

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 de 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 du texte littéraire*

Présentée et soutenue publiquement par
M^{me} ASMA MARIR

Titre :

***DANS L'ENJEU DU DIALOGISME IDÉOLOGIQUE :
REPRÉSENTATIONS DE LA MORT DANS LA TRILOGIE
DE YASMINA KHADRA
(LES HIRONDELLES DE KABOUL, L'ATTENTAT, LES SIRÈNES DE
BAGDAD)***

Directeur de thèse :
Dr Halima BOUARI

Jury

M.	Foudil DAHOU	Prof., U. Kasdi Merbah Ouargla	Président
M.	Abdelouhab DAKHIA	Prof., U. Mohamed Khider Biskra	Examineur
M ^{lle}	Massika SENOUSI	MCA, U. Kasdi Merbah Ouargla	Examineur
M ^{me}	Dalal MESGHOUNI	MCA, U. Hamma Lakhdar El Oued	Examineur
M ^{me}	Aïni BETOUCHE	MCA, U. Mouloud Mammeri Tizi Ouzou	Examineur
M ^{lle}	Halima BOUARI	MCA, U. Kasdi Merbah Ouargla	Rapporteur

Année universitaire : 2017/2018

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



Thèse de Doctorat ès Sciences
M^{me} Asma MARIR

***DANS L'ENJEU DU DIALOGISME IDÉOLOGIQUE :
REPRÉSENTATIONS DE LA MORT DANS LA TRILOGIE
DE YASMINA KHADRA
(LES HIRONDELLES DE KABOUL, L'ATTENTAT, LES
SIRÈNES DE BAGDAD)***

Dédicaces

À MES CHERS PARENTS,
À MON ÂME SOEUR, MON MARI SAMIR,
À MON ANGE, MA FILLE ALA ERRAHMEN,
A MON PETIT CŒUR, AHMED RASSIM

ASMA

Remerciements

En premier lieu, je remercie Allah, le Tout Puissant de m'avoir donné la force pour survivre et l'audace pour faire face à toutes les difficultés.

Je tiens à exprimer particulièrement ma profonde reconnaissance à ma directrice de thèse Dr Halima BOUARI, enseignante à l'Université Kasdi Merbah (Algérie) pour avoir lu et dirigé le présent travail, pour ses attentions constantes et surtout pour ses conseils avisés.

Mes sincères remerciements et mon entière gratitude sont adressés à toutes les personnes qui, par leurs enseignements, leurs suggestions critiques, leurs orientations, leur soutien et leurs conseils, ont contribué à la réalisation de ce travail.

Mes remerciements les plus sincères vont également à ma mère qui m'a soutenue par ses prières et ses encouragements pendant mes huit ans de recherche.

Asma

Table des matières

Introduction	01
Première partie :		
	La mise en écriture du contexte sociohistorique dans un foyer dialogique.....	22
Chapitre 1 :	Le discours romanesque sur le réel	23
I- 1-1-	Ethique, esthétique ou engagement ?.....	24
I-1-2 -	La pensée romanesque : un idéal strictement humain.....	30
I-1-3-	La trilogie khadrinne : un imaginaire littéraire comme inscription du réel.....	33
Chapitre 2 :	Les enjeux sociohistoriques dans l'œuvre.....	44
I-2-1-	La problématique du signe référentiel dans le roman de Yasmina Khadra.....	45
I-2-1-1-	La narration : événements et actions dans le discours romanesque.....	46
I-2-1-2-	Le pacte référentiel et la production du sens.....	48
I-2-2-	Les modalités de la représentation historique dans l'œuvre de Yasmina Khadra.....	55
I-2-2-1-	Le référent spatio-temporel dans l'œuvre de Khadra.....	56
I-2-2-2-	Le nom propre et la prétention à la vérité dans le discours de Khadra.	62
Chapitre 3 :	L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue	70
I-3-1-	Le discours de Khadra : une réflexion philosophique pour tenter l'universel.....	71
I-3-2-	La dimension sémantique de la trilogie.....	82

I-3-2-1-	L'œuvre : une identité narrative particulière.....	83
I-3-3-	La trilogie khadrienne : un espace dynamique de dialogue.....	95
I-3-3-1-	Le cycle référentiel du signe verbal.....	100
I-3-3-2-	Relativité et subjectivité du fait historique.....	104
Deuxième partie :		
De la conception dialogique à l'Autre idéologique dans la trilogie de Yasmina Khadra.....		
		114
Chapitre 1 :	La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur.....	115
II-1-1-	La lecture dialogique et l'idée personnifiée selon Bakhtine.....	116
II-1-2-	Les manifestations de l'idée personnifiée dans l'œuvre.....	119
II-1-2-1-	La rhétorique de l'ironie.....	120
II-1-2-2-	La rhétorique de l'exemple.....	126
II-1-2-3-	La rhétorique du cliché.....	129
II-1-3-	La rencontre auteur/lecteur comme élément interprétant.....	134
II-1-3-1-	La lecture contextuelle : un vecteur subjectif.....	134
II-1-3-2-	La lecture intertextuelle : un vecteur objectif.....	135
Chapitre 2 :	De la lecture dialogique à l'Autre idéologique.....	137
II-2-1-	Le dialogisme idéologique.....	138
II-2-2-	Le foyer dialogique et ses réactifs.....	140
II-2-2-1-	Interactions dialogiques.....	140

II-2-2-2-	Dialogue et personnages porteurs de paroles	142
II-2-3-	Le discours narratif et ses positions dialogiques.....	150
II-2-3-1-	Le vouloir-dire et le mot de l'auteur	152
II-2-3-2-	Le mot suggéré de Khadra.....	158
II-2-3-2-1-	Auteur et Personnage sur le même plan.....	158
II-2-3-2-2-	Yasmina Khadra : une posture narrative et interprétative autoritaire ?	162
Chapitre 3 :	L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne.....	169
II-3-1-	Une lecture orientée par un auteur modèle à un lecteur averti.....	170
II-3-2-	Yasmina Khadra : un auteur modèle et un projet idéologique.....	174
II-3-2-1-	Un auteur représenté par un personnage hétérogène.....	175
II-3-2-2-	Un narrateur ignorant.....	180
II-3-3-	La programmation idéologique de la lecture.....	182
II-3-3-1-	Le lecteur comme sujet d'action chez Yasmina Khadra.....	188
II-3-3-2-	Quel lecteur pour quelle rencontre ?.....	191
II-3-3-2-1-	Un lecteur interpellé.....	191
II-3-3-2-2-	Une inscription du lecteur occidental.....	197
II-3-3-2-3-	Une mémoire remotivée pour un lecteur collectif	200
Troisième partie :		
Représentations dialogiques et idéologiques de la mort dans la trilogie du grand malentendu.....		206
Chapitre 1 :	Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la	

	mort : inscription d'un univers imaginaire personnel.....	207
III-1-1-	La mort tragique et ses motifs récurrents	208
III-1-1-1-	Désespoir, refoulement, sacrifice et égarement	211
III-1-1-2-	L'écrivain face à l'abondance.....	215
III-1-1-3-	Le pathos de la mort : une transgression thématique	218
III-2-1-	La mort : de la transgression thématique à la transgression discursive.	221
III-2-2-	Les figures métaphoriques de la mort.....	221
Chapitre 2 :	De l'expression de la mort à sa production.....	234
III-2-1-	Le discours de la mort	235
III-2-2-	Le personnage principal de Khadra : du héros à l'anti-héros.....	237
III-2-3-	La trilogie khadrienne : un ressort tragique, moderne et compressé ...	243
III-2-3-1-	Une modification du statut diégétique	246
III-2-3-2-	La mort : un personnage khadrien omniprésent.....	248
III-2-3-3-	Différentes représentations de la mort dans l'œuvre de Khadra	252
III-2-3-3-1-	La représentation sociale de la mort dans l'œuvre de Khadra.....	254
Chapitre 3 :	L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra.....	262
III-3-1-	La mort : une expression agressive d'une idéologie violente.....	264
III-3-1-1-	La mort : une autre facette de l'insoumission.....	270
III-3-1-2-	La mort et la mendicité : un lien positif.....	275

III-3-1-3-	La mort : une victoire contre la vie	281
III-3-2-	La mort : une idéologie d'un renouveau.....	290
III-3-2-1-	La mort et le renversement de l'idéologie.....	291
III-3-2-2-	La négation de la mort et les idéologies subversives dévaluées.....	297
III-3-2-3-	Mort, érotisme et sacré dans l'œuvre de Yasmina Khadra.....	301
Conclusion	305
Annexes	320
Bibliographie	324

Introduction

À travers le mot, je me définis par rapport à l'autre, c'est-à-dire, en dernière analyse, vis-à-vis de la collectivité. Le mot est une sorte de pont jeté entre moi et les autres.¹

Parler de l'idéologie des textes littéraires et s'interroger sur le rôle de la lecture dialogique peut paraître illogique. Mais puisque l'idéologie d'un texte ne se transmet que par l'activité de lecture, celle-ci en devient, au même titre que le contenu, une sorte d'élément constitutif et essentiel. Elle met en fonction la relation entre le texte et son destinataire, ce qui permet d'un côté, à un texte de remplir sa fonction cognitive, incitative, expressive, etc. D'un autre côté, la mise en texte d'une pensée quelconque, exige certains mécanismes artistiques pour introduire un certain encodage. C'est ainsi que cette pensée redondante et idéologiquement définie interpelle un procédé de reconstruction, vu également comme dialogue. Celui-ci ne saurait rester un simple échange, mais celui qui va recevoir le message a des facultés qui, non seulement lui permettent de comprendre ce qu'il lit mais de le comprendre d'une manière particulière. À ce titre, il se projette lui aussi dans le texte. Sa lecture devient plus qu'un travail de reconstruction ; une pure construction idéologique.

Même quand le proclamateur du discours idéologique ne se prescrit pas du réalisme, il a la prétention d'être référentiel. Il l'est d'ailleurs en grande partie, ou il en donne l'illusion. C'est une façon de contrôler l'interprétation des lecteurs. Partant du principe de la référentialité des textes qu'ils lisent, ceux-ci auront à cœur de procéder à un simple décodage et à une reconstruction fidèle. Ils acceptent ainsi la clôture du texte et l'unicité de sa signification.

C'est encore, grâce à cette référentialité, comme le principe clés dans le discours idéologique et qu'elle assure la lisibilité du contenu des textes, l'auteur, donne à lire sa façon de voir les choses. Il la propose au lecteur qui comprend le texte comme un décalque de la réalité. Il contrôle ainsi la construction qui naît de la lecture en la transformant en reconstruction. Le désir de faire reconstruire, explique la précision des

¹Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïvski*, Paris, Minuit, 1977, p.123.

détails réalistes, la création d'indices de reconnaissance destinés aux lecteurs. Tous ces éléments peuvent se mettre en avant pour qu'ils puissent lire correctement le plus possible.

Certes, le cadrage référentiel invite le lecteur à un travail de pur décodage mais il ferme certainement, le texte, le limite à son époque et porte ainsi atteinte à la conception qui attache le beau à l'éternité.

À cet égard, comment s'exerce ce décodage au sein du texte sans atteindre sa touche artistique qui doit demeurer ? Au niveau de la mise en texte, l'auteur incite de manière directe ou indirecte son lecteur par le procès de la référentialisation et de se servir de l'idéologie en tant que pensée et expérience collectives pour unifier les interprétations et les annexer. Il lui donne à lire avec une signification unique en se proposant de taire et de faire taire chez lui toutes les idéologies qui ne sont pas les siennes. De ce fait, l'auteur et par sa visée organise la compréhension du texte dans le sens qu'il définit pour faire en sorte que la construction de chaque lecteur soit une simple répétition de celle que le texte se propose de transposer. Autant que l'écrivain qui, par les nécessités idéologiques, doit transposer le réel en le conformant à son modèle doctrinaire, le lecteur ne peut échapper à une interprétation qui se nourrit, peut être malgré lui, de sa propre idéologie, quand bien même cette dernière est différente de celle du texte. Donc, sa lecture devient construction et plus que reconstruction, elle est idéologique.

Le lecteur prend le rôle d'un participant dont le point de départ peut être les images créées par le texte. Mais l'univers du sens construit n'est pas toujours conforme à celui du texte lu et les constructions qui semblent être les plus correctes sont en partie déterminées par son idéologie. C'est pourquoi, un texte peut susciter moins son intérêt avec un simple changement du cadre historique, social, politique. En vue de dépasser sa passivité, il est sensé lire et se projeter beaucoup plus dans la trame textuelle parce que les rapports du lecteur avec le contenu ne sont pas seulement subjectifs, mais aussi idéologiques. Cette réaction, de sa part, est vue sur le plan dialogique comme prise en compte ou plutôt prévue par le texte.

L'intrusion des dispositions idéologiques et subjectives du lecteur demande certaines techniques de conviction marquées dans l'ensemble du texte qui appellent souvent à la complicité. La question qui se pose est donc : Comment l'écrivain arrive t-il à entreprendre son lecteur et par quelles techniques cette tentative est mise en œuvre ? Le lecteur fait-il vraiment partie du jeu ? Peut-il réellement être élément d'appréciation de la plénitude romanesque ? Plusieurs questions nourrissent notre problématique qui nous paraît certainement faible à cause des contraintes de la lecture et sa mutation entre l'ouverture et la fermeture. Pour cerner le problème, nous mettons l'accent sur le drame dans le roman pour mesurer son effet sur le lecteur car

le Roman est une Mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. C'est la société qui impose le Roman, c'est à dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée².

