelles de la guerre*, Fayard, Paris, 1972.
- BECHTER B., -« Roman blanc, écrit (ure) noir(e) : Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra » in BONN, Charles, REDOUANE, Najib et BENAYOUN, Szmidi, *Algérie : nouvelles écritures*. Colloque international de l'Université de York à Glendon, Toronto 13-16 mai 1999.
- BENMALEK A., -*Chroniques de l'Algérie amère 1985-2002*, Paris, Pauvert, Fayard, 2003.
- BERGEZ D., -*L'explication de texte littéraire*, Paris, Nathan, 2004.
- BERGSON H., -*Matière et mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- BERTHELOT F., -*Le corps du héros*, Paris, Nathan, 1997.
- BESSIÈRE J., -*Récit et histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- BIGEARD J., -*La violence*, Evreux, Larousse, 1979.
- BLANCHOT., -*L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980
- BORNAND M., -*Témoignage et fiction*. Genève, Droz, 2004.
- BOURDIN D., -*Le langage secret des couleurs*, Paris, Caranche, 2006.
- BOURGET C., -*Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Paris, Karthala, 2002.
- BOUTOUL G., -*La guerre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
- BOUZAR W., -*Roman et connaissance sociale*, Alger, OPU, 2006.
- CANDAU J., -*Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- CARLIER O., -*Entre Nation et Jihad : histoire sociale des radicalismes algériens*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 1995.
- CASANOVA P., -*La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- CERTEAU M., -*L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

- CHAGNOLLAUD J.-P., -« J'en veux à mourir à ceux qui sont responsables. Entretien avec le capitaine Haroun » in *Confluences Méditerranée*, No. 25, Printemps 1998.
- CHAREF A., -*Algérie : autopsie d'un massacre*, La Tour d'Aigues, Aube, 1998.
- CHARTIER P., -*Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Nathan, 2000.
- CHEBEL M., -*Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- CHIKHI B., -*Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996.
-*Littérature algérienne : désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.
-*Écrivain masqué*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- CHOSSAT M., -« À quoi rêvent les loups ? De l'animal et de l'humain selon Khadra » in *FLS*, Vol. 35, 2008.
- COMPAGNON A., -*Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- COQUET J.-C., -*La quête du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- DADOUN R., -*La violence : Essai sur l'« homo violens »*, Paris, Hatier, 1993.
- DEJEUX J., -*Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je, 1992.
- DERRIDA J., -*De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
-*L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- DELEUZE G., -*Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La différence, 1996.
- DELEUZE G. et BERGSON. H., -*Mémoire et vie*, PUF Paris, 1957.
- DESCHODT E., -« Algérie, terre blessée », in *Lire, magazine littéraire*, septembre 1999.
- DOUCET R. et CALAIS. E., -*Thèmes de Culture Générale et Littéraire*, Paris, Magnard, 1999.
- DUBOIS J., -*Sociocritique : Vers une théorie de l'institution*, Paris, Nathan, 1979.

- Les Romanciers du réel – De Balzac à Simenon*. Paris, Seuil, 2000.
- DUCHET C.,
-*Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- DULONG R.,
-*Le Témoin oculaire*, Paris, École des hautes Études des Sciences, 1998.
- DURRER S.,
-*Le dialogue romanesque : style et structure*, Droz, Genève, 1994.
- ECO U.,
-*Lector in fabula*, Paris, Grasset et Fasquelle, (pour la traduction française), 1985.
-*Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset et Fasquelle, (pour la traduction française), 1992.
- ERMAN M.,
-*Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.
- ESCARPIT R.,
-*Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
-*Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970.
- ÉTIENNE B.,
-« Amnésie, amnistie, anamnèse : amère Algérie. Dire la violence » in *Mots*, 57, 1, 1998.
- FADH T.,
-« Les Présages par le corbeau. Étude d'un texte attribué à Gahiz » in *Arabica*, T.8, Fasc.1, janvier 1961.
- FANON F.,
-*Les Damnés de la terre*. Paris, La Découverte, 1961.
- FATIAH
-*Chronique d'une femme dans la tourmente*, L'Aube, La tour d'Aigues, 1996.
- FISHER D.,
-*Écrire l'urgence. Assia Djebar et Tahar Djaout*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- FOUCAULT M.,
-*L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FRAPPATH H.,
-*La Violence*, Paris, GF-Flammarion, 2000.
- GARAND, D.,
-« Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien » in *Études françaises*, 44, No.1, 2008.
- GENETTE G.,
-*Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
-*Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
-*Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.
-*Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GIORGIO A.,
-*Ce qui reste d'Auschwitz*, Rivages, Paris, p. 2002.

- GLAUDES P.
et REUTER. Y.,
-*Le personnage*, PUF, Paris, 1998.
- GOLDENSTEIN J.-P.,
-*Lire le roman*, Bruxelles, Boeck et Larcier, 1999.
- GOLDMANN L.,
-*Introduction aux premiers écrits de Lukacs*, Paris, Gontier, 1963.
-*Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GONTARD M.,
-*Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- GRENAUD P.,
-*Algérie brillante d'hier. Amère Algérie d'aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- GROSSER A.,
-*Le crime et la mémoire*, Paris. Flammarion, 1989.
- HACKER F.,
-*Agression/violence dans le monde moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1972.
- HALBWACH M.,
-*Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.
- HAMON Ph.,
-« Un discours contraint » in Roland Barthes, *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, 1982.
-*Le Personnel du roman*, Genève, DROZ, 1983.
-*Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
-*Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993.
- JAUSS H.-R.,
-*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JOST F.,
-« Narration(s) : en deçà et au-delà », in *Communications* 38, Paris, 1983.
- JOUVE V.,
-*Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- KADARI L.,
-*De l'utopie totalitaire aux œuvres de Yasmina Khadra, approches des violences intégristes*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- KAHOUAH A.,
-*L'Histoire dévoilée de Yasmina Khadra*, Paris, Notre Librairie, 2001.
- KHADDA N.,
-*Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- KOSELLECK R.,
-*L'expérience de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1997.
- KUNDERA M.,
-*L'Art du roman*. Paris, Seuil, 1986.

- Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- KUNNAS T.,
-*Nietzsche ou l'esprit de contradiction*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1980.
- LANE Ph.,
-*La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992.
- LAVABRE M.-C.,
-« Entre histoire et mémoire : à la recherche d'une méthode », in CMARTIN J., *La guerre civile : entre histoire et mémoire*, Ouest, Nantes, 1995.
- LEMÉNAGER G.,
-« L'Incroyable Monsieur Khadra » in *Le Nouvel Observateur*, 24 Décembre 2009 – 6 Janvier 2010.
- LANDES D.-S.,
« L'historien et le romancier », in *Le débat*, n° 54, mars-avril 1989, Gallimard Paris, 1989.
- LEVI J.,
« L'historien et le romancier » in *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989.
- LÉVINAS E.,
-*Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, Montpellier, 1972.
- LUKACS G.,
-*Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.
- MARTINEZ L.,
-*La Guerre civile en Algérie, 1990-1998*, Paris, Karthala, 1998.
-« Le Cheminement singulier de la violence islamiste en Algérie » in *Critique internationale*, No. 20, 2003.
- MACRON E.,
-« La lumière blanche du passé. Lecture de La mémoire, l'histoire, l'oubli, de Paul RICOEUR », in *Esprit* n° 266-267, août-septembre 2000 ; « *Les historiens et le travail de la mémoire* »
- MERIGOT B.,
-*Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- MERTZ B.,
-« Algérie sang-écriture (A. Djébar) : violence et écriture(s) dans la littérature algérienne contemporaine » in *Francofonia*, 12, 2003.
- METAOUI F.,
-« L'Écrivain et le sacrilège » in *El Watan*, le 5 novembre 2006.
- METREF A.,
-« Yasmina Khadra l'écrivain des revendications », in *Politics*, 23 février 1995. N.D, « *Repose en paix* », El Moudiahid, 14 février 1995.
- MCHAUD Y.,
-*La Violence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- MOKHTARI R.,
-*La Graphie de l'horreur. Essai sur la littérature algérienne (1990*

- 2000), Alger, Chihab, 2002.
- MONGIN O.,
-« Les discordances de l'histoire et de la mémoire », *Esprit*, n° 266 - 267, août - septembre 2000 ; « *Les historiens et le travail de la mémoire* ».
- MOUCHARD.C et WIEVIORKA. A.,
-*La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1999.
- NIETZSCHE F.,
-*Éléments pour la généalogie de la morale*, Paris, Librairie Générale Française, 1887.
-*Le Gai savoir*, Paris, GF Flammarion, 1882.
-*Par-delà bien et mal*. Paris : Gallimard, 1886.
- NOIRAY J.,
-*Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.
- NORA P.,
-*Les lieux de mémoire*, Quarto-Gallimard, vol. 1, Paris, 1997.
- OUELLET P.,
-*Identités narratives. Mémoire et perception*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2002.
- REGNIER T.,
-« Algérie des ténèbres » in *Le Nouvel observateur*, 25.08.2005.
- REUTER Y.,
-*L'analyse du récit*, Armand Colin, Paris, 2009.
- RICCEUR P.,
-*La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
-*Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.
-*Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
-*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000.
- RIFFATERRE M.,
-*Le Témoignage littéraire*, vol. 93, n° 1-2, 1995.
- ROBIN R.,
-*La mémoire saturée*, Stock, Paris, 2003.
- RINN M.,
-*Les récits des génocides. Sémiotique de l'indicible*, Delachaux, Lausanne, 1998.
- ROUSSO H.,
-*La hantise du passé*, Textuel, Paris, 1998.
- SCHAEFFER J.-M.,
-*L'Image précaire*, Paris, Seuil, Paris, 1987.
- SOFISKY W.,
-*Traité de la violence*, Gallimard, Paris, 1998.
- TISSET C.,
-*Analyse linguistique de la narration*, SEDES, Paris, 2000.
- WARDI C.,
-*Le génocide dans la fiction romanesque*, PUF, Paris, 1986.
- WILLEMS. D
Le Français en Algérie : Lexique et dynamique des langues,

- et WILMET. M., Duculot, Bruxelles, 2002.
- ZERAFFA M., -*Roman et société*, PUF, Paris, 1976.
- WELLEK. R et WARREN. A., *La théorie littéraire*, Seuil, Paris, 1971.
- WIEVIORKA A., *L'Ère du témoin*, Plon, Paris, 1998.
- YOUNG J., -*Écriture et réécriture de l'Holocauste : Récit et les conséquences de l'interprétation*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1990.
- ZERROUKY H., -*La nébuleuse islamiste en France et en Algérie*, Editions 1, Paris, 2002.

V. Articles et revues

- Algérie Littérature/ Action -« Les introuvables » : interview de Tahar Djaout (1991), n° 1, mai 1996.
-« L'interview de l'auteur », n°5, novembre 1996.
-« Une Agatha Christie à l'algérienne », *Rose d'abîme* de Aïssa Khelladi, « Entretiens avec Abdelkader Djemaï », n° 22-23, juin-septembre 1998.
-« Actualité éditoriale », n° 24-25, octobre-novembre 1998.
- LE BOUCHER D., « La part obscure », n° 22-23, juin-septembre 1998, pp. 213-214.
- Les Temps Modernes (journal) « Roman noir », n° 595, août-septembre-octobre 1997.
- Soir d'Algérie (journal) « Interview de Nourredine Saadi », n° 1736, 19 juin 1996.
- ALI-BENALI Z., « Voici venir le temps des possibles ?... », in REDOUANE N., MOKADDEM Y., *rupture tragique ou rupture féconde*, La Source, Toronto, 1999.
- ELLYAS A., « Les Leçons oubliées des émeutes d'octobre 1988 », *Le Monde diplomatique*, mars 1999,
- MONDE (journal) -« Yasmina Khadra lève une part de son mystère » in *Le Monde*, le 10 septembre 1999.
- GRANDGUILLAUME G., « Comment a-t-on pu en arriver là ? », *La Violence en Algérie*, Odile Jacob, Paris, 1988.
- MONGIN O. et PROVOST L., « 1997 : normalisation politique et violences massives », *Les violences en Algérie*, Odile Jacob, Paris, 1998.

VI. Sources Internet

- AUBENAS F., -« La foire d'Alger au régime Sansal », *Libération*, 30 septembre 1999, www.liberation.com/livres/99sept/0930sansal.html

- DOUIN J., « Yasmina Khadra lève une part de son mystère », *Le Monde*, 10 septembre 1999, www.lemonde.fr/article_impression/0,2322,21735,00.html
- PARISOT T., « Quelque part, l'Algérie : Folies exterminatrices. », *Le Monde diplomatique*, mai 1998, www.monde-diplomatique.fr/1998/05/PARISOT/10505.html
- ZOHRA ZAHOUM F., « Le roman noir d'une société. », *Le Monde diplomatique*, mars 1999, www.monde-diplomatique.fr/1999/03/ZAHOUM/11773.html

VII. Dictionnaire

- ARON P. SAINT - JACQUES. D., *Le dictionnaire du littéraire*. Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
- CHEVALIER J. et GHEERBRANT. A., *-Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont / Jupiter.1997.
- DUBOIS J., *-Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, Larousse, Paris, 1985.
- DUCROT. O et TODOROV. T., *-Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1979.
- LEMAITRE H., *-Dictionnaire Bordas de la littérature française et francophone*, Bordas, Paris, 1985.
- HUMBERT C.-P., *-Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Hachette, Paris, 2003.

ANNEXES

I. Questionnaire adressé à Yasmina KHADRA

a. Présentation du questionnaire

Les réponses reproduites ci-après nous ont été adressées par Monsieur Yasmina KHADRA (par courrier électronique) en date du 18 décembre 2005. Elles correspondent à une série de questions qui avaient été préparées pour recevoir des réponses écrites. Nous tenons à le remercier de sa longue missive.