D'ailleurs Roland Barthes attribue le qualificatif de la mort au roman pour montrer la part primordiale du lecteur et par extension de la société pour le revivre par le biais d'un personnage qualifié de tragique. Ce dernier paraît le plus souvent, si ce n'est presque toujours, conscient de son malheur et de sa différence. Il est un être unique qui se sent traqué par une confusion suprême. Cette expression volontairement floue semble cependant la plus profonde à même de jeter de la lumière sur cette vie douloureuse et étrange telle que figurée par ce type de héros ; jouet du destin. Le héros tragique est seul au monde parmi tous. Il veut d'un destin, un autre destin s'impose à lui. Il cherche à fuir un passé, il est emprisonné dans un présent et il n'a aucune prise sur l'avenir. Ainsi, se présente la vérité tragique.

Un événement tragique doit obligatoirement porter les signes et les traces d'une liberté inaboutie. Notre époque, le 21^{ème} siècle n'est pas à l'abri des agressions à la recherche de cette liberté, mais il en a surtout une haute conscience. Ce siècle, sans faire fi des autres genres littéraires, a porté en apogée le roman ; genre de liberté par excellence. Dans l'air du temps, le roman constitue une plate-forme colorée de tons vifs qui refuse toutes limites aussi bien dans la forme que dans le fond. Le roman devient donc un réceptacle de thèmes et de genres.

²Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 33.

La tâche confiée en fait, à l'écrivain est une dignité ; et pour l'avouer, il doit être disposé pour faire triompher l'honnêteté humaine croulant sous le poids du vécu quotidien et des impondérables de la vie. Il devient « l'écho sonore » c'est-à-dire le porte-voix des sans-voix. Yasmina Khadra, et dans sa trilogie sur le grand malentendu, a produit des récits éloquents à cet effet ; il a mis en scène un choix de personnages aussi expressif, aux prises avec un destin tragique, qui par la faute de soi, qui par la faute des hommes, qui par la faute de l'ensemble, ont connu le calvaire d'être homme, d'être né.

Les trois romans de notre corpus, qui sont autant des histoires d'actualité, du terrorisme frappant le Moyen-Orient, dans lesquels se dévident des histoires singulières portant en elles des valeurs exposées à des risques imminents, décrivent des âmes perdues en peine.

Le tragique n'assimile pas l'hors univers des normes et des valeurs morales car ce conflit confronte deux portées opposées jusqu'à ce que l'une ait raison de l'autre :

Il est donc nécessaire qu'une valeur soit détruite, si le tragique doit se manifester. Aussi n'est-il pas indispensable - dans les domaines des choses humaines - que l'homme soit annihilé quant à son existence et sa vie ? Mais il faut du moins que quelque chose en lui soit anéanti, un projet, une volonté, une force, un bien, une croyance. D'ailleurs, ce n'est pas cet anéantissement comme tel qui est tragique, mais le fait que les supports de valeurs positives quelconques, inférieures ou équivalentes, mais jamais supérieures à la valeur menacée - dirigent leur action vers cet anéantissement³.

Pour savoir si Yasmina Khadra a entrepris son lecteur, nous prenons la mort comme germe ou expression de l'effet tragique parce que les forces en présence dans la trilogie se déclinent à travers un mélange de profils et de distinctions sociales. En effet, les personnages peuvent nouer des rapports en vue de desseins malveillants ou se livrer directement à des actions nuisibles qui concourent à construire une prédestination tragique à d'autres personnages. Une appréhension des signes à travers l'écriture nous pousse à chercher comment le romancier met en évidence les représentations possibles de cette image de la mort vouée pour parvenir à ses fins, à savoir montrer l'homme subissant le déchaînement tragique. Pour déduire, nous verrons vers la fin comment la

³Max SHELER, *Le Phénomène du tragique* en appendice à *Mort et Survie*, Paris, Montaigne, 1952, p. 113.

philosophie et la vision propres à l'écrivain se trahissent dans cette thématique de mort. Les données de la biographie de l'auteur, notamment sa pensée et son vécu, peuvent être prêtés aux personnages. Il semble judicieux de comprendre la manière dont des faits historiques rattachés aux actions de l'auteur et les valeurs propres à son corpus idéologique, prégnants dans son œuvre, touchent au tragique.

Le tragique se caractérise par la permanence du péril d'échec voire de mort, c'est pour cela nous proposerons une lecture dialogique/idéologique de l'œuvre, qui nous semble convenable pour attester ces techniques et la façon par laquelle, l'auteur introduit une structure idéologique doublement interprétée. Nous vérifierons également cette tentative chez Yasmina Khadra à l'égard de l'idéologie de la mort comme macrostructure pour éclairer davantage notre travail.

Pour ce faire, il nous semble nécessaire de faire davantage une lecture de la littérature algérienne d'expression française et justifier l'appartenance de notre écrivain, son texte et notre thèse à cette littérature. Cette lecture visera juste quelques critiques portées sur Kateb Yacine en tant que fondateur du roman algérien dialogique et comme la plume qui a inspiré Yasmina Khadra affirmant à chaque fois dans ces entretiens⁴ que Kateb est son idole. Notre approche prend bien évidente cette déclaration :

Kateb Yacine, lui-même est en pleine interrogation, pour quelqu'un qui est œuvré pour donner quelques visibilités aux Algériens, c'était très complexe, très délicat de s'installer dans la fluidité, il fallait donc chercher ça dans la complexité. C'est pourquoi, il a réussi. Pour moi, la vie est un rêve et on va se réveiller lorsqu'on sera mort, donc ce rêve qui nous s'est imposé par le destin et il nous faut impérativement inventer le nôtre. Et c'est ce rêve là qui va faire l'équilibre. Il faut donc, avoir toujours un rêve dans la vie.

Le parcours de Kateb Yacine est aussi critique parce que la nature même de ses romans ethnographiques prend part dans toute qualité psychologique, illustrée dans une narration tellement subjective et franche.

Et pour arriver à la contestation sociale, il devait mettre à la seconde position l'aspect didactique en cédant la place au héros qui critique et juge strictement son entourage.

⁴José JOVER, *Kateb Yacine un écrivain entre deux cultures* [vidéo en ligne]. GROON PICTURES de Paris, 7 Mars 2014, 10 min 7s. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Lhim3DjBt-U>, (consulté le 20 Juillet 2016 à 22:00).

Dans ce sens, Kateb Yacine était le premier à emprunter la dure voie du roman moderne avec toute sa *technique complexe* et à y introduire de l'oralité nationale d'une façon originale dans le but de trouver ses propres préférences en quête d'originalité.

La première balle du changement était donc chez Kateb, mais elle devient une tradition qui pousse en avant une nouvelle vague des écrivains cherchant et respirant l'air de renouvellement, de changement et d'identification dans la mesure où la littérature algérienne est ouverte à tous les vents.

Vladimir Siline⁵ note dans sa thèse de doctorat qu'une trace de dédoublement structurel est tellement présente dans une grande partie des romans algériens et le point commun est toujours ce narrateur aliéné, porté sur une irrationalité impressionnante, expliquée souvent par un choc psychique et exprimée dans son monologue intérieur hallucinant, délirant ou fabulant. Il poursuit dans sa critique de la réalité romanesque présentée dans ces romans et la décrit comme une littérature aussi bien déformée qu'insolite parce qu'il a constaté que la présence d'une *conscience non-aliénée* véhiculant une vision du monde rationnelle exprimée indirectement, dans le symbolisme des images insolites, fantastiques ou bien dans des mythes implicites. Donc, cette perspective, lui fait dire, que ces productions tendent strictement vers l'intellectualité propre à la littérature mondiale contemporaine caractérisée, d'une part, par un désir de l'universalité qui se manifeste dans sa relation étroite avec la philosophie, la psychologie, la sociologie, la mythologie, etc. D'autre part, par une diversité idéologique parce que la littérature moderne ne donne pas de réponses toutes faites aux problèmes soulevés, mais elle les expose en toute leur complexité sous deux ou plusieurs perspectives⁶.

Ce constat est plus marquant quand nous entamons une étude fonctionnelle de cette diversité de visions et de perceptions, bien fondée et définie dans la conception de Mikhaïl Bakhtine, conçue principalement dans le dialogisme. Cette étude s'efforce de le prendre comme modèle parce que les différentes idées produites ou soutenues s'opposent et se jonglent entre le rationnel et l'irrationnel exprimant l'incapacité

⁵Vladimir SILINE, « Les principes artistiques des écrivains algériens de la nouvelle vague ». In *Procédés et courants dans les littératures africaines*, Moscou, Naouka, 1990, pp. 175-199.

⁶Vladimir SILINE, *Dialogisme dans le roman algérien de langue française* (thèse de doctorat des études littéraires francophones et comparées), Paris, Université Paris 13, 1999, p.7.

d'induire une thèse précise. Ces idées se mettent, alors, dans le moule de dialogue supposé entre au moins deux narrateurs appartenant à deux idéologies différentes, ce qui nous fait appeler à nouveau la « *personnification des idées* », l'élément constitutif du dialogisme.

Cette notion était introduite pour la première fois par Charles Bonn comme une des particularités du roman algérien. « *Nedjma* », était pour lui, un « *dédoublement au niveau des symboles* » et « *la polyphonie mythique* »⁷. Dans « *Le Polygone étoilé* », c'est le dédoublement théâtral du signifiant par le carnaval qui est dû à « *une mise en espace du texte* »⁸. Dans *La Répudiation*, le plurivocalisme est d'une « *pluralité des récits en présence, comme des dynamiques narratives d'ensemble du roman* »⁹.

Charles Bonn a également retracé les limites entre dialogisme et idéologie dans *Problématiques spatiales du roman algérien* (1986). Pour lui¹⁰, la représentation de la Terre, la Ville, et l'Ailleurs est « *atemporelle* », critère qui ne peut plus être donné sous le discours idéologique parce qu'il « *cède en quelque sorte cette fonction à la parole littéraire* »¹¹. Dans son exemple, « *le Nadhor est spatialité inséparable de la signifiance mythique* »¹². Ayant appliqué cette observation à la théorie de Bakhtine sur la polyphonie romanesque, Bonn découvre encore une entrée au dialogisme. Il le voit dans l'opposition entre le sens produit par l'espace a-temporel et le discours idéologique: « *La production du sens par un récit - écrit-il - me semble nécessairement spatiale et mythique - les deux notions m'apparaissent ici inséparables - en ce qu'elle passe par la double matérialité du réel et du mythe, par opposition à la production du sens par le discours qui suppose la transparence du signifiant* »¹³. Selon lui, le discours idéologique porte sur cette écriture « *double* » de Kateb.

Quant à Marc Gontard, le dialogisme n'était pas souscrit en tant que fond dans son étude sur *Nedjma*. Mais sa remarque nous paraît intéressante parce qu'il met l'accent

⁷Charles BONN, *Le roman algérien de langue française*. Paris, Harmattan, 1985, pp. 60-64.

⁸*Ibid.*, p.207.

⁹*Ibid.*, p.247.

¹⁰Charles BONN, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986, p.21.

¹¹*Ibid.*

¹²*Ibid.*, p.24.

¹³*Ibid.*, p.83.

sur deux techniques prises comme procédé chez Kateb, à savoir l'objectivité des romans réalistes et la subjectivité retracée sous l'angle du personnage principal de son roman.

Pour Naget Khadda¹⁴, dans son article sur l'œuvre de Kateb Yacine, la littérature européenne est intentionnelle tandis que la tendance à la diversité chez Kateb est spontanée, car la division de ses romans est en rapport profond à la structure même de sa pensée. Pour elle, l'interaction de ces composants, entre la discussion du prétexte politique et l'alchimie mystique, est sûrement dialogique, mais elle ne mentionne pas le dialogisme même lorsqu'elle constate la personnification des idéologies.

Beïda Chikhi¹⁵, dans sa thèse de doctorat, définit la modernité comme une tension ou une crise positive qui secoue le sentiment d'incapacité. Elle voit que l'opposition et la différence majeure entre les deux mondes ; l'Orient et l'Occident voire les conflits de type culturel mettent le texte maghrébin en construction et transformation marquantes. Les auteurs maghrébins sont souvent en quête des formes nouvelles.

Elle illustre cette idée dans son article sur les romans de Kateb Yacine et note que la fragmentation n'est que « *l'effet d'une manifestation brillante de l'inconscient* »¹⁶ qui possède en même temps une possibilité de simultanéité des effets. Elle marque la présence des interactions dialogiques qui se produisent comme jeu entre deux actions : voiler et dévoiler. Et puisque le dialogisme exige la personnalisation des idéologies, elle voit le narrateur dans son duplicité posant des questions et y répondant en même temps (un rapport dialogique). Elle l'appelle « *le Grand Autre* »¹⁷ vu son fondement mythique et exceptionnel.

L'interaction est également soulignée par Anne Roche dans son article « *A la faveur d'un équivoque passeport de langue française* »¹⁸ où elle démontre le caractère

¹⁴Nassira BELLOULA, « Constructeurs de la modernité textuelle » [en ligne].In *Liberté-Algérie*, disponible sur : <https://www.liberte-algerie.com/culture/constructeurs-de-la-modernite-textuelle-32866/pprint/1>, (consulté le 18 Septembre 2012 à 21:30).

¹⁵Beïda CHIKHI, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*, (Thèse de doctorat d'état ès lettres), France, Université Sorbonne, 1990, p.3.

¹⁶*Ibid.*

¹⁷*Ibid.*, p.4.

¹⁸Anne ROCHE, « À la faveur d'un équivoque passeport de langue française », in *La quinzaine littéraire*, n°560, 1-31 août, Paris, Seuil, 1990, p 24.

profondément intertextuel de l'écriture de Kateb Yacine en découvrant dans ses romans de nombreux échos internes ainsi que des significations provenant de l'interaction intertextuelle de ses romans avec le genre. Elle va plus loin quand elle présente les romans de Kateb comme intertexte très fertile de nombreuses œuvres contemporaines. Elle croit que « *l'écrivain algérien a littéralement appris à lire-écrire avec Nedjma* »¹⁹. Dans sa thèse, elle justifie son idée par une approche faite sur l'ensemble des romans de Nabil Farès, Tahar Ouettar et Leila Sebbar pour arriver à dire que la relation est plus qu'une simple imitation, mais beaucoup plus une « *relation de dette ou de source* » qui rapporte ces auteurs par les textes de Kateb.

En vue de terminer cette lecture dans les travaux critiques faits sur le concept du dialogisme idéologique et ses traces dans la littérature algérienne d'expression française, il nous paraît pertinent de finir par la déception de Jean Déjeux²⁰ constatée dans son livre *Maghreb: Littératures de langue française*. Il déclare qu'il y a tant d'études thématiques sous différentes approches par rapport à l'autre de fond psychanalytique et comparatif. Ainsi, le dialogisme était superficiellement signalé, sous différentes formes qui ne se réfèrent pas à la « *personnification des idées* » signée par Mikhail Bakhtine.

Ce manque d'étude était le motif de notre choix du thème de la présente thèse. Un choix déterminé d'abord par l'intérêt pratique, de mettre en avant cette importance attribuée à Kateb Yacine ; le moteur d'inspiration de notre romancier Khadra. L'enjeu du dialogisme idéologique est ainsi le principe chez Yasmina Khadra par l'existence à chaque fois de trois récits: récit politique, récit biographique et récit mythique qui dominant dans ses romans. Dans la trilogie du grand malentendu, cet enjeu est clairement mis en scène par le biais d'une similitude structurelle de différents récits, l'alternance entre la voix du narrateur et les personnages principaux et les différents points de vue subjectifs et objectifs sur la même image de la mort qui frappe le Moyen-Orient.

¹⁹*Ibid.*

²⁰Jean DJEUX, *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs*, Québec, Editions Naaman, 1973, p. 270.

De ce fait, la mort sera alors, comme la principale microstructure de notre problème de recherche en nous rendant compte de sa représentation dans le cadre de ce complexe enjeu de dialogisme idéologique.

En mesure de cet enjeu, il nous paraît nécessaire de justifier notre choix de Khadra en tant que fil de continuité de Kateb vis-à-vis de ce procédé littéraire. Yasmina Khadra avoue qu'il lui était « *très difficile de concevoir l'existence sans eux* »²¹. Les pages de la littérature ont développé l'engouement d'imitation chez Khadra pour le désir d'être aussi cette source d'éclairage qui illumine le chemin pour les autres. Cette volonté est constatée par les choix conscients des thématiques qui touchent l'Homme au fond, telle que le choix des trois zones brûlantes dans le monde où tout un malentendu entre l'Orient et l'Occident s'accumule et se charge pour produire des terroristes ou des acteurs de mort. Par sa trilogie composée, de « *Les hirondelles de Kaboul* », « *L'Attentat* » et « *Les Sirènes de Bagdad* », il met l'accent sur ce malentendu, cette incompréhension entre Orient et Occident et la voix de sa plume est non plus l'arme qui va chasser ce malheur, mais la nature sociable et pacifique de l'Homme sera son pouvoir à entreprendre une recherche de la vérité, telle qu'elle est perçue, sentie, conçue et intériorisée.

La plume fictionnelle de Khadra interpelle la part du lecteur dans son parcours d'écriture. Cette dernière se veut originale nourrie forcément de la réalité et mérite d'être lue en provenance de la raison et de l'imaginaire comme lieu propice pour un dialogue possible entre la rigueur et la fantaisie. Cette expression de dialogue, nous paraît difficile voire impossible, mais c'est cette difficulté ; cet obstacle et cet inimaginable qui met Khadra à la langue de tout le monde. L'expression de dialogue soutenue dans les trois romans, lui a valu la réputation en Occident d'expert du monde arabe et du terrorisme²².

Pour nous, la plume littéraire de Khadra redécrit habilement notre monde où le drame devient son porte parole que d'autres discours n'arrivent jamais à le faire. Idée

²¹Yasmina KHADRA, *L'écrivain*, Paris, Pocket, 2001, p.186.

²²Karl AGERUP, *L'Esthétique didactique de Yasmina Khadra* [en ligne], US-AB Stockholm, 2011, p. 21. Disponible sur : <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:406083/FULLTEXT01.pdf>

présumée par Paul Ricœur en disant que le texte romanesque est « *la grille la plus opératoire et la plus perspicace de déchiffrement de la société.* »²³

Khadra ne se contente pas d'exposer son discours littéraire mais il le confirme dans les différents commentaires et interviews pour s'engager et engager son lecteur dans sa production²⁴. Il accorde donc, le pouvoir de l'idéologie même à son lecteur. En lisant la trilogie, nous nous sentons également entre une fermeture certes, exprimée par l'autorité de l'auteur et sa capacité de ménager son pouvoir idéologique, et une autre liberté voire ouverture qui pique par chaque métaphore nos intérêts. Entre la fermeture et l'ouverture, Khadra prend son lecteur, par la main, dans un dialogisme idéologique ; une approche soutenue par Bakhtine, que nous jugeons la plus convenable pour justifier cette impression aussi critique entre le pouvoir de l'écriture et la liberté de la lecture.

Notre étude est au cœur de cette approche en se focalisant sur la thématique de la mort dramatique représentée dans les trois romans de notre corpus (la mort du héros après un parcours atroce de transformation). Nous suivrons donc le fil, du début à la fin, qui met un homme ordinaire à être un acteur de mort. C'est la naissance du bourreau ! Ces textes racontent les transformations qui font du Moyen-Orient la scène par excellence, d'effroyable mise à mort quotidienne.

Ces romans, sont, d'une manière ou d'une autre, enracinés dans le contexte sociopolitique et historique du Moyen-Orient. L'idéologie meurtrière, l'horreur, la violence, les attentats, les exécutions étaient partout, dans de ce monde dont l'écrivain fait partie. Alors, il ne pouvait guère s'abstenir de l'aborder : « *Un cri déchirant au cœur de la nuit de l'obscurantisme* »²⁵.

Face à la situation tragique, à la barbarie de la mort, le discours de Khadra est confronté à la question de sa raison d'être dans la mesure où « *il ne donne aucune réponse, mais à voir et comprendre.* »²⁶

²³Jacques DUBOIS, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, (Points Essais), 2000, p. 12.

²⁴Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1970, p.10.

²⁵Alexandra LEMASSON, *Le magazine littéraire, La quatrième de couverture des Hirondelles de Kaboul*, Paris, Pocket, 2004.

²⁶Le point, *La quatrième de couverture Des sirènes de Bagdad*, Paris, Pocket, 2007.

Chez Mohamed Mouleshoul, nous trouvons à chaque fois un déclencheur qui rend plus fort une certaine volonté d'être un idéologue dans le sens de clôturer son texte. Cette voix s'impose par rapport à des lieux infranchissables où la violence des exterminations est *indicible*²⁷. Plus concrètement, si ces lieux paraissent impénétrables où la raison est mise à part et illisible, c'est à cause de la difficulté d'élucider le rôle de l'Occident dans le drame provoqué au Moyen-Orient et de savoir si sa présence était la seule raison du conflit.

Ce qui nous intéresse dans le présent travail est cette ligne fine que nous pouvons mettre ou souligner dans la trilogie de Khadra, entre la prétention de l'écrivain à être idéologue et sa revendication de toute présence d'un lecteur complice dans son projet idéologique. Il ouvre des dialogues qui s'étalent tout au long de son œuvre pour comprendre l'Autre, que ce soit l'Occidental ou le terroriste Oriental. Khadra tente dans, une large mesure, de montrer le point de vue de l'Autre. C'est par là, qu'il se trouve, nous paraît-il particulièrement contraint de chercher à convaincre ses lecteurs de son objectivité comme donnée d'avance. Par ailleurs, le concept d'engagement nous semble intéressant à étudier en relation avec les textes de Khadra parce qu'ils s'inscrivent dans un débat idéologique passionné sur la responsabilité du terrorisme, de la mort qui exige en urgence des questions et des réponses qui interpellent l'ensemble de l'humanité dans un ajournement des reproches sévères des considérations occidentales. L'œuvre de Khadra porte précisément sur ce problème et tente d'en comprendre les raisons.

Dans cette étude, nous interrogerons sa trilogie portant sur les dérives terroristes. Il s'agit donc d'examiner si la complexité, la gravité et l'agressivité des mises à mort posées ou imposées entraînent une touche nouvelle dans son œuvre aussi complexe. Parce que l'auteur laisse une ouverture aux voix qui ne l'empêchent pas de proposer des valeurs en transcendant le conflit et prenant des distances vis-à-vis de la mort et le sacrifice.

Le but de notre étude est indispensable pour indiquer le résultat prévu de la recherche qui sert à prouver la validité dialogique/idéologique proposée à justifier l'apport pratique et théorique qu'elle présente pour approcher un tel sujet. Pour ce faire, la

²⁷Josias SEMUJANGA, *Le Génocide, sujet de fiction ?*, Québec, Nota bene, 2008, p. 27.

présente recherche vise à étudier des particularités dialogiques dans l'œuvre de Yasmina Khadra. Une particularité qui la met peut être en premier ordre pour représenter cette image énigmatique de la mort, dans un contexte aussi énigmatique : « *la représentation en savoir à transmettre et même en leçon* »²⁸. Elle vise également à figurer/défigurer cette image de la mort en lançant tout un va-et- vient entre la raison portée sur le discours de l'auteur-narrateur et l'irrationnel porté sur des personnages démoralisés, choqués, fous et absurdes. Cet amalgame en une seule texture peut aussi élaborer un modèle dialogique/idéologique universel.

Pour atteindre cet objectif, un traitement de notre corpus sera impératif et sa présentation servira à prouver que le choix n'est pas fortuit et qu'il reflète bien l'enjeu dialogisme/idéologique prononcé par Yasmina Khadra pour mettre en présence et en représentations le thème de la mort.

Les trois romans de notre corpus, « *Les hirondelles de Kaboul* », « *Les sirènes de Bagdad* » et « *L'Attentat* » constituent la trilogie de Yasmina Khadra sous le nom de la trilogie du grand malentendu²⁹ ou la trilogie sur le dialogue des sourds³⁰. Elle met sur scène les individus qui essaient de retrouver leur chemin parmi les propositions idéologiques toujours inacceptables qu'offre l'Histoire. Yasmina Khadra se sert alors de cette Histoire pour relater une manière particulière pour prolonger dans l'intimité des choses : « *Une façon, comme menotte de mettre la petite histoire dans la grande histoire, et prouver que souvent la grande histoire ne mérite pas la petite histoire* »³¹. C'est là où réside le drame des héros khadraïens dont le choix est mauvais. Ces romans se réfèrent aux régions qui constituent l'un des enjeux les plus importants ainsi pour la communauté internationale. L'Irak, l'Afghanistan et la Palestine sont des lieux où se croisent les intérêts de la civilisation orientale et occidentale où s'affrontent la force militaire des institutions et la résistance des populations.

Les fictions de Khadra sont implantées dans la réalité contemporaine, elles dessinent un décor connu par le lecteur. Le recours donc au récit fictif en dépit d'une analyse

²⁸Jacques DUBOIS, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, (Points Essais), 2000, p.4.

²⁹Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad* (La quatrième de couverture), Paris, Pocket, 2007.

³⁰*Ibid.*

³¹José JOVER. *op.cit.*

historique s'effectue par l'actualité des problèmes abordés par l'écrivain d'une manière paradoxale. Ce dernier esquisse d'abord le contexte spatial et temporel réel pour se concentrer ensuite sur le romanesque qui traduit la genèse des actes meurtriers. Le parcours du futur acteur de mort ressemble à une descente en abîme. Ce qui correspond à des événements et de circonstances aboutissant inévitablement à la violence et à la mort. Dans ladite trilogie, le choix de rejoindre une organisation fondamentaliste est dû au sentiment d'indifférence, de dérision éprouvé et au désir de vengeance. Mais à chaque fois la voix de l'intellectuel crée un espace qui sert à se soustraire à l'influence de l'idéologie. Pourtant, cet espace n'existe pas, il est un lieu impossible, c'est tout à fait une utopie.