La reproduction des réponses obéit à une scrupuleuse fidélité. Nous avons conservé toute la ponctuation et toute la présentation de Monsieur Yasmina KHADRA.

b. Le questionnaire

Q -Les titres « Les agneaux du Seigneur » et « À quoi rêvent les loups », est-ce qu'ils sont de votre choix* ou de l'éditeur ?

*Pourriez-vous nous donner une idée sur ce choix (des titres) ?

Y.K -*Les titres sont de moi. L'éditeur intervient rarement dans le choix des titres, sauf lorsque l'écrivain est consentant. Ces titres m'ont été inspirés suite aux témoignages d'un rescapé, miraculeusement épargné par le GIA lors du massacre de Had Chekala (Relizane). Pendant les tueries, un terroriste s'est écrié, en tombant sur un petit enfant : " Tiens, voilà un agneau ". Et il l'a égorgé. Au nom du Seigneur.*

Q -Quelle est en général la part de responsabilité de l'auteur et de l'éditeur dans le choix d'un titre?

Y.K -*De quelle responsabilité vous parlez ? Il s'agit d'un titre, pas d'un manifeste. Un auteur donne un titre à son ouvrage comme un père donne un prénom à sa progéniture. C'est aussi simple que cela.*

Q -Le roman « Les agneaux du Seigneur » se compose de quatre chapitres. Comment expliquer-vous l'absence des intertitres ? Est-ce qu'il a un rapport avec le contenu du roman ?

Y.K -*L'écrivain est libre de construire son texte comme cela lui convient. Si mes chapitres ne comportent pas "d'intertitres", c'est parce que je ne l'ai pas jugé utile. Comme dans tous les romans, le fond repose sur la forme. Bien sûr qu'il y a un rapport. Sinon, comment gérer le travail ?*

Q -Avez-vous été associé aux choix d'illustrations et texte de première et quatrième de couverture

-Pourriez-vous nous expliquer le choix de la photographie de la première de couverture ?

Y.K -*J'ai beaucoup déploré les couvertures des Agneaux et de À quoi rêvent les loups, pour la version Pocket. On ne m'avait pas consulté, à cette époque. Depuis ce malentendu, j'ai un droit de regard sur le choix des illustrations, --leur nature, et c'est moi qui décide quoi retenir.*

Q -La dédicace du roman « Les agneaux du Seigneur », s'adresse à votre père et votre mère «à mon père et à ma mère». Pouvez-vous nous expliquer ce choix dédicatoire?

Y.K -*Il n'y a rien à expliquer. Quant à la dédicace, je suis libre de l'insérer dans le texte comme libre de ne pas la mentionner du tout. Tout à fait entre nous, je ne vois pas le rapport avec le contenu du roman. Ce sont des détails tellement minimes et inutiles pour votre travail.*

Q -L'épigraphe du roman est une citation du philosophe allemand, Friedrich Wilhelm Nietzsche .Pouvez-vous nous dire pourquoi Nietzsche ? Et pourquoi en le trouve souvent dans vos épigraphes (À quoi rêve les loups, par exemple) ? En outre, pourriez-vous préciser dans quel contexte le philosophe allemand prononcé cette citation?

Y.K -*J'ai pour Nietzsche une profonde admiration. C'est un poète et un philosophe d'une rare lucidité et d'un génie absolument remarquable. S'il m'arrive de lui emprunter quelques formules en guise d'exergues pour mes textes, ce n'est pas par pure fantaisie. Ces formules illustrent généralement le contexte de mes écrits.*

Q -Lorsqu'un ouvrage est édité en collection de poche, est-ce que ça signifie une chose ?

Y.K -*Un ouvrage est édité en poche pour bénéficier d'une plus large audience. La fabrication n'est pas luxueuse, et le prix est grandement abordable*

Q -Accepteriez-vous de me communiquer le chiffre de vente de ce roman?

Y.K -*Je n'ai pas tous mes chiffres de vente. Les Agneaux a été traduit dans sept ou huit langues. Ce n'est pas ma meilleure vente. Peut-être un peu plus des 100 000.*

2. Entretien avec Yasmina KHADRA réalisé par Rachid MOKHTARI sous le titre de : « *je fais abstraction de ma colère* » extraire de son essai intitulé : *La graphie de l'horreur, essai sur la littérature algérienne (1999-2000)*.

Q -On a qualifié la littérature algérienne née de la tragédie du terrorisme islamiste de « littérature de l'urgence » comme ne relevant que du factuel. En d'autres termes, les nombreux témoignages romancés ne relèveraient pas l'acte de création. Quelle est votre opinion sur cette définition ?

Y.K. Qualifier la littérature algérienne des années 90 de la littérature de l'urgence relèverait beaucoup plus d'une option de Marketing que d'une approche objective. Je pense, au contraire, qu'il s'agit là d'une forme d'engagement et de combat que l'esprit algérien a choisi comme espace d'expression à l'heure où son pays était devenu un enclos sinistré livré à la barbarie et à l'obscurantisme. C'est vrai que certains auteurs ont cru saisir une opportunité, somme toute nécessaire à leur besoin de se soustraire au néant sinon à l'ostracisme ; malheureusement, leurs ouvrages, loin de cerner une réalité épouvantable, se sont ouverts à des fabulations qui ont beaucoup nui à l'appréciation d'une tragédie exceptionnelle, d'où la confusion qui prévaut aujourd'hui. Cependant, cette même déconvenue n'a pas empêché d'authentiques génies, jusque-là larvaires, d'être interpellés et de se découvrir une envergure insoupçonnée. Un romancier, comme Boualem Sansal, aurait pu ne jamais éclore sans choc idéologique qui a failli disloquer le pays. Sa manifestation, bien que tardive, a révélé un auteur hors pair, un talent gigantesque qui reconforte pleinement la littérature en général, et l'intellect algérien en particulier. Après ce constat, peut-on avancer, sans risquer de se couvrir de ridicule, qu'un écrivain de sa dimension soit conjoncturel ? J'en doute fort. Boualem Sansal est une pure merveille. L'autre problème, il n'en a pas fini d'étonner. Parallèlement d'autres plumes sont en train de confirmer d'ouvrage en ouvrage. Des noms timides s'appliquent, avec une touchante confiance en soi, à se constituer en repères probants.

Q - c'est avec les deux derniers romans les agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups Yasmina Khadra s'est fait connaître essentiellement. Vous êtes le seul écrivain de cette « graphie de l'horreur » à décrire des scènes de massacres terroristes de l'intérieur. Comment puiez-vous l'énergie pour voir un regard distant, une « froideur » pour expurger de ces descriptifs de l'horrible toute manifestation de l'émotionnel ?