Le projet utopique de créer un espace incompatible avec la logique du combat permet seulement de rester soi-même et non de survivre. Les personnages de Khadra sont mis dans une situation de tensions identitaires. Incompris et déçus, ils demeurent condamnés d'avance à la mort. Ils n'ont de place ni dans leurs communautés d'origine, ni dans le monde créé par les représentants d'une autre idéologie. Leurs périple initiatiques conduisent à la fin incontournable qu'est l'anéantissement. C'est pourquoi, les trois romans s'ouvrent sur les séquences qui anticipent la solution tragique et précèdent la mort des héros.

Le dialogisme est présent dans les trois romans de Yasmina Khadra, introduit lui-aussi des mythes de la mort, d'origine différente ou bien des symboles-clés qui contredisent l'idéologie irrationnelle des narrateurs. L'information contenue dans ces symboles se trouve en relation dialogique avec le récit d'un narrateur torturé mentalement par ce problème parce qu'il ignore sa mission dans ce monde : « *Qu'ai-je fait de mon destin, moi ? Je n'ai que vingt et un ans, et la certitude d'avoir raté vingt et une fois ma vie* »³²

Par cette disposition, il nous paraît logique d'affirmer que le dialogisme idéologique se présente comme une propriété pertinente de la trilogie sur le dialogue des sourds.

La méthodologie employée est un amalgame d'allures. Pour nous, l'aspect de dialogue idéologique dans un texte est conditionné par plusieurs facteurs. D'abord, il est

³²Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op.cit., p. 317.

étroitement lié au sujet traité dans l'ensemble des textes et aux différentes normes qui existent quant à la manière de le représenter. Plus les normes sont transgressées, plus le texte apparaît idéologique. Cela implique que la notion d'idéologie³³ dépend du degré de conscience qu'a le lecteur de ces normes qui assurent par la suite son pouvoir dialogique.

Nous nous attachons à emprunter une méthodologie et un appareil conceptuel permettant d'analyser cet enjeu qui nous semble caractéristique de l'écriture khadrienne, enjeu qui procède d'une volonté forte à montrer une certaine supériorité vis-à-vis du lecteur et d'une volonté de le coopérer dans une production idéologique possible.

Théoriquement, nous nous inspirerons de toutes les disciplines des sciences humaines et sciences des textes littéraires, celles de Mikhaïl Bakhtine, Claude Duchet, Paul Ricœur, Gérard Genette, Roland Barthes, Jacques Rancière, Susan Suleiman, Tzvetan Todorov, John Paul Richard et même de Jean Paul Sartre. Notre objectif principal sera d'étudier d'abord les romans choisis du point de vue esthétique en adoptant une approche pluridisciplinaire qui fait appel à la sociocritique structuro-fonctionnaliste et l'approche thématique dans leur complémentarité.

La démarche suivie tentera également de dégager, quand cela s'imposera, la dimension dialogique et idéologique du texte sachant que l'esthétique est toujours lié à l'idéologique. Ainsi, nous partirons, comme le propose Peter Zima³⁴, de l'objet lui-même, le texte littéraire pour ensuite, développer une démarche qui soit capable de mettre en évidence les liens qu'il entretient nécessairement avec le contexte social.

La narratologie thématique modale de Genette nous paraît indispensable dans le cadre de notre étude qui se penche sur les rapports entre récit et histoire, entre narration et histoire. Elle associe, également, l'étude formelle et la pensée politique du texte. Ainsi, selon Kristeva et Barthes l'une des fonctions de l'intertextualité est de penser le texte littéraire dans son rapport aux discours « sociaux » qui le traversent et le travaillent en sous main, par là, de réfuter une vision élitiste de la littérature sans oublier la poétique

³³Paul RICŒUR, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997, p.100.

³⁴Peter Václav ZIMA, *L'ambivalence romanesque*, Paris, Le sycomore, 1980. p.30.

pour une étude des procédés internes de l'œuvre, telle qu'elle est définie par Philippe Hamon et Valéry Jouve.

Et comme le texte littéraire ne peut être une simple entité neutre et isolée, il se rapporte évidemment au sens social, il est forcément donc, lu comme objet social façonné. C'est pourquoi, l'aspect externe montre comment la société inventée, imaginée et produite par l'écrit, est profondément proche de la société réelle en reproduisant son schéma depuis d'autres aspects essentiels et complétifs de l'esthétique de l'auteur.

Le contexte historique sera vu, à partir de la sociocritique de Claude Duchet, selon des modalités inscrites dans la trilogie de Khadra pour tenter de construire « *une poétique de la socialité, inséparable d'une lecture de l'idéologique dans sa spécificité textuelle.* »³⁵.

Nous nous appuyerons aussi sur les théories du « discours réaliste » de Philippe Hamon parce que les procédés par lesquels Khadra vise à faire croire au lecteur que les textes copient la réalité de manière objective et crédible, sont incontournables.

Une étude structurelle du dialogisme est également impérative parce qu'il exige des structures particulières qui permettent de créer une interaction des idées divergentes. Cette dernière se base sur l'opposition des idées personnifiées excluant toute possibilité de synthèse. Il sera important donc de mettre l'accent sur les fonctions des personnages porteurs des idées et leurs modes d'expression. Par exemple, dans le modèle de Dostoïevski, les idées divergentes sont réparties entre les personnages rendus ni positifs ni négatifs grâce au recours à la psychologie irrationnelle qui défend le principe de l'égalité dialogique des idées. Nous renvoyons ici à James Joyce qui fait recourir au mythe implicite où le personnage déséquilibré et absurde prend part. L'irrationalité du récit est exprimée par le mode particulier de son agencement nommé « *courant de conscience* »³⁶. Dans les deux cas, la psychologie irrationnelle des narrateurs est un procédé purement conventionnel et l'analyse psychologique est exclue de notre recherche.

³⁵ Claude DUCHET, *Introduction : Socio-Criticisme*, Substance, Paris, Nathan, 1976, p. 4.

³⁶ Dorrit COHN, *La Transparence Intérieure*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1981, p.97.

Par la suite, nous ferons recours à l'approche fonctionnelle parce que chaque élément de structure des modèles dialogiques est étudié du point de vue de son fonctionnement qui assure une interaction dialogique. Sachant que le dialogisme est omniprésent et son effet est remarquable dans le mode structural, à savoir l'écriture et le mode de narration, le personnage voire même l'événement. Il exige, en effet, des structures spatiales et temporelles particulières ainsi que l'introduction des symboles et des mythes.

Enfin, une approche thématique sera nécessaire pour dégager les symboles et les différentes représentations de ce thème cruel de la mort dans l'œuvre de Khadra parce qu'il est itératif, c'est-à-dire qu'il est répété tout au long de l'œuvre. Il constitue, par sa répétition même, l'expression d'un choix existentiel. Il est aussi, substantiel, il met en jeu une attitude à l'égard de certaines qualités de la matière langagière.

Vu qu'il supporte tout un système de valeurs, aucun thème n'est neutre. Par conséquent, il s'associe à d'autres thèmes pour constituer un réseau organisé d'obsessions et un réseau de thèmes qui nouent entre eux des rapports de dépendance et de réduction³⁷.

Quant à la structure de la thèse, elle est basée sur le principe de dialogique/ idéologique comme modèle de lecture, introduit dans la trilogie de Khadra pour mettre en jeu l'image de la mort comme principe d'ouverture et de fermeture de son texte. Notre thèse contient un avant-propos, une introduction, trois parties subdivisées en trois chapitres (souvent le dernier chapitre prendra la grande part dans le but de récapituler ce qui précéderait et d'assurer le passage aux réflexions suivantes), une conclusion et une bibliographie.

Dans l'avant-propos, nous mettrons l'accent sur des pistes de lecture et justifierons notre choix d'une lecture dialogique/idéologique pour assurer la mutation possible entre l'ouverture et la fermeture du texte de Khadra.

L'introduction s'ouvre sur la lecture comme procédé de construction/ reconstruction et de transmission de toute entité idéologique du texte littéraire. Ensuite, nous

³⁷Roland BARTHES, *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, 1954, p.130.

envisagerons des flashes de lecture de différents passages critiques faits sur le roman dialogique « *Nedjma* » de Kateb Yacine. Il nous paraît important de les exposer parce que le texte de « *Nedjma* » est le premier qui a transgressé les normes traditionnelles du dialogisme et instauré la nouvelle forme du roman algérien dialogique.

Cette présentation est primordiale pour passer subséquemment à notre romancier qui assure la continuité de cette touche particulière dans le cadre de son œuvre en retraçant son pouvoir dialogique et idéologique autoritaire.

La première partie, intitulée « La mise en écriture du contexte socio-historique dans un foyer dialogique », vu le fort ancrage des romans dans l'Histoire contemporaine du Moyen-Orient, il nous semble indispensable de situer les romans par rapport à leurs contextes d'écriture. D'une part, nous mettrons les romans en dialogue avec le contexte constitué par le choc civilisationnel auquel ils font référence ainsi que par les données biographiques de l'auteur et, d'autre part, avec le contexte littéraire des représentations du drame extrême en général. L'étude des marques référentielles, nous permettra d'abord de dégager les messages donnés et véhiculés par ces marques, à savoir leurs validités, pour comprendre comment elles peuvent masquer une certaine interaction entre le monde imaginaire et le traitement des faits réels.

Dans la deuxième partie, intitulée « De la conception dialogique à l'autre idéologique dans le texte de Yasmina Khadra », notre objectif principal sera d'exposer les différentes normes discursives et les manifestations dialogiques et idéologiques dans la trilogie. Nous expliquerons également, de plus près, la relation entre ces normes et le concept de l'idéologie. Bien entendu, dans une perspective générale, Bakhtine reste un point de repère par la dimension du dialogisme communicatif idéologique qui représente le fondement philosophique de notre démarche de concevoir la lecture comme rencontre parce qu'aucun contact avec le texte n'est libre de préjugés, croyances et attentes.

Nous avancerons que l'idéologie avec laquelle Yasmina Khadra cherche à s'imposer au lecteur est donnée comme manifeste. Nous étudierons d'abord comment sont présentés

les principaux acteurs du conflit, et plus précisément, nous examinerons les différentes manières d'introduire des évaluations positives ou négatives dans les textes.

Dans la dernière partie intitulée « Représentations dialogiques et idéologiques de la mort dans la trilogie du grand malentendu », nous étudierons ce qui se présente comme une des thématiques majeures des romans : la mort. Nous y viserons à élucider le fonctionnement de la mort dramatique dans les trois romans et de montrer comment cette thématique se situe par rapport au dialogue idéologique souhaité par l'auteur.

L'impression d'une construction idéologique du lecteur se dégage donc dans les romans khadriens en relevant des passages où nous constatons un « *placement d'idée* »³⁸.

L'intrigue principale est, en effet, mise de côté pour permettre l'introduction d'une perspective historique ou référentielle et de considérations pratiques qui risquent de compromettre l'être hors-de-soi du lecteur. Ce n'est pas seulement la référentialité de la figure qui actualise le monde extérieur mais, plus important encore, le mode de lecture qu'elle implique. Le lecteur se sent tout d'un coup interpellé. La finalité du discours se révèle³⁹. C'est ce sens de *Theoria* avancé dans *théorie et méthode* de Hans-Georg Gadamer. *Theoria* qui comprend l'idée que le lecteur ne s'approprie et n'appréhende un texte que si ce dernier rend possible une sorte d'extase et d'oubli du monde extérieur du texte⁴⁰.

L'entreprise romanesque de Khadra,

*loin d'engendrer des convictions politiques visant à clore le débat, opère au contraire une distanciation critique à l'égard des processus conduisant à la violence et s'emploie à dégager le sujet idéologique de tout ressassement mortifère. Qui plus est, et selon l'aveu même de Khadra, une telle prise de distance serait ce qui définit fondamentalement la littérature.*⁴¹

Vis-à-vis des affirmations concernant la distance neutre que déploie l'écriture khadrienne, Dominique Garand et Karl Ågerup ont souligné finement l'aspect arrangeur des romans de Yasmina Khadra parce qu'il crée l'illusion d'une impartialité parfaite

³⁸Ans Georg GADAMER, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1990, p. 133.

³⁹*Ibid.*


⁴⁰Karl ÅGERUP, *op.cit.*, p. 10.

⁴¹*Ibid.*, pp. 54-55.

quand il représente toutes les positions et toutes les opinions. Or, d'une certaine manière, cela renvoie à inviter le lecteur à être encore plus attentif aux glissements dans la représentation, aux petites marques d'une éventuelle vision détournée.

Nous proposerons, en effet, une lecture des romans que nous étudions à la lumière de l'idée de l'inexprimable de la mort suicidaire en considérant plus directement la mort comme objet du projet d'écriture de Yasmina Khadra. Cette œuvre qui n'est pas souvent qualifiée d'œuvre de la contestation des droits humains et le dialogue avec l'Autre, se trouve, de ce fait, dans le procès de l'idéologie à partir d'une utopie⁴², c'est-à-dire l'autre versant de l'imaginaire qui exprime nos attentes dans le futur. Cette part de l'imaginaire contraste avec le versant qui confronte nos traditions et le monde de notre existence actuelle.

⁴²Dictionnaire littéraire, Conception idéale [en ligne], disponible sur <http://www.mediadico.com/dictionnaire/definition/utopie/>, (consulté le 12 mars 2014, à 18 :05).



Première partie
La mise en écriture
du contexte sociohistorique
dans un foyer dialogique

Chapitre 1

Le discours romanesque sur le réel

Selon l'expression de Claudie Bernard, une dualité s'installe du moment où le mot « roman » est lié au mot « Histoire ». L'un s'installe dans l'autre. Par le passé, l'Histoire était au centre et le roman s'y accordait. Tout en respectant ses grandes lignes, le roman trouvait dans l'Histoire un point de départ pour revisiter le passé. Il se glisse par la fiction, dans les hiatus de l'historiographie pour trouver un prolongement, un complément. Le roman excelle dans la représentation de tout ce qui n'est pas directement historique. Sa liberté d'invention lui accorde un espace étendu pour s'intéresser à tous les détails que l'Histoire parfois néglige. Ainsi, une concurrence est née même si elle semble aujourd'hui dépassée⁴³.

À l'heure actuelle, le roman assume son destin. Tout en contestant les orientations de la nouvelle Histoire, le roman s'impose et impose à l'Histoire sa vision en proposant de nouvelles manières pour appréhender le réel. Il affirme sa spécificité et réclame son autonomie dans la représentation de l'Histoire.

Dans sa trilogie, Yasmina Khadra concilie le réel et la fiction dans une œuvre littéraire afin de retranscrire une réalité humaine : Comment la rencontre avec l'Histoire peut-elle déclencher l'irrésistible envie d'écrire du roman ? Dans quelle mesure la réécriture romanesque de l'Histoire permet de mieux appréhender les événements du passé et éveiller par conséquent la conscience du monde contemporain ? Dans le présent chapitre nous tenterons de répondre à toutes ces questions.

I- 1-1- Ethique, esthétique ou engagement ?

Une construction riche de l'environnement imaginaire de l'écrivain maghrébin algérien est plus ou moins consciente. Il se présente dans chaque trace de la littérature maghrébine d'expression française. L'écrivain ; cet intellectuel se nourrit des éléments de la rêverie de son entourage. Ce dernier est le reflet, par excellence, de toute division d'opposition et de position pour superposer en dernier temps un devenir.

⁴³Isabelle TOUTON, cité par Christine DI BENEDETTO, « *Le roman historique espagnol contemporain (1975-2000)* », in *Roman historique et Histoire dans le roman : Cahiers de Narratologie* [En ligne], 14 décembre 2008. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/narratologie/767>], (consulté 30 Mai 2018 à 13H 30).

Les écrivains algériens contemporains d'expression française ont tenu de leur part cette obligation de faire recours à l'Histoire, de se définir par rapport à une idéologie et même à l'élaborer.

Si ces écrivains voulaient donner une forme à la réalité dans le cadre de l'illusion, la possibilité de mettre les deux exigences dans le même moule serait ainsi faisable parce qu'ils mettent en scène toujours, un discours social en construction.

Notre romancier, Yasmina Khadra s'est fait connaître pour ses romans sur l'actualité frappante de l'islamisme contemporain : L'autorité des Talibans dans « *Les hirondelles de Kaboul* », les Arabes israéliens dans « *L'attentat* » et la résistance militante en Irak dans « *Les sirènes de Bagdad* ». Dans ces romans, qui constituent selon la quatrième de couverture du dernier tome une « *trilogie que l'auteur consacre au dialogue de sourd opposant l'Orient et l'Occident* »⁴⁴, nous constatons des éléments sémantiques qui visent une actualité, censée reconnaître du discours médiatique. Il nous semble donc nécessaire de relier le discours littéraire d'une manière ou d'une autre, au réel. En outre, il nous semble raisonnable de supposer que les liens à l'actualité impliquent une certaine tension idéologique.

Cette tension constitue le fondement du roman réaliste dans tous ses aspects que le lecteur doit avoir⁴⁵ et son essence conceptuelle dans le sens de calquer le réel, marque nécessairement un effet que le monde fictif en fait partie.

En lisant les trois romans composant la trilogie de Yasmina Khadra, il est clair que les trois récits se déroulent dans un cadre spatial connu existant hors de l'œuvre. Un cadre qui nous paraît aussi facile à le saisir : Afghanistan dans « *Les hirondelles de Kaboul* », Israël et Palestine dans « *L'attentat* » et l'Irak dans « *Les sirènes de Bagdad* ».

L'actualité avec tout ce qu'elle peut transmettre de message qualifié d'*Urgent* est l'élément moteur pour Khadra afin de faire un tel produit artistique et être par

⁴⁴Yasmina KHADRA, La quatrième de couverture, *op.cit.*

⁴⁵Monika FLUDERNIK, Introduction *to Narratology*. London, Routledge, 2009, pp. 49-55.

excellence le médiateur⁴⁶ de ces régions qui sont juste vues dans les dimensions de notre écran : « *il doit compter parmi les écrivains les plus urgents de notre temps, tout simplement parce qu'il décrit de l'intérieur ce que nous ne regardons d'habitude que de loin* »⁴⁷.

Cette description détaillée nous fait vivre dans le bain d'une violence qui déchire ces régions. Elles sont décrites dans l'œuvre pour symboliser cette image qui se rapproche beaucoup du champ de conflit où la situation semble floue : « *situations et personnages [qui] nous permettent une approche d'un univers que nous ignorons* »⁴⁸. Cette ignorance devient le motif qui pousse l'auteur et le lecteur à chercher la ligne des limites de la connaissance.

Dans ce sens, Michèle Chossat voit que « *[l]'originalité de Khadra est de pratiquer la déconstruction sociale en sociologue en même temps qu'économiste et ethnologue, mettant en évidence les systèmes généraux et complexes qui organisent la société tant au niveau individuel que communautaire et national* »⁴⁹. La mise en scène de ces systèmes justifie bien l'approche de Yasmina Khadra qui ne veut pas nous faire apprendre une connaissance exacte et extrême de l'Orient mais apercevoir autrement les choses. C'est pourquoi, l'œuvre de Khadra s'accorde à l'idéal⁵⁰ dans ce principe de ne pas imiter la réalité, ni permettre l'acquisition du réel, mais elle réussit à donner l'illusion d'intégrer le réel dans la narration de sorte que le texte semble parler de la réalité tout en niant par son statut romanesque la portée documentaire.

Entre la charge politique, sociale et historique constatée dans l'œuvre de Yasmina Khadra et son engagement dans le sens qu'il s'intéresse à l'actualité et cherche à influencer son public, il nous semble pertinent de le classer parmi les écrivains faisant recours à la réalité en introduisant des arguments idéologiques dans l'Histoire, sans parti pris des domaines politiques, « *comme tous les grands conteurs d'histoire, il épouse*

⁴⁶Christine ROUSSEAU, *Aller au commencement du malentendu* [en ligne]. Le monde des livres, 2006, Disponible sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2006/09/28/yasmina-khadra-aller-au-commencement-du-malentendu_817959_3260.html, (consulté le 28 septembre 2013 à 17 :12).

⁴⁷*Ibid.*

⁴⁸Pierre Robert LECLERCQ, *Les hirondelles de Kaboul*, Paris, Le Monde des livres, 2009, p.3.

⁴⁹Michèle CHOSSAT. *À quoi rêvent les loups ? De l'animal et de l'humain selon Khadra. French Literature Series*, Vol. XXXV, Paris, Presses universitaires, pp. 144-151.

⁵⁰Monika FLUDERNIK, *op.cit.*

les contradictions de ses personnages, lesquels portent en eux la forme entière de l'humaine condition »⁵¹.

Le terrorisme, cette matière historique, semble soulever une épreuve énonciative propre à Yasmina Khadra. Il pince des qualités de son texte profitant de la liberté artistique pour mettre l'accent sur des sujets de propagande.

Par le biais des personnages qui hésitent et décident à la fois, le lecteur constate leurs obligations de choisir leurs destins et dans ce sens, il mène toute une recherche pour connaître les raisons pour lesquelles Yasmina Khadra a choisi ce sujet parce qu'enfin, cette recherche ne donne pas certes des réponses absolues.

Khadra donne la parole à des terroristes ; personnages principaux de ses romans pour donner une composition marquante dans l'ensemble de la structure narrative du récit. Il ne justifie pas le terrorisme parce qu'il est avant tout un artiste et sa tâche esthétique est de concevoir son tableau autrement loin de toute perspective politique dont l'engagement fait partie.

La contrainte est donc de mettre en scène l'engagement et la réalité sur la même ligne ; principe soutenu par Todorov⁵² dans la doctrine romantique pour s'intéresser à l'acte de produire plutôt qu'à l'ensemble produit en évoquant l'aspect intransitif du texte littéraire et des idées poétiques. Mais Khadra rejoint les deux : la réalité et l'art parce que « *dans les deux cas, la misère est renforcée en même temps que l'art est nié* »⁵³.

Nous prenons la logique d'Albert Camus pour mettre notre trilogie dans un enjeu programmé et réalisé par l'auteur, et qui sera destinée à un lecteur bien envisagé. La présence d'un fil conducteur dans le texte de Yasmina Khadra entre l'auteur et son lecteur fournit des charges sémantiques plurielles. Juste parce que toute expression artistique se fait dans un contexte social, l'artiste s'engage à s'exprimer devant l'Autre.

⁵¹Guillaume CHEREL, *La bombe humaine*. Paris, *Le Point*, p.73.

⁵²Tzvetan TODOROV, *La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine*. Paris, Poétique, 1979, pp. 131-148.

⁵³Albert Camus, *Discours de Suède*. Gallimard [en ligne], Paris, 1997, Disponible sur : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio/Discours-de-Suede>, (consulté le 22 juin 2016 à 17h00).

Même l'engagement esthétique des représentants du nouveau roman fait preuve d'un positionnement social.

C'est dans cette perspective que nous prendrons le produit romanesque de Yasmina Khadra où chaque unité sémantique dans son texte, traduit toute une doctrine de réception, car même si l'engagement naît d'une conviction politique, il reste idéologiquement ambigu à moins qu'il ne dégénère en une propagande servile. Or, selon Jean Denis, même si l'auteur ne soutient aucun engagement, il peut être conçu comme un auteur idéologique⁵⁴. Dans cette optique, il nous paraît primordial de mettre en relief les deux termes d'engagement qui confirment la présence de tout motif social dont l'écrivain imprègne, généralement, une position et une idéologie qui concrétise un ensemble de conventions et de pratiques souvent politiques.

Par là, nous caractériserons le procédé littéraire de Yasmina Khadra d'engagé selon une tendance réservée dans la mesure où il exprime librement son désir de vivre ensemble et en paix, en dénonçant toutes sortes de violence, d'oppression sociale et d'humiliation, mais il ne prend pas position franche sur des questions bien précises, du moins dans ses romans.

Le rythme binaire de la présentation des idées dans le roman engagé est clairement admis par l'auteur pour confirmer ou réfuter⁵⁵ cette pensée monologique. Si nous suivons ce procédé du roman engagé, nous remarquerons que la trilogie de Yasmina Khadra est loin d'être soumise sous cet angle de vision. Les protagonistes sont des êtres ordinaires qui ne peuvent être jamais des exemplaires pour souligner les limites entre le Mal et le Bien, entre la Mort et la Vie. Or, ils veulent comprendre ces actes violents et trouver des réponses convaincantes pour vivre enfin en paix et en sérénité.

En somme, la trilogie ne semble provenir d'aucune ambition politique mais d'un besoin de raconter une situation difficile et de donner un exemple des peines de la violence. Nous y constatons que la force idéologique de Yasmina Khadra se fait dans cette

⁵⁴Benoît DENIS, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris, Seuil. 1999, p.202.

⁵⁵Suleiman Susan RUBIN, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, pp.164-165.

ouverture des interprétations où sa voix narratrice est laissée libre, sans exercer aucun aspect d'autorité et l'éthique préconisée ne se manifeste plus comme un choix politique.

Même si la présence de certains repères dans l'œuvre de Khadra -comme les dialogues politiques et les personnages typés -rappelle le roman à thèse, cette œuvre ne présente pas de «supersystème » idéologique uniforme⁵⁶, hormis un engagement humaniste plus ou moins universel. L'ensemble des romans expose et propose une charge idéologique dans son traitement de la violence qui rend sa lecture politique difficile voire impossible.

Cette charge idéologique provoque nécessairement une charge de points de vue hétérogènes à l'égard des lecteurs qui sollicitent en fin de compte une sorte d'appréciation considérable, objective et satisfaite. Ainsi pour l'auteur, qui est connu par son traitement des sujets considérés de caractère politique, il ne favorise aucune solution politique ni idéologie par rapport à l'autre. Il fait jouer ses personnages autour et à travers la politique sans estimer une position majeure en marquant des réponses considérables pour chaque antagoniste. Même si la distinction entre islamiste, intégriste et militant faite par un chef de guerre dans « *L'attentat* » « *confère une forme de légitimité au mouvement de résistance palestinien* »⁵⁷, cette légitimité est niée par d'autres personnages. Il paraît plus raisonnable de proposer que le dialogue politique *contextualise* les événements racontés.