Y.K - j'ai toujours mieux assimilé les livres qui racontent quelques choses plutôt que ceux où l'écrivain se découvre un don d'ubiquité. De cette façon, j'ai choisi de mettre mes propres ressentiments en veilleuse et de m'effacer devant les motivations de mes personnages. Quand on a décidé d'écrire un roman, on se doit prendre ses distances vis-à-vis du récit ou de l'essai. Pour ma part, j'aime me prêter aux personnages que je crée et il ne me déplaît guère de leur servir de nègre. Je crois que l'intérêt que je suscite vient de là. Les gens ne sont pas obligés de me trouver dans leurs pattes à chaque fois qu'ils passent au chapitre suivant. D'un autre côté, cette distanciation a permis une approche moins subjective du sujet que je traite. Je propose une vision des choses, essaye de la présenter le plus fidèlement possible et laisse le lecteur faire sa propre appréciation dessus. Da ma trilogie, j'ai fait abstraction de ma colère pour n'exercer aucune influence sur le texte. J'avais l'Algérie à raconter. Et je ne pèse pas assez pour me lucide parce que loyal vis-à-vis des situations qu'il décrit. Cette procédure a des avantages considérables. D'abord, vous êtes moins stressé, vous ne vous entez pas obligé de vous surpasser, et la réalité que vous appréhendez se prête plus facilement à son exercice. Ensuite, il y a la simplicité des faits qui rend leur assimilation possible. J'ai opté pour la même formule dans mes romans d'après : les agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups. Ainsi, le lectorat n'a pas eu besoin de mon avis personnel pour se faire une idée. Il a vécu étroitement les drames et les aspirations de mes personnages. Comme eux, il a adopté une attitude et s'en est sorti convaincu.

Q –dans les deux romans, il y a une manifestation de deux situations différentes de l'avènement du FIS puisque vous le citez comme tel : d'abord rurale dans un village de l'ouest algérien. Là, vous intégrez le discours idéologique de l'islamisme et les faits le confirment (retour des jeunes villageois de la guerre de l'Afghanistan) même si le FIS se greffe aux rivalités tribales. Pour la deuxième situation, il s'agit du terrorisme en espace urbain, dans la capitale. Là, vous changez de ton. Les origines sociales et les désillusions du personnage principal Nafa prévalent sur l'idéologie. De plus, si le « nain » nourrit l'aversion chez le lecteur, en revanche, le lecteur est pris d'un sentiment de pitié sur les désillusions de Nafa devenu terroriste et auteur de massacre. Comment expliquez-vous le paradoxe de ces situations ?

Y.K -j'ai toujours essayé d'adhérer étroitement au contexte et l'espace dans lesquels j'installe mes personnages, leurs histoires et les états d'âme qui vont avec. De cette façon les choses se mettent en place naturellement. Lorsque j'écris, je ne construis pas, je restitue, me limite à demeurer le plus fidèle possible aux événements que je rapporte. Le fond repose, du

témoignage. Quant à la forme, elle s'articule d'elle-même autour du rythme que je lui impose, de l'ambiance que j'essaie de rendre, du message que je m'évertue à mettre en évidence sans toutefois occulter le reste. Dans les agneaux du Seigneur, le monde rural est un personnage central. Il est le fil conducteur de l'histoire qui nous propose. Il devient par la force de choses, le concepteur de son sort. En ma qualité d'écrivain, je me plie à cette dynamique sans laquelle mon récit perdrait en plausibilité. Pour ce faire, c'est ma mémoire et non mon imagination qui entre en action. Il s'agit d'abord d'un travail de reconstitution. Les souvenirs, les détails qui m'ont frappé, les particularités qui rendent compte tout de suite des repères qui constituent, en même temps, les balises au-delà desquelles la dérive romanesque est inévitable, l'ensemble de ces facteurs me sensibilise, me rend attentif, voire scrupuleux vis-à-vis des caractéristiques en question. Peut-on en déduire que la narration en retrouve plus didactique que littéraire ? Peut-être. Chez moi, ce n'est pas une tare, bien au contraire, c'est une touche supplémentaire au tableau que je brosse. C'est donc le village, son enclavement, son marasme et ses décrépitudes qui façonnent les acteurs de la tragédie. Un critique littéraire français a décrit les agneaux du Seigneur comme une pyramide qui s'effondrerait en bloc si l'on venait à lui retirer un seul personnage. C'est cette exagération, mais explicite. Dans ce roman caniculaire, j'étais persuadé que les rancœurs des personnages, qu'il était impératif de montrer, comment, les uns et les autres, à leur insu, vont devenir les maillons des réactions en chaîne qui se préparent à bouleverser leur vie. Dans *À qui rêvent les loups*, il s'agit surtout de fatalité car la ville est un univers incohérent, complexe et inextricable, une juxtaposition d'événements et des contraintes plutôt qu'une enceinte où les gens s'entendent vivre, plus proche d'un centre de banalisation tous azimuts que d'une communauté attentive aux sorts individuels. Elle est la négation par excellence de l'individu au profit d'une promiscuité anonyme et « désolidarisée ». Contrairement au village où l'on se connaît intimement et où les rapports humains sont clairement établis, la ville d'un concours de circonstance où les coïncidences déstabilisent et deviennent faiseuses de destinées. Nafa n'a rien compris à ce qu'il lui arrivait. Il cherchait à briller par son talent, il a brûlé comme un sinistre. Il rêvait d'un chauffeur, de gloire et fans ; et c'est à lui qu'échoit le statut de larbin. Il a renoncé à ses aspirations pour avoir été choqué par un accident (une overdose), et c'est lui qui revient en scène semer l'horreur à tour de bras. C'est sans doute là où la différence se joue. Au village, le malheur est latent car tissé par laborieusement par des gens qui se connaissent et se vouent une aversion secrète mais tenace. En ville, le stress, la promiscuité et le sentiment de sevrance de l'exclusion contribuent à la mise en place du malheur dont les victimes sont à des lieux d'en soupçonner toute l'ampleur. Nafa n'a pas voulu le Mal ; il l'a rencontré sur son chemin et l'a subi de plain fouet. Zane a passé sa vie à le concevoir, à le souhaiter, à lui préparer une plate forme assez

large pour le contenir en entier. Au village, lorsque le malheur est arrivé, loin de frapper aveuglément, il a été instrumentalisé par la rancune des uns et les calculs des autres. Cette contestation touche aussi bien Tej Osmane- fils de la Honte- que Kada Hilal, enfant de déceptions mortelles et revanches assassines. En ville, la possibilité de rester en dehors du drame est possible. Les rapports humains ne sont pas indéfectibles ; la proximité du cauchemar est égale à celle de l'éveil. La triste histoire de notre pays le prouve. L'intégrisme a été plus entreprenant et plus performant en zones enclavées qu'ailleurs, à cause justement de cette proximité. La réalité rurale a toujours favorisé l'émergence des ressentiments les plus abominables tandis que l'urbaine se contente de la porte le plus loin dans l'absurdité puisque ce qui est prévisible au village ne l'est pas obligatoirement en ville ; ce qui fait d'un Zane un monstre conscient, et d'un Nafa un monstre malgré lui.

Q -À propos de l'écriture, peut-on la qualifier « d'écriture photographique » (un concept de William Faulkner) pour dire une écriture sans état d'âme « mécanique », de proximité avec la réalité.