La soumission des personnages de Yasmina khadra à des épreuves inaccessibles renforce cette construction d'une thèse absurde et assez complexe pour mener auteur et lecteur à se désengager de cette condamnation.

Yasmina khadra, par le pouvoir du dialogue, a donc cédé la parole idéologique à d'autres voix qui vont accepter une certaine matière idéologique dans l'œuvre ouvrant la possibilité à tous les esprits humanistes. L'acceptation de cette diversité, de l'Autre fait aimablement un autre discours interculturel. Tous ces critères seront appréciés tout au long du texte dans la mesure où ils retracent l'Histoire selon une production

⁵⁶*Ibid.*, pp.131-133.

⁵⁷Dominique GARAND, « Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien ». in *Études françaises*, 2008, Vol. 44, N° 1, Paris, Seuil, pp. 37-57.

romanesque d'« *une grande rigueur historique, un sens aigu du romanesque et une évidente qualité littéraire* »⁵⁸.

De ce fait, il est déraisonnable d'être le représentant d'un ensemble idéologique accordé à un groupe déterminé au moment où la touche éthique est tellement perçue sur un autre angle entièrement humaniste. Le lecteur s'y sent comme observateur neutre, juste, équitable, loin de tout jugement faux de cette matière cette fois –ci historique.

I-1-2 -La pensée romanesque : un idéal strictement humain

Dans ce volet, il sera nécessaire de mettre en lumière le statut de l'écrivain comme témoin de différents événements qui se déroulent autour de lui. Nous citons ici, que Yasmina Khadra assistait à la guerre civile qui écrasait l'Algérie dans la décennie noire. Cette expérience renforce sa capacité de voir les choses et d'interroger les faits qui s'effectuent. Il interpelle la mémoire de son lecteur par le biais de ce calque de la vérité douloureuse et l'expérience personnelle. Il s'agit d' « *un bouleversement qui concerne [les] semblables car la dignité humaine est en jeu, d'où une prise de parole publique* »⁵⁹.

Pour assurer cette dignité humaine, l'auteur se veut crédible en présentant l'extrême de la violence, la folie et la mort dans un cadre aussi bien éthique qu'esthétique. Décrire le terroriste suscite un plaisir chez le lecteur désirant découvrir ce cruel qui fait la terreur à tout le monde. Dans ce sens, la littérature risque de placer le bourreau au même plan que la victime⁶⁰.

⁵⁸Patrick RAMBAUD, *Le Maître*, Le grand prix Palatine [en ligne], 3 avril 2015, disponible sur : <https://www.palatine.fr/nous-connaître/nosengagements/prix-du-roman-historique.html>, (consulté le 8 juin 2015 à 00 :20).

⁵⁹Marie BORNAND, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p.8.

⁶⁰Theodore ADORNO, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Mark JIMENEZ, Paris, Broché, 1996, p.514.

Il est temps donc, pour Khadra de créer un nouvel langage, *renaissance du langage*⁶¹, lorsque la personne souffrante (l'humanité écrasée par le terrorisme) reprend enfin la parole pour témoigner son impression:

*Atiq estime qu'il en a assez entendu et décide d'aller se dégourdir l'esprit ailleurs. À force d'être rabâchés et corsés selon les tendances, les récits des rescapés de la guerre sont en passe de devenir de véritables fabulations. Atiq pense sincèrement que les mollah devraient y mettre un terme.*⁶²

C'est cette personne comblée de mal et de souffrance soumise à la propriété de la parole qui prétend de cette situation des éléments représentatifs très significatifs pour être souvent le porte-parole intermédiaire⁶³. Elle est considérée comme témoin implicite qui doit obéir aux normes narratives prenant en considération l'aspect d'imagination et d'invention de la fiction pour évoquer la dignité humaine⁶⁴. L'enjeu de Khadra est cette touche nouvelle que sa trilogie peut évoquer dans le monde artistique dans le but de prendre le symbole de ce conflit et ce malentendu entre l'Orient et l'Occident voire le reproduire volontairement dans un monde fictionnel.

La fiction dans ce sens dénie le tabou ou le sens mythifié de terroriste parce que « *le mythe a une fonction mobilisatrice dans toute révolution. Toute révolution est création de valeurs, de significations nouvelles* »⁶⁵. Nous précisons ici la valeur de l'Islam, cette doctrine qui dépend d'interprétations politiques du Coran concernant le concept de Djihad. Khadra dénonce donc le pouvoir du discours dit islamique en créant un pont pour assurer le passage de l'expression chargée de tous les modes esthétiques et rhétoriques entre les éléments réactifs dans la communication littéraire en soutenant « *une conception transitive du langage, qui favorise une communication directe et claire entre l'auteur, le texte, les personnages et le lecteur.* »⁶⁶

Dans cette optique, nous renforçons notre idée par des passages où Khadra assure lui-même que la lecture de son roman doit être persuasive. Ce sens d'une certaine implication autoritaire est bien claire dans :

⁶¹*Ibid.*, p.172.

⁶²Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.40.

⁶³*Ibid.*, p.6

⁶⁴Marie BORNAND, op. cit. p.8.

⁶⁵Charles BONN, *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985, p.57.

⁶⁶Marie BORNAND, op. cit, p. 22.

Le lecteur se surprend en train de le vivre pleinement, aussi intensément que mon personnage. L'espace d'une lecture, il devient lui aussi le monde. Au sortir du roman, il aura le sentiment d'avoir vécu une souffrance qu'il ne soupçonnait même pas. D'un coup, il est persuadé que l'histoire lue pourrait être la sienne. C'est de cette façon qu'on éveille les consciences.⁶⁷

Yasmina Khadra voit de l'actualité diffusée par les médias une source pour nourrir son texte. Il tente son pouvoir à revoir les faits en incitant l'ensemble de l'humanité à trouver des nouvelles lectures, nouvelles conceptions. Ce changement soutenu par Khadra pose son écriture sous la case de la fiction didactique en souhaitant un dialogue entre les deux mondes dans le but de changer le comportement de l'Occident vis-à-vis de l'Orient.

L'expérience qui fait l'objet du récit est tellement 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* »⁶⁸, et que la littérarité est donc à repérer dans la manière et le style. Logiquement, ce principe s'ouvre sur une fictionnalisation qui transfère l'événement réel à un milieu différent. De même, Yasmina Khadra semble transférer une situation précaire à des milieux plus connus par le public visé, à savoir le public occidental. Les narrateurs de la trilogie, sur le dialogue des sourds, sont alors une sorte de témoins fictifs d'un événement emprunté de l'Histoire qui concerne tout le Moyen-Orient. Le recours à la thématique du terrorisme dans le roman de Yasmina Khadra justifie son ménagement didactique et esthétique pour marquer sa touche personnelle en gardant l'aspect référentiel du récit.

Son lecteur est convié pour se retrouver dans une optique de vouloir dire, révéler et objecter sa nature humaine. Il nous semble, donc, raisonnable d'approcher le texte de Yasmina Khadra en tant que production fictionnelle en faisant appel à l'Histoire et son pouvoir bâtir des interactions favorables et convaincantes entre l'auteur et le lecteur. Dans ce sens, nous soulignons à chaque fois les limites entre les éléments historiques conçus comme vrais et la narration fictionnelle pour que la perception sera plus ou moins possible.

⁶⁷Iskander DEBBACHE, « À ceux qui crachent dans nos larmes » ; In *Le Monde* [en ligne], 2001, Disponible sur: www.algeria-watch.org/farticle/sale_guerre/khadra.htm, (Consulté le 13 mars 2015 à 9 :00).

⁶⁸Marie BORNAND, *op. cit.*, p. 8.

I-1-3- La trilogie : un imaginaire littéraire comme inscription du réel

Certes, notre étude est faite sur un écrit romanesque ; un genre qui demande et exige la présence de certains éléments de base forçant sa structure et le mettant dans une classification particulière par rapport à d'autres genres littéraires. L'ensemble de ces éléments oriente la manière dont ils sont présentés et par conséquent, une certaine procédure pour les lire et les traduire⁶⁹.

Une autre qualité est attachée au roman ; celle de l'Histoire (pour dire le roman historique) à savoir la convocation des personnages et des repères qui renvoient impérativement à la réalité historique. Ces éléments se focalisent selon une vision narrative logique et confortée par le biais du plan descriptif qui pourrait même assurer une authenticité forte⁷⁰.

Cela débouche sur une marge référentielle qui s'implique voire même pointe les deux pôles du roman historique dans un calibre réagissant : un roman historique, « *c'est-à-dire un récit fictif qui intègre à sa diégèse une dimension historique. Sa première particularité serait donc sa dimension référentielle dans la mesure où la réalité vécue vient nourrir le récit proposé* »⁷¹. Ladite dimension doit être comprise comme référentielle à notre monde, donc opposée à la fiction dans le sens venu de l'imagination. À cet égard, il est nécessaire de soulever deux remarques : une œuvre fictive peut paraître plus fiable qu'une œuvre factuelle, d'une part. D'autre part sa façon de présenter la réalité. Cette présentation à nouveau des réalités et d'actualité fait apparaître une autre configuration pour que le lecteur puisse voir convenablement les choses en jetant des coups d'œil vers le passé⁷².

Notre vérification se fait dans cette marge où les éléments fictionnels et informationnels se réunissent dans une production censée être artistique. Ce qui nous mène, par

⁶⁹ Jean ATZFELD, *La stratégie des antilopes*, Paris, Seuil, 2007, p. 109.

⁷⁰ Semujanga JOSIAS, « Le témoignage d'un génocide ou les chatolements d'un discours indicible ». In *Présence francophone*, no 69, L'Harmattan, 2007.

⁷¹ Semujanga JOSIAS, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene, 2008, p. 9.

⁷² *Ibid.*, p. 91.

conséquent, à vérifier la perception chez le lecteur étant également censé recevoir ces réalités incluses dans son vécu qu'elles soient fiables ou certaines.

Ce pas a pour but de savoir comment le texte de Yasmina Khadra amalgame des exigences romanesques artistiques et repères historiques pour reproduire une réalité convaincante. Pour ce faire, il nous est impératif de retracer les limites à prendre en considération lors de la lecture de la trilogie du grand malentendu en vue de décrire les façons dont Yasmina Khadra prétend la réalité qui l'inspire. Il sera aussi possible de discuter cette inclusion via un lecteur averti et désireux par l'auteur.

Certes, cette scène se passe à notre époque où le terroriste devient mondialiste : être un terroriste est à la portée de tout le monde ce qui dénonce indirectement la responsabilité de tout le monde dans le conflit.

Dans cette trilogie, Yasmina Khadra poursuit l'examen de certaines notions qui sont au centre de ses propositions théoriques, notamment celle de la mort. Il tente de préciser qu'il cherche tout un système de processus de transcodage en des structures textuelles des structures socio discursives étant tout d'abord dans le hors-texte de son œuvre. Dans son récit, il essaye de montrer comment le texte transcode un énoncé structurel, initial et programmeur dans différents champs discursifs, gérés par différentes applications respectives.

Par le biais de nombreux artifices poétiques, les romans de Khadra opèrent une rupture discursive marquée par un recours à divers procédés stylistiques. Ce discours n'est plus focalisé sur l'événement (cruel, violent) en tant que tel ; il aménage des espaces de dialogues et de réflexions sur ces faits. Le choix de cette forme de transmission, allant au-delà de l'évocation crue de l'expérience, a le mérite de transcender la valeur testimoniale (chère à l'historien ou au sociologue par exemple) des récits sur de tels événements inadmissibles. Dans la mise en récit de cette expérience, Khadra insère ces faits sans oublier les éléments de « preuve » afin de faire comprendre que le discours littéraire détient les instruments nécessaires pour rendre compte de l'essentiel de l'événement.

En effet, la combinaison d'un dispositif langagier avec un matériau factuel par le biais d'un discours littéraire est perceptible dans l'univers narratif des textes du corpus. Nous remarquons au fil du récit que le discours de Khadra ne se veut pas historique. Le narrateur dépeint, dans son texte, un univers narratif imaginaire, mais également ancré dans la réalité historique car il opte pour un témoignage imaginé ou, plus exactement, pour un récit fictif pour esquisser quelques fragments de son expérience militaire dans l'armée algérienne durant la décennie noire. Ce dilemme violent qui le secoue en tant que témoin le ramène sans cesse à la catastrophe qu'il ne peut transmettre que sous la forme d'un documentaire métaphorique de son expérience.

Ce procédé inscrit le discours du narrateur-témoin dans le souvenir et la survie. Le personnage principal, a tendance à subir, à l'instar des autres protagonistes du roman, les différents événements. Cependant, l'évocation de l'expérience de captivité tient dans un mélange de réflexions et d'impressions. À vrai dire, le narrateur transforme la réalité discursive en une pensée plus ou moins imprécise alors que cette réalité découle en toute apparence d'une expérience vécue. Tout ce qui est visible pour le narrateur et les ordres reçus sont transmis à travers un jeu langagier qui les distille sous la forme d'une impression :

Le monde des intellectuels, est partout le même, aussi interlope et fourbe que n'importe quel coupe gorge. C'est une pègre à part entière, sans scrupules et sans code de l'honneur. Elle n'épargne ni les siens ni les autres(...). Si ça te peut consoler, je suis plus contesté et haï par les miens que nulle part d'ailleurs. Il est dit que nul n'est prophète en son pays. Moi, je remplace le point par une virgule et j'ajoute : et personne n'est maître chez les autres. Nul n'est prophète en son pays et personne n'est maître chez les autres. Mon salut vient de cette révélation : je ne veux être ni maître ni prophète. Je ne suis qu'un romancier qui tente d'apporter un peu de sa générosité à ceux qui veulent bien la recevoir⁷³.