Y.K - William Faulkner a sûrement raison d'associer l'écriture à la photographie. Il s'agit de deux natures mortes, celles de la graphie. Mais si la photo fige un instant de vie en s'évertuant d'en garder un éclat expressif, à défaut d'être tout à fait vivant, le texte va plus loin, il suit pas à pas ces instants de vie, met en exergue les émotions, les bruissements alentour, les attentes et les hantises, et là je cesse de cautionner la définition faulknérienne de l'écriture. Pour moi, c'est un art à part, le plus vieux et le plus proche des aptitudes de l'homme. Dans une interview à El Pais, je me suis surpris à dire qu'un regrettable lapsus a semé le trouble dans l'esprit et que c'est « écrire » et non « le rire » qui est le propre de l'homme. Plus tard, l'homme s'est découvert d'autres vertus. Il a inventé la poudre pour se faire péter se piéger, et la technologie de point pour emmerder le monde ; et pourtant, là où il y aura toujours le livre est-il photographie ou survivance, nature morte ou révolution, objet ou destin ? il est plus que ça, il est la conscience des hommes, et leur mémoire. Son reflet n'est pas un instant volé au passé, il est le fil d'Ariane qui nous aide à retrouver le chemin de nous-mêmes et sans lequel nous sommes notre propre perte.

Q -si vous aviez à qualifier vos romans écrits depuis le début de la décennie écoulée, par quels termes les qualifieriez-vous ?

Y.K -c'est une question difficile puisque je ne me la pose jamais. Lorsque j'écris, une seule préoccupation m'habite : comment faire aboutir une histoire sans la dénaturer, sans en laisser des miettes sur le tapis ? c'est une préoccupation

majeure, chez moi. Je dispose d'une imagination intarissable, et souvent je me demande si je suis en mesure de lui fournir les moyens qui vont avec. Je n'ai pas l'habitude d'écrire dans les meilleures conditions. Souvent, je suis amené à renoncer momentanément à un texte simplement parce qu'un ami est venu me voir. Je n'ai jamais su dire à un « intrus » qu'il rompt mon inspiration. Je préfère perdre le fil de blesser cet ami-là, qui ignore qu'il me dérange et dont la susceptibilité d'Algérien ferait tourner un tigre en bourrique. Cela est dû à la méconnaissance que trahissent nos congénères à l'encontre de cet univers. On ne se rend pas compte combien on doit la respecter quand elle est là. J'ai vécu avec cette ignorance ma vie entière. Les manuscrits que j'ai brûlés à cause de ça pourraient revigorer un amateur d'autodafés. Par conséquent, pour un écrivain qui cherche d'abord à travailler dans un minimum de décence, la question de savoir comment qualifier son produit ne lui effleure même pas le bulbe rachidien. Aujourd'hui, j'ai souvent de me pincer au sang. Quand je constate qu'ils intéressent aussi bien les Italiens que les Autrichiens, je reste songeur. Ces gens-là sont-ils interpellés par l'histoire que je leur raconte ou bien par ma manière de la raconter ? En tant qu'auteur, je ne peux que me réjouir de leur déclaration : ils aiment mon style, ils aiment l'écrivain que je suis. Comment qualifient-ils mon écriture ? : de littérature, tout simplement. Pour moi, c'est la plus belle symphonie après le rire de mes enfants. Pour ce bonheur qu'ils me font, j'essaie de ne pas les décevoir. À Frankfurt, une dame de soixante ans a fait le déplacement de Düsseldorf exprès pour me rencontrer et m'a attendu sur le stand de mon éditeur pendant des heures afin de me dire que je n'aurais jamais dû tuer Brahim Llob. « Il y en a d'autres de commissaires, madame » lui avais-je fait remarquer pour m'excuser. « C'est le vôtre que je préfère ». m'avait-elle rétorqué. Cette dame est allemande. Elle n'avait jamais lu d'auteurs algériens auparavant. J'espère que, grâce à Llob, elle va en aimer d'autres. Pour ma part, ça a été un moment d'une grande émotion. Si je devais obligatoirement qualifier ma littérature, c'est le regard de cette dame que je lui donnerais.

3. Articles 44, 45, 46 de la Charte pour la paix et la réconciliation nationale

Approuvée par référendum le 29 septembre 2005 avec plus de 97% de Oui (chiffres sujets à caution), le texte est officiellement en vigueur par une ordonnance de 2006.

Ce texte proposé par le gouvernement est censé mettre fin à une décennie de crise et de violences politiques qui ont fait, selon les chiffres officiels, depuis 1992, plus de 200 000 morts et des milliers de disparus. Cette Charte prévoit l'arrêt des

poursuites judiciaires à l'encontre de « *tous les individus qui mettent fin à leur activité armée et remettent les armes en leur possession* ».

Elle interdit également toute activité politique aux ex-responsables du FIS et prévoit des indemnisations en faveur des familles de disparus et victimes du terrorisme. Selon le président Bouteflika, cette Charte est une « *suite logique* » au référendum sur la concorde civile de 1999 et « *permet de conforter la paix en Algérie* ».

La plupart des partis d'opposition et des mouvements de défense des Droits de l'homme ont au contraire estimé que, sous couvert de pardon, la Charte permettait au pouvoir de blanchir les forces de sécurité impliquées dans la disparition de milliers de personnes. Les trois articles suivants de la Charte pour la paix et la réconciliation nationale expliquent clairement cette idée :

Article 44

Les citoyens qui ont, par leur engagement et détermination, contribué à sauver l'Algérie et à préserver les acquis de la Nation ont fait acte de patriotisme.

Article 45

Aucune poursuite ne peut être engagée, à titre individuel ou collectif, à l'encontre des éléments des forces de défense et de sécurité de la République, toutes composantes confondues, pour des actions menées en vue de la protection des personnes et des biens, de la sauvegarde de la Nation et de la préservation des institutions de la République algérienne démocratique et populaire. Toute dénonciation ou plainte doit être déclarée irrecevable par l'autorité judiciaire compétente.

Article 46

Est puni d'un emprisonnement de trois à cinq ans et d'une amende de 250.000 DA à 500.000 DA, quiconque qui, par ses déclarations, écrits ou tout autre acte, utilise ou instrumentalise les blessures de la tragédie nationale, pour porter atteinte aux institutions de la République algérienne démocratique et populaire, fragiliser l'Etat, nuire à l'honorabilité de ses agents qui l'ont dignement servi, ou ternir l'image de l'Algérie sur le plan international. Les poursuites pénales sont engagées d'office par le ministère public. En cas de récidive, la peine prévue au présent article est portée au double.

4. Liste de femmes victimes de la guerre civile entre 1991 et 1995

Cette liste est très en deçà de la réalité. Elle a été établie sur la base d'une série de documents et de recensement dans la presse. Un document de Rachda «*Femmes contre l'oubli* » du 8 mars 1996, recense lui une liste de 145 autres noms de femmes assassinées selon la wilaya d'origine entre février 1994 et octobre 1995. Cette liste montre que les wilayas les plus touchées par les assassinats de femmes sont les wilayas d'Alger, Boumerdès et Blida.

Le Rapport 1999 de l'ONDH cite une déclaration du ministère de l'Intérieur le 5 août 1998 dans lequel il donne les chiffres de 2084 femmes violées, survivantes déclarées, et 319 femmes enlevées dont le sort reste inconnu. De temps en temps la découverte de charniers indique que des squelettes de femmes ont été retrouvés.

Dates	Noms des femmes victimes de la guerre civile en Algérie entre 1992-1995
1992	
03-02	Enlèvement d'une jeune fille à Sidi Brahim (Sidi Bel Abbès), M.K 16 ans, en route pour le lycée.
26-08	Nora ABALOU est assassinée dans la wilaya d'Alger
26-08	Assassinat de Radia HAMIZI
17-11	Assassinat de Mme BOUGTACHE avec son mari, commissaire de police à Alger
1993	
01-04	Zahia, 30 ans, couturière est enlevée à son domicile par un groupe armé ; est violée puis relâchée
06-04	Assassinat de Karima BELHADJ, 20 ans, dans son quartier aux Eucalyptus, secrétaire des œuvres sociales à la DGSN 5direction générale de la Sécurité nationale)
01-06	Assassinat de Faiza SAGHI dans la wilaya de Tizi Ouzou
07-07	A Boufarik Rachida SAHEB est assassinée après son mari devant ses trois petites filles
06-08	Plainte à Ziama Mansouriah contre le viol de deux jeunes filles (El Watan)
07-08	HADDAD Oumelkheir, cartomancienne, est assassinée à son domicile devant toute sa famille. Elle était enceinte de 5 mois.
12-08	ALLELL Aouicha, âgée de 50 ans, commerçante, est assassinée à son domicile de Oued Slama, Blida.
28-08	Mme ZERMANI assassinée et ses deux filles violées à

	Kadiria, Bouira (El Watan)
01-09	Houria TACHFINE, 59 ans, est égorgée à Sidi Moussa.
23-09	Zahia BENMILOUD, assassinée
23-09	Saida BELOUANE, assassinée
27-11	Naoual FAKKAI, assassinée
25-08	Relizane, une femme et sa fille de 17 ans enlevées à Douar Rafaa (El Watan)
05-12	Mme Larissa POLYANA AYADI, russe de 55 ans, épouse d'Algérien, est assassinée par balles dans un marché d'Alger
28-12	Fadila IKHLEF, âgée de 40 ans, est égorgée à Bouira.
29-12	Une femme et son mari, ressortissant belge, sont assassinés à leur domicile.
09-01	Aicha BOUHLAGHEM âgée de 47 ans et mère de 9 enfants est égorgée à Sidi Moussa par un groupe d'intégristes armés
18-01	Monique AFRIT, une française, agent consulaire, épouse d'Algérien âgée de 45 ans et mère de 3 enfants est assassinée par balles.
23-01	Mimouna DIROUECHE, âgée de 28 ans, mère de 5 enfants, est décapitée devant sa famille à Frenda (Tiaret)
23 -01	A Tipaza, la maison de Mme M.F mère de 4 enfants est incendiée par un groupe d'intégristes armés
23-01	Deux religieuses espagnoles, ALVAREZ Martin Maria et PANIGUA Esther sont assassinées
04-02	Kheira GARMIT âgée de 80 ans est assassinée par balles à Tipaza
07-02	Malika DJOUADI est assassinée
11-02	Razika MAHLI est assassinée
1994	
17-0 2	Chérifa HOCINE, âgée de 50 ans et sa fille Feriel âgée de 25 ans, sont assassinées à coups de fusil de chasse à Bourouba (Alger)
18- 02	Keltoum BOUDJAR âgée de 94 ans est égorgée par un groupe armé à Sidi Bel Abbès
22 -02	Dhrifa KACHA est assassinée
24 -02	Fatma OUMID âgée de 72 ans est égorgée par des intégristes armés à Ain Defla.
26-02	deux filles 15 et 12 ans retrouvées violées dans une forêt de la banlieue d'Alger.
27-02	Zhor MEZIANE directrice de collège à Birkhadem (Alger), 54 ans, 3 enfants, est assassinée dans l'établissement.
28-02	Katia BENGANA 17 ans lycéenne est assassinée à

	Meftah
01-03	Djouba DERADJA, 62 ans est égorgée à Médéa
03-01	Samia HADJOU, 39 ans est égorgée par les intégristes armés.
05-01	Tebeni BENARBIA âgée de 44 ans est assassinée à bord de son véhicule à Blida.
07-03	Une femme de ménage de 50 ans, mère de 6 enfants, est assassinée au moment où elle prend le transport du personnel
16-03	Assassinats de Mmes Fatma OUAFA, Aicha MAHIEDDINE BENSIAM, Bakhta SLIMANE, Khedidja BENKHEDDA abattue sous les yeux de son fils de 7 ans.
23-03	Une religieuse française, sœur Paule Hélène SAINT RAYMOND est assassinée à la Casbah d'Alger.
24-03	Melle GUEN, âgée de 18 ans, est abattue avec son père à son domicile
26-03	Une femme, mère de famille, est violée à son domicile et égorgée à Saoula dans la banlieue d'Alger
30-03	deux lycéennes Razika MELOUDJMI, 17 ans et Naïma KARAALI, 18 ans sont assassinées par balles près de leur lycée à Boudouaou.
08-04	Zoulikha FEDDANE, malade mentale, âgée de 16 ans, est assassinée par deux intégristes armés. Elle avait échappé à la mort une première fois quand ils l'avaient laissée pour égorgée quelques mois plus tôt à la Casbah, Alger.
20-04	Fatma BEKKOUCHE, 75 ans, est assassinée chez elle par trois intégristes à Ain Rahma.
09-05	Une femme de 24 ans est tuée dans un bus à Benzerga dans la banlieue d'Alger.
17-06	À <u>Bouira</u> , Mme GADOUCHE 43 ans, son mari, le fils de 23 ans et deux fillettes de 7 et 9 ans sont égorgés.
28-06	3 jeunes filles sont violées à leur domicile à Bouzaréah, Alger.
07-07	Mme MOKRANIN pharmacienne, sa fille et sa belle sœur sont massacrées à l'arme blanche à Batna.
07-07	Une femme qui résistait à un enlèvement est tuée à coups de sabre par les intégristes devant sa famille aux Eucalyptus, Alger.
07-07	Une femme est tuée par balles au quartier de la Faïence, Alger.
07-07	Un groupe d'intégristes pénètre dans une villa à Draria, Alger, ses membres violent les femmes de deux familles et rouent de coups le père.