Cette impression qui allie le souvenir, les sentiments, les croyances et les perceptions devient, exclusivement, un produit de la narration. Yasmina Khadra pense que les circonstances dans lesquelles le travail de représentation a lieu, influencent la démarche esthétique. Il organise son texte en se référant à ses préoccupations et aux fonctions du récit.

⁷³Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., pp. 291-292.

Dès le début de ces récits, les effets de la fictionnalisation sont explicitement définis et accompagnés des rapports discursifs beaucoup plus distanciés.

La présentation et la représentation d'expériences extrêmes, cruelles et inhumaines comme celles des terroristes restent écartelées entre une envie de fidélité, par rapport à l'expérience présentée, et une prise de conscience d'une incapacité de transmettre la brutalité des faits.

Dans l'œuvre, la construction de l'expérience ou de l'événement dramatique ne saurait, donc, se limiter au désir de témoignage. Les romans n'ont qu'une évocation parcellaire des événements et incluent l'expérience d'autres victimes dans une perspective collective propre. Par ailleurs, le caractère fragmentaire des faits relatés et la référence à d'autres extraits journalistiques relativisent la force authentique des récits : « *une fois la télé allumée, on zappait sur l'ensemble des chaînes pour prendre le pouls de l'humanité, ensuite on se bronchait sur Al Jazeera et on ne bougeait plus...La télé se révéla être un cadeau empoisonné.* »⁷⁴

Les axes de construction de l'expérience du terroriste sont devenus multidimensionnels, multifonctionnels et assujettis aux habiletés stylistiques de l'auteur. Ces derniers évoquent ces expériences avec distance. Aussi, le recours à des scénarios documentaires fondés sur des données historiques fiables contribue indubitablement à la signification du texte dans un discours littéraire. Au lieu de la description exclusivement documentaire dans le discours sur le terrorisme, la parole prend ses lettres de noblesse et aménage des voies de narration, d'exposition et de discussion de l'horreur humaine.

Pour contourner la réalité instructive et littéraire, les procédés de construction visualisent, grâce à l'élasticité et la souplesse du discours, des positions distantes et décalées de la réalité historique. Dans ce sens, la configuration du récit sur l'expérience dramatique est inscrite dans un processus de pensée, d'évocation et d'énonciation qui confère au récit une épaisseur discursive, crédible et compatible avec les attentes de la transmission et la réception des faits historiques horribles.

⁷⁴ *Ibid.*, pp.93-94.

La structure narrative de nos romans est un ensemble de techniques propres au discours littéraire. Une telle stratégie intègre ou assimile le discours dans sa structure narrative et se spécifie dans la mobilisation des ressources et d'outils discursifs capables d'assurer la transmission d'événements historiques tout en faisant preuve de souveraineté dans la reformulation des faits. L'auteur inscrit son œuvre dans une perspective littéraire qui épouse la puissance assimilatrice du discours plus subtile dans les descriptions, les évocations et les suggestions. Dans cette perspective, « *L'attentat* », et « *Les sirènes de Bagdad* » apparaissent comme deux récits chronologiques des deux chroniqueurs professionnels ; Amine et le jeune bédouin qui tendent à relater ce qu'ils ont vécu, vu ou entendu. Tout en voulant atteindre la sensibilité du lecteur, le romancier recourt à des images évoquant la réalité factuelle sans pour autant enfermer le langage dans une volonté de restitution des faits exacts. Les scènes descriptives apparaissent comme des produits de l'imaginaire de l'auteur qui sélectionne, répertorie et organise les événements les plus significatifs à ses yeux sous une structure narrative soumise à la logique et à une cohérence langagière.

Cette structuration, bien qu'inspirée de faits réels, révèle une certaine subjectivité et une inventivité qui guident les facettes de la narration. Ces séquences d'expérience réelle ou imaginaire illustrent des situations que l'enchaînement des faits et des pensées rendent concevables. Le dispositif narratif qui structure toutes ces images meurtrières conduit le narrateur à un monde de songe. Et, c'est l'imagination de l'écrivain qui conceptualise cette réalité textuelle.

Dans ce sens, « *Les hirondelles de Kaboul* » se distingue par son modèle de mise en récit qui allie impression et réflexion. Les évocations du héros du roman laissent entrevoir une inspiration. La mise en scène se réalise à travers des découvertes, des pensées et une impression caractérisée par l'ennui d'un geôlier inactif qui vit non pas dans l'angoisse, mais dans l'attente et dans la monotonie. Et, c'est toujours avec ce même procédé narratif que le héros du roman jette un regard sur le comportement des geôliers qui accueillent généralement des accusés pour les exécuter publiquement en tant qu'espèces de honte. L'extrait infra illustrera nos propos :

- *Je t'offre un thé garde-chiourme ?*

- *Je l'accepte volontiers, dit Atiq.*
- *Tu as fermé la boutique plus tôt que prévu.*
- *C'est difficile d'être son propre géôlier.*
- *Tu ne vas pas me dire qu'il ne reste plus de locataires dans tes cellules.*
- *C'est la vérité. La dernière était lapidée ce matin.*⁷⁵

Le narrateur met un point réflexif sur la nature humaine et, plus particulièrement, sur la différence entre la victime et le bourreau. Il recourt à la dérision pour expliquer cette atmosphère où l'autorité des Talibans remet en question l'humanité de l'Homme. Ce personnage-narrateur qui alterne descriptions et impressions fictives expose la situation tout en interprétant les faits. Ce mélange de descriptions et d'impressions devient à la fois un jeu et un enjeu dont les règles renvoient, d'une part, à la raison et, d'autre part, à la compilation de petites histoires, fruit d'un travail imaginaire, certainement, causé par l'absurdité de la situation. Le narrateur reste fidèle à une démarche narrative qui, tout en se voulant vraisemblable, se confond avec ses pensées, ses impressions ou ses opinions tel que : « *je suis à l'aise dans le noir. Mes morts et mes vivants sont près de moi(...) la vie n'es qu'un pari insensé* » ; *c'est la façon de mourir qui lui sauve la mise. Ainsi niassent les légendes* ». ⁷⁶

Ces impressions résultent de sa curieuse situation dont il ne semble avoir aucune maîtrise : « *j'ai peur que ma mort ne change rien à notre situation* ». ⁷⁷ Une telle évocation laisse entrevoir un personnage dépassé par les événements et qui reste cependant lucide et cohérent.

Le personnage de Khadra subit sa propre changement dans les camps de concentration où il a séjourné. Pour montrer le décalage entre l'expérience vécue et la perception du monde extérieur, ce témoin fait comme s'il banalisait la catastrophe avec l'emploi de diverses formulations ou expressions dont l'un des exemples types dans certaines parties de son texte est la récurrence de tous les mots qui renvoient au champ lexical de la mort inscrivant toute l'expérience vécue ou l'horreur de concentration dans la normalité :

- *Même l'explosion qui s'est produite dans le coin ne t'a pas atteint.*
- *Il y a eu un attentat ?*

⁷⁵Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p. 21.

⁷⁶Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p. 280.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 276.

- *On est à Bagdad, c'est tout à fait normal cousin. Quand ce n'est pas une bombe qui pète, c'est une bonbonne de gaz*⁷⁸.

Une telle forme d'évocation met en relief la puissance de l'imaginaire de l'auteur pour relire une expérience horrible. Ainsi, pour formuler une approche critique des faits, le narrateur recourt à des analyses, à des impressions ou à des commentaires. Il se crée, alors, un débat interne chez le narrateur. Celui-ci se veut lucide sur une réalité historique singulière et ne semble pas, en raison de la sensibilité du sujet, souffrir d'aucune forme de pression dans l'évocation de telles barbaries humaines.

Dans ce même élan conceptuel, l'œuvre s'illustre par une certaine imprécision à travers laquelle la trame narrative s'attèle à tisser la toile discursive des séquences de l'histoire textuelle. Elle fascine par son style dépouillé, délicat, énigmatique et dialogique (grâce à nombreuses interpellations et interrogations insérées dans le récit) qui lui assure son originalité.

L'auteur n'hésite pas à interpeller son lecteur. Il anticipe sur les découvertes et les surprises dans l'histoire romanesque, sur les sentiments étranges et sur les interrogations présumées. Ils reflètent le niveau du désespoir, de la foi et du déguisement que le jeu de la langue se charge de mettre en image, tel le montre l'extrait : « *j'ai divorcé avec la vie, je suis un mort qui attend une sépulture décente (...) quand vais-je recevoir l'honneur de servir ma cause ?* »⁷⁹

En somme, les fondements du discours littéraire restent confinés à travers les dispositions narratives misant sur l'imaginaire, le subjectivisme et la créativité de l'écrivain. La volonté de donner du sens à l'expérience meurtrière et inhumaine aboutit, avec ces textes, à une littérature qui se fonde sur un discours entretenu par diverses techniques stylistiques, des réflexions, des interprétations, mettant en avance un ensemble de points de vue, d'idées ou de valeurs. Ce discours sur l'expérience tragique tente de répondre à de nombreuses interrogations.

La représentation s'est toujours révélée comme une nécessité et une exigence éthique pour la société humaine car de nombreuses personnes se sont retrouvées assoiffés de

⁷⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁷⁹ *Ibid.*, p.274.

connaître ou de savoir et de comprendre la réalité des scènes de cruauté, d'horreur, de barbarie, d'exécution, d'attentat, etc. Pourtant, la conscience humaine va s'arrêter sur un obstacle de taille qui se traduit par une insuffisance d'informations ou une ignorance évidente de la vraie réalité sur les motifs réels qui poussent un être aussi humain à être terroriste. C'est cette impossibilité de connaissance et de compréhension qui alimente la curiosité et l'inventivité discursive. Dans cette situation, les procédés narratifs ne se limitent plus à leur fonction communicative mais ils cherchent aussi à jouer un rôle persuasif.

Un récit littéraire sur le terroriste ne doit pas être uniquement considéré comme un discours symbolique sur l'actualité. Il ne doit, non plus, utiliser cet événement actuel comme un simple élément de représentation de l'expérience tragique ou comme un simple point sombre de l'histoire contemporaine de l'humanité. Il est ainsi un autre moyen aussi efficace dans la transmission de la mémoire des victimes. Nous remarquerons un tel procédé narratif dans le récit dans « *Les sirènes de Bagdad* » où le narrateur mélange une précision journalistique détectable dans la description et une technique interprétative qui lui permettent d'évoquer largement les pressentiments et les prévisions de la population irakienne: « *on se mit à suivre pas à pas le malheur national(...). La capture de Saddam enchanta l'assistance (...)* »⁸⁰

En effet, la langue se caractérise par une précision en s'inspirant d'un certain réalisme.

Cette démarche discursive revient dans le roman sous une forme fictionnelle. La réalité historique est malmenée par un jeu de lyrisme et d'étrangeté qui diversifie la présence des genres littéraires dans le dispositif narratif. À côté de l'histoire et de l'évocation d'une certaine quotidienneté, le narrateur utilise le conte dans quelques scènes pour s'entretenir directement avec le lecteur sur son expérience de lecture. En effet, le narrateur prend le contre-pied d'un témoignage direct et oblige le lecteur à participer à un travail de réflexion en se référant à l'actualité perpétrée par un bourreau étrange. Ce dernier suscite chez lui de temps à autre de la compassion.

⁸⁰*Ibid.*, p.95.

Le lecteur est censé aussi identifier l'espace géographique à travers l'évocation de certains lieux comme El faloudja, Kafr Karam, Beetlahm, Kaboul ou de certains noms comme Bush, Saddam, Yacine, ... etc . Dans ce contexte, le lecteur a besoin de faire des recoupements par rapport à ses connaissances historiques et à sa propre culture générale pour comprendre les raisons de ce désordre au sein du Moyen-Orient. Cette population, autrefois unie, se trouve séparée sur le plan ethnique, religieux et politique. La démarche narrative nous plonge, par ce biais des éléments référentiels, dans l'actualité qui détermine l'espace géographique du récit pour inscrire un autre engagement intellectuel. Représenter dans le produit romanesque devient un acte de construction de l'événement du terrorisme car le locuteur joue un double rôle : il valide les faits évoqués dans le récit et se révèle en même temps comme un défenseur de l'Histoire. L'expression devient, donc, une source intarissable de révélations, d'informations et d'explications.

La représentation romanesque utilise une panoplie d'images plus ou moins atroces et complexes, aptes à rendre compte d'une réalité « inimaginable » que la raison humaine éprouve de nombreuses difficultés à saisir. Ce monde imaginaire devient clos et abrite en son sein deux catégories de personnages (bourreaux et victimes) qui s'affrontent autour d'une inégalité relationnelle traduite par des emprisonnements, des humiliations, des tortures, ... etc. C'est ce qui rend la prise de parole difficile voire complexe, mais significative car celle-ci était imprévue dans ce tourbillon infernal de la destruction humaine. Cette expression et cette parole deviennent l'objet de témoignage et de lutte en ce sens qu'elle déplace le drame en plein public.