- 12-07 Nacéra BOUALEM est assassinée, elle est âgée de 36 ans.
- 01-08 Aicha DJELLID, cadre à la wilaya, a la gorge tranchée devant ses filles et sa tête est jetée à la rue.
- 28-08 Mme AICHA Messaouda est lacérée de coups de couteau et égorgée à Khenchela, elle vivait seule avec sa fille de 7 ans.
- 08-10 Lalia KEURACHE, veuve de chahid est assassinée à Oued Fodda, son fils et sa belle fille sont blessés (El Watan du 16-10-1994).
- 17-10 Assassinat de Saadia LABOU née MATMAR, chirurgien dentiste, mère de 3 enfants, dans son cabinet à Birmandreis, Alger.
- 04-11 Zoulikha BOUGHEDOU, 21 ans et sa sœur Saida 15 ans pour avoir refusé *zawaj el mout'a* sont enlevées avec le père, la mère et le frère par un groupe armé à Birtouta, Alger. Elles sont retrouvées 3 jours plus tard violées, mutilées et décapitées. Le cadavre de la mère est retrouvé quelque temps plus tard.
- 24-11 Mme Taïbi est assassinée par balles à Belcourt, Alger
- 08-12 Des hommes armés circulant à bord d'une voiture banalisée tirent sur des lycéennes à l'entrée de leur établissement à Boufarik : une lycéenne tuée et quatre autres blessées. Des bandes armées font la loi dans la ville. D'autres localités comme Bougara (Blida) et Baraki (Alger) vivent le même calvaire.
- 22-12 Une jeune fille de 16 ans, non scolarisée, travaillait dans les champs. Elle est enlevée puis retrouvée errante, victime de viols collectifs.
- 12-02 Mme MENNI Ouraïs, enseignante de 40 ans à l'ex- École de la Ste famille à El Biar. Assassinée d'une balle dans la tête par deux jeunes de moins de 20 ans, alors qu'elle se rendait à son travail. (El Watan 12-2-95)

1995

- 16-02 Nabila DJAHNINE, architecte, présidente de l'association de femmes Tighri N'Mettout est assassinée par balles alors qu'elle se rendait à son bureau.
- 27-02 Nadia BOUKHERS, vice-présidente du tribunal d'Alger assassinée
- 14-03 Fatima GHODBANE 15ans, enlevée de la salle de classe à Oued Djer, et égorgée près du collège
AMRANI Yamina 26 ans, enceinte de 9 mois, est assassinée au village de Tessala Merdja par 8 terroristes
Amel et Karima GUEDJALI 18 et 21 ans, l'une est fiancée à un policier, sont assassinées dans leur logement à la

15-03	cité DNC de Reghaia à 5h du matin par 3 individus. Zineb HADJ MAHMOUD, 39 ans, assassinée avec son mari au marché de Reghaia, Hlima TOUMI et Hafida BOUGUERRA, 30 et 26 ans, enlevées et assassinées, jetées dans le bois de Reghaia
18-03	Soraya et Malika BENCHERIF enlevées du domicile et retrouvées égorgées à Ain Ferhat, wilaya d'Oum el Bouaghi
mars	Saliha LAROUM conseillé au tribunal de Larbaa assassinée (ONDH Rapport annuel 1994-1995)
22-04	Ratiba HADJI, professeur à l'École d'architecture et urbanisme (EPAU) est assassinée dans sa voiture.
05-08	jeune fille retrouvée égorgée à Saoula
12-08	Assassinat de Lila AMARA, chanteuse assassinée avec son mari à Tixeraine Alger 17-9-1995 : Dans la commune de Boukrane, une localité isolée de Lakhdaria, 15 personnes sont égorgées dont 7 femmes.
05-10	Fatma Zohra HABIBI enseignante de français dans un collège de Baraki, résiste à une tentative d'enlèvement, elle est assassinée.

5. Liste des 100 journalistes victimes de la plume entre 1993 et 1997

Dates	Noms des journalistes victimes de la guerre civile entre 1993 et 1997
1993	
26-05	Tahar DJAOUT, directeur de <i>Ruptures</i> .
03-08	Rabah ZENATI, ENTV.
09-08	Abdelhamid BENMENI, <i>Algérie Actualités</i> .
11-09	Saâdeddine BAKHTAOUI, <i>El Minbar</i> (APUA).
28-09	Abderrahmane CHERGOU, <i>Alger Républicain</i> et <i>L'Hebdo libéré</i> .
05-10	Djamel BOUHIDEL, photographe <i>Le Nouveau Tell</i> , à Blida.
14-10	Mustapha ABADA, directeur général ENTV.
18-10	Ismail YEFSAH, ENTV.
28-12	Youcef SEBTI, indépendant, écrivain, poète.
1994	
23-01	Rachid KODJA, radio.
01-03	Abdelkader HIRECHE, ENTV.
01-03	Mohamed HASSAINE, <i>Alger Républicain</i> , disparu à Hammadi.

12-03	Hassan BENAOUA, ENTV.
19-03	Yahia BENZAGHOU, APS, cellule Communication du Premier ministre.
21-03	Abdelmadjid YACEF, photographe <i>L'Hebdo libéré</i> .
21-03	Rachid BENDAHOUE, <i>L'Hebdo libéré</i> .
13-04	Mohamed MECEFFEUK, <i>El Watan</i> .
07-06	Ferhat Cherkit, <i>El Moudjahid</i> .
07-06	Hichem GUENIFI, radio ENRS.
11-07	Yasmina DRISSI, <i>Le Soir d'Algérie</i> .
20-07	Mohamed Lamine LEGOUI, APS à Bousâada.
17-09	Laid Ali AIT EL HARA radio
26-09	Mouloud BAROUDI, photographe ANAF à Tipaza.
26-09	Smail SBAGHDI, APS.
12-10	Lahcene BENSADALLAH, directeur de <i>El Irchad</i> .
16-10	Tayeb BOUTERFIF, radio.
19-10	Farah ZIANE, rédacteur en chef de <i>Révolution Africaine</i> , à Blida.
27-10	Mohamed Salah BENACHOUR, APS, à Blida.
27-10	Kaddour BOUSSELHAM, Horizons, disparu à Mascara.
30-11	Yasser El AKEL <i>El Massa</i> .
30-11	Nasser Eddine LAKEHAL, <i>El Mass</i> , à Boufarik.
30-11	Ahmed ISSAAD, radio, à Boufarik.
03-12	Said MEKBEL, directeur du <i>Matin</i> .

1995

06-01	Zineddine ALIOU SALAH, <i>Liberté</i> , à Blida.
06-01	Ali ABOUD, radio Chaîne 1.
13-01	Abdelmadjid Yahiaoui, <i>Echaâb</i> .
01-02	Nacer OUARI, ENTV.
17-02	Djameleddine ZAÏTER, <i>El Djoumhouria</i> , à Gdyl.
01-03	Mahmoud OUARHOUM, APS.
20-03	Rachida HAMMADI, ENTV, mourra de ses blessures le 31.
20-03	Houria HAMMADI, ENTV, soeur de Rachida, meurt sur le coup.
21-03	Ali BOUKHERBACHE, <i>El Djoumhouria</i> , directeur de Media TV.
27-03	Mohamed ABDERRAHMANI, directeur <i>El Moujahid</i> .
03-04	Makhlouf BOUKHEZAR, ENTV, à Constantine.
15-05	Azzedine SAÏDJ, <i>El Ouma</i> .
21-05	Bakhti BENAOUA, indépendant, écrivain, à Oran.
21-05	Malika SABOUR, <i>Echourouk El Arabi</i> .
27-05	Mourad HEMAZI, ENTV.
18-06	Ahmed TAKOUCHET, Radio Cirta.
02-08	Naïma HAMOUDA, <i>Révolution Africaine</i> .