La tension théorique du contenu textuel se déplace sur le terrain de la langue et de la stylisation. Dans cette mouvance, aborder le texte sur l'actualité, revient à dialoguer avec un dispositif langagier faisant référence à la violence. Le récit apparaît, donc, comme une expression littéraire conçue pour surprendre ou, même dans certains cas, pour choquer. Le roman laisse le lecteur dans un cercle inattendu où la tonalité provocatrice de la narration et la cruauté des faits l'entraînent inéluctablement dans l'égarement, le désarroi, l'indignation et la folie.

De plus, l'espace dans lequel se déroule le récit est décrit de manière détaillée ou suggestive pour expliciter les comportements (humains ou inhumains) des personnages. De nombreux sites ou repères maintiennent les personnages-victimes- dans ce tourbillon infernal fait de violence, de souffrance et de lynchage en citant à titre d'exemple : « *au diable vauvert, une tornade déploie sa robe à falbalas dans la danse grand-guignolesque d'une sorcière en transe (...). Un silence mortel accompagne la déréliction à perte de vue, les terres afghanes ne sont que champs de bataille, arènes et cimetières, (...) les loups hurlent chaque soir à la mort (...)* »⁸¹.

Dans la présentation de la barbarie humaine, il est certain que le sujet appelé à narrer la réalité historique se retrouve, de temps à autre, dans une impasse discursive et présentative. Il est appelé à partager des souffrances ou à s'imaginer une expérience exceptionnelle ; celle de la mort. Une telle prise de parole peut, dans ces conditions de souffrance, se heurter à un dispositif de défense ou de révolte. Le narrateur est même affecté par les différentes scènes de la mort renvoyant à l'expérience terroriste. Il montre l'aspect monstrueux des injustices, des abus ou des exécutions.

Dans ce sens, Il est évident de dire que les personnages ayant vécu des situations de souffrance extrême sont gagnés par un malaise et un vide existentiel qui se traduisent par une incapacité de réfléchir. Ce processus est marqué par la censure des sentiments ressentis envers les autres car le discours se trouve submergé par l'omniprésence du mal et du néant qui affectent l'état psychologique du sujet-narrateur. La mise en récit de cette écriture sur la mort dramatique est devenue une expérience de l'anéantissement ; Une sorte de menace et de destruction physique ou psychologique qui emprisonne le narrateur dans un cercle vicieux.

De tels récits ne se focalisent donc, ni sur le terrorisme, ni sur ses effets, mais ils tentent d'explicitier leur fonction et leur signification comme une « *représentance à l'épreuve d'une cruauté dont la destructivité va au-delà du meurtre et d'un espace de jeu entre la présence et l'absence, la vie et la mort.* »⁸²

⁸¹Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.7.

⁸²*Ibid.*, p. 65.

Cette représentation à l'épreuve de la mort tragique ne peut s'exercer sans pulsions ni émotions. Les sujets narratifs, exposés de manière permanente au tragique et à la mort, s'adonnent à des refoulements ou à des transformations qui peuvent être l'expression d'un sentiment de mépris, de désespoir, de vengeance, de colère, ...etc. Les tentatives de représentation permettent aux personnages de s'affirmer comme des sujets mortels. Méprisé et bafoué dans son âme, le sujet-narrateur peut, dans sa blessure, trouver dans la parole les ressources nécessaires pour s'opposer à la volonté d'anéantissement. La représentation s'accompagne d'affect et de la pulsion ne fait pas de distinction entre le conscient et l'inconscient du narrateur.

Pour transmettre ce choc psychique dans la représentation littéraire, l'évocation de certains fragments de l'événement s'effectue dans le cadre d'une accumulation de preuves qui, associée à l'expérience, étoffe le schéma descriptif narratif et renseigne sur l'ampleur de l'horreur.

Quels sont donc les outils mis en œuvre pour produire un système énonciatif traduisant une certaine souplesse au lecteur via cette réalité violente ? Nous y répondrons en nous basant sur l'ouverture sémantique possible de la trilogie sur la matière du réel.

Chapitre 2

Les enjeux sociohistoriques dans l'œuvre

La littérature est sortie de la marginalité dans laquelle elle était tenue par les historiens et les sociologues. Le texte littéraire devient alors une matière particulière et originale qui sert à mettre en relief des enjeux sociohistoriques et aussi pratiques dans la production esthétique. L'œuvre de Yasmina Khadra est un laboratoire voire une réflexion qui s'inscrit dans le cadre d'une sociologie et d'une Histoire. La trilogie sur le grand malentendu donne à penser le monde où Khadra ne se contente pas de décrire des personnages mais il veut expliquer la société et l'Histoire. Cet exercice exige le recours à l'imagination et à la créativité tandis que l'écriture littéraire peut être guidée par la recherche d'une vérité.

I-2-1-La problématique du signe référentiel dans le roman de Yasmina Khadra

Le vécu était toujours la matière première mouvante pour les écrivains algériens d'expression française et « cet aspect » vécu constitue une sorte de pacte référentiel. Ce qui importe n'est pas le fait que ce pacte soit vrai ou mensonger mais plutôt l'illusion référentielle⁸³.

Ce recours aux références, qui renvoient à la réalité, exprime l'intention de ces écrivains de montrer au lecteur leurs visions via le monde et l'importance explicite des expériences à travers leurs productions. Or, notre trilogie n'expose ni l'histoire ni la vie de Yasmina Khadra, elle représente en quelque sorte l'actualité terrible au Moyen-Orient et convoque la conscience d'un lecteur qui ne cherche que la vérité. Il veut y connaître si les trois pays cités et décrits pourraient être les mêmes de notre monde, en utilisant un ensemble d'accessoires qui renvoient à des réalités et des connaissances universelles. Ces accessoires sont choisis pour ne pas livrer au lecteur des informations courantes mais pour qu'il puisse construire une manière de communication avec l'Autre et de voir les choses selon le principe de dialogue.

⁸³Charles BONN, *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, (Thèse de doctorat d'Etat en littérature), Paris, Université de Bordeaux 3, 1982, p.157.

La lecture des trois romans-corpus a provoqué des mécanismes de la nature de la perception qui a entraîné de sa part, un réexamen de la problématique des éléments ou des signes référentiels par rapport à leur nature visible et subjective. Pour une meilleure compréhension de ce qui va suivre, notre mise au point sera portée sur le lien que nous établissons entre l'image sonore de Freud et l'image acoustique de Saussure.

I-2-1-1-La narration : événements et actions dans le discours romanesque

Les éléments référentiels dans une production littéraire conduisent à des réflexions par rapport au signe en général et au littéraire, en particulier. Ce qui est frappant à première vue dans ce sens, c'est d'abord les différentes représentations qui affectent la définition du signe référentiel et le statut de ce que Saussure appelle signifiant. Le problème du rapport entre l'objet et le signe est ainsi posé par Freud. Ce dernier le qualifie par une représentation lucide, intentionnelle et consciente qui « *associe la représentation de chose et la représentation du mot afférente* »⁸⁴. D'une façon générale, il articule très étroitement, dès ses premiers travaux, la vision et le langage. Nous constatons ainsi que Yasmina Khadra regroupe toute une charge émotionnelle verbalement exprimée dans son œuvre, ce qui est inséparable de la représentation projetée selon Freud voyant que :

*la représentation de mot apparaît comme un complexe représentatif clos, la représentation d'objet par contre comme un complexe ouvert. La représentation de mot n'est pas reliée à la représentation d'objet par toutes ses parties constituantes, mais seulement par l'image sonore. Parmi les associations d'objet, ce sont les visuelles qui représentent l'objet de la même façon que l'image sonore représente le mot.*⁸⁵

Il ne s'agit donc pas d'une simple équivalence qui permettrait à un des deux niveaux de se substituer à l'autre mais d'une entité indivisible. Lorsque cette constitution, que composent la représentation visuelle de l'objet et l'autre sonore du mot, se décompose, il s'agit pour Freud d'une asymbolie ou même d'une perte symbolique. Cette conception permet d'articuler directement sa pensée sur les travaux et les réflexions menés par Saussure qui, de son côté, donne une définition du signifiant. Ce dernier est vu comme image acoustique. Pour lui,

⁸⁴ Sigmund FREUD, *L'inconscient*, Paris, Gallimard, 1976, p.116.

⁸⁵ *Ibid.*

le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle, et s'il nous arrive de l'appeler "matérielle" c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait. Le caractère psychique de nos images acoustiques apparaît bien quand nous observons notre propre langage. Sans remuer les lèvres ni la langue, nous pouvons nous parler à nous-mêmes en faisant des actions. Ce terme impliquant une idée d'action vocale ne peut convenir qu'au mot parlé, à la réalisation de l'image intérieure dans le discours.⁸⁶

Saussure, et à travers cette citation, a souligné la distinction fine entre le phénomène physique (le son matériel) et l'espace psychique (l'empreinte psychique de ce son) où se construit une « représentation sensorielle », une « image intérieure », c'est-à-dire une sensation. L'image acoustique, - le signe - est pour lui de nature psychique. Les deux définitions du signe (Saussure) ou du mot (Freud) coïncident : elles réalisent l'une et l'autre l'opposition que nous évoquerons entre l'événement pris dans la trilogie comme marque référentielle et l'action reprise comme marque de représentations particulières.

L'empreinte psychique du son ; « *réalisation de l'image intérieure dans le discours* »⁸⁷, et dont la nature est sensorielle, témoigne d'un parcours similaire à celui qui à partir de l'évènement et avec tout ce qu'il peut provoquer comme impression rétinienne produite par le cerveau qui est l'action de percevoir. Les éléments référentiels placés par l'auteur ajoutent une récréation chez le lecteur induit bel et bien d'une charge de significations historiques particulièrement dense. La dualité d'évènement /action lance en effet, un appel à un contexte socio discursif plus large et plus particulièrement au discours historique produit par l'idée physiologique.

Deux mécanismes distincts sont ainsi opposés : agir ; enregistrement passif par la rétine, et réagir ; résultat de la transformation de cette impression par une série de processus neurologiques faisant intervenir la mémoire comme le signale Martial Guérault.

Nous constatons donc, que lorsque nous rétablissons les réalisations discursives dans leur contexte socio-discursif, ces expressions se donnent à voir comme des réalisations similaires d'un même schéma conceptuel. Elles dévoilent ainsi les liens avec l'histoire

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

et fonctionnent, dans une certaine mesure, comme des idéologèmes qui, en dernière instance, nous renvoient à une période historique déterminée et de même à une société présentée sous l'angle d'un ensemble de critères qui se comprennent grâce à notre position vis-à-vis de ce prétexte socio-historique. Ce qui est illustré dans les propos de Rousseau parlant d'un mécanisme cognitif, d'« *une nouvelle interprétation cognitive des relations entre le monde extérieur et l'individu qu'imposent les leçons de la physiologie naissante, favorisant l'emprise du subjectif dans la perception du réel* »⁸⁸. À cet égard, nous interprétons toutes les traductions, au niveau discursif précisément, par l'opposition que nous avons constaté, entre l'*événement* (cette interface entre le monde et le sujet) et l'*action* qui est le produit d'un processus cognitif où interviennent l'expérience personnelle et la mémoire⁸⁹. Le fonctionnement de cette structure peut être assimilé à celui de la morphogenèse textuelle s'identifiant par le procès de ces quatre références : Israël, Palestine, Bagdad, Kaboul. C'est ainsi que nous disons que le noyau du foyer morphogénétique dans le cas du champ culturel impliqué, s'organise autour d'un axe majeur *événement/action*. Les microphénomènes discursifs étant les définitions du mot données respectivement par Freud et Saussure, par exemple, peuvent être qualifiées de phénotextes, lesquels transcendent des éléments fondamentaux du discours dans le texte de Khadra. Le terme "encodage" que nous employons ici est pour nous une sorte de marqueur théorique propre à la position sociocritique que nous proposons.

I-2-1-2-Le pacte référentiel et la production du sens

La position sociocritique renvoie, en effet, aux polémiques soulevées à propos des modes d'inscription du socio-historique dans les textes littéraires. Le principal apport, à nos yeux, de la sociocritique, telle que nous la concevons du moins, est d'avoir objecté à ces reproches en soumettant une façon de traitement beaucoup plus complexe du problème, fondée sur la prise en compte des médiations socio-discursives et

⁸⁸Jean Jacques ROUSSEAU, « Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction », in *Aux Origines de l'abstraction, 1800-1914*, Éditions des Musées nationaux, Paris, 2003, pp.19-33.

⁸⁹Françoise CROS, *Les effets du mémoire professionnel dans la formation d'enseignants* [en ligne], disponible sur : https://www.persee.fr/doc/refor_0988-1824_1994_num_17_1_1234, p.103 (consulté le 12/10/ 2014 à 20 :30).

institutionnelles qui interviennent dans la production du sens. Lucien Goldmann, quant à lui, hésite entre la notion