21-08	Ameur OUAGUENI, <i>Le Matin</i> .
03-09	Saïd TAZROUT, <i>Le Matin</i> , à Tizi Ouzou.
04-09	Brahim GUERROUI, caricaturiste, <i>El Moudjahid</i> .
04-09	Yasmine BRICK, radio Chaîne 1.
08-09	Radja BRAHIMI, ENTV, à Dellys.
08-09	Said BRAHIMI, ENTV, à Dellys.
09-09	Rabah LALLALI, ENTV.
15-10	Abdelwahab SAADAOUÏ, <i>Echaâb</i> .
15-10	Ahmed BOUGUERRA.
16-10	Saida DJEBAILI, <i>El Hayat El Arabi</i> .
16-10	Ahmed Mustapha LAZHAR, <i>El Hayat El Arabi</i> .
18-10	Mohamled FETTAH, ENTV.
20-10	Nourredine SERDOUK, <i>Liberté</i> .
29-10	Khaled GUERDJOUA.
03-11	Omar OURTILANE, rédacteur en chef <i>El Khabar</i> .
04-11	Ahmed KHALFOUN, APS.
02-12	Hamid MAHIOUT, <i>Liberté</i> .
02-12	Hamidou BENKHERFELLAH, <i>Liberté</i> .
05-12	Khedidja DAHMANI, <i>Echourouk El Arabi</i> .
14-12	Abdelkrim BENDAOUD, ENTV.
20-12	Mohamed BELKESSAM, chef de production ENTV.
23-12	Khaled MERIOUD, réalisateur ENTV.
?.?	Taleb ADEN, indépendant
1996	
12-01	Mohamed MEKATI, <i>El Moudjahid</i> .
14-01	Khaled ABOULKACEM, <i>L'Indépendant</i> .
10-02	Abdallah BOUHACHEK, <i>Révolution et Travail</i> , à Blida.
11-02	Allaoua AIT MEBAREK, dir. de la rédaction <i>le Soir d'Algérie</i> .
11-02	Mohamed DORBANE, <i>le Soir d'Algérie</i> .
11-02	Djamel DERAZA, <i>le Soir d'Algérie</i> .
11-02	Naïma ILLOUL, ENTV.
17-02	Achour BELGHEZLI, <i>Le Pays</i> , à Tizi Ouzou.
17-02	Dalila DRIDECHÉ, <i>Le Pays</i> , à Tizi Ouzou.
27-02	Mourad TAAM, radio.
29-02	Belkacem SAADI, ENTV Constantine, à Skikda.
04-03	Slim TRIA, radio.
12-03	Djilali ARABDIOU, photographe <i>Algérie Actualités</i> .
30-03	Yahia AMOUR, ENTV.
10-04	El Hadi SLIM, ENTV.
24-04	Djamel BOUCHIBI, <i>El Moudjahid</i> .
26-07	Farida BOUZIANE, <i>Le Pays</i> , à Draâ Ben Khedda.
27-07	Boualem TOUARI, ENTV.
11-08	Mohamed KESSAB, Radio Coran et Radio Mitidja

15-10	Mokrane HAMOUI, directeur commercial <i>Echourouk El Arabi</i> .
26-12	Boussaâd ABDICHE, <i>El Moudjahid</i> .
1997	
10-01	Messaoud BELLACH, <i>El Moudjahid</i> .
07-02	Si Ali REGUIEG, ENTV.
01-06	Abdelwahab HARROUCHE, <i>El Moudjahid</i> .
20-08	Ali TENKHI, ENTV.
31-08	Zoubida BERKANE, ENTV.
Journalistes algériens disparus	
03.08.95	Djamel Eddine FAHASSI, radio.
04.12.97	Aziz BOUABDALLAH, <i>El Alem Essiyassi</i> .
Journalistes étrangers	
02.10.94	Olivier QUEMENEUR, AFP, a été tué dans la Casbah. Le même jour, Yves MENARI et l'Australien Scott ALLA.

6. Table des figures

N°	Titre	Page
1	Les rapports paratextuels	116
2	Le jeu de mots du pseudonyme	124
3	L'emboîtement de pseudonymes	127
4	La désambiguïsation de l'information	192
5	Le procédé de prédiction	194
6	Le procédé de flash-back	199
7	Le triangle du terrorisme	234
8	Le triangle du terrorisme (<i>Les agneaux du Seigneur</i>)	237

7. Table des Tableaux

N°	Titre	Page
1	Les circonstances et le bilan du Massacre de <i>Bentalha</i>	141
2	Les animaux dans <i>Les agneaux du Seigneur</i> et <i>À quoi rêvent les loups</i>	145
3	Le son humain et les animaux dans <i>Les agneaux du Seigneur</i> et <i>À quoi rêvent les loups</i>	146
4	Le physique humain et les animaux dans <i>Les agneaux du Seigneur</i> et <i>À quoi rêvent les loups</i>	147
5	la voix humaine et les animaux dans <i>Les agneaux du Seigneur</i> et <i>À quoi rêvent les loups</i>	147
6	Le comportement humain et les animaux dans <i>Les</i>	148

	<i>agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups</i>	
7	Les dédicaces dans <i>Les agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups</i>	165
8	Les désaccords et les conflits entre père et fils dans <i>Les agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups</i>	167
9	Les assassinats des enfants dans <i>Les agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups</i>	169
10	Les épigraphes dans <i>Les agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups</i>	173
11	La version du poème utilisé par Khadra dans <i>À quoi rêvent les loups</i>	177
12	La version originale du poème « <i>Mon Bonheur</i> » de Nietzsche	177
13	Les intertitres dans <i>À quoi rêvent les loups</i>	184
14	Les notes de bas de page dans <i>Les agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups</i>	188
15	La présentation de Djamel Zitouni dit Abou Abd Al-Rahmane Amine	190
16	La présentation de Antar Zouabri dit Abou Talha	191
17	Le bilan des massacres collectifs des civils entre 1996 et 1998	213
18	Les pertes annuelles des Groupes de Légitime Défense entre 1994 et 2003	246
19	La nomination des personnages entre réalité et fiction	258
20	Les noms de personnages et leurs connotations dans <i>Les agneaux du Seigneur</i>	260
21	Les noms de personnages et leurs connotations dans <i>À quoi rêvent les loups</i>	263
22	les villages et les massacres collectifs en 1997	285
23	Les événements historiques dans <i>Les agneaux du Seigneur</i>	294
24	Les événements historiques dans <i>À quoi rêvent les loups</i>	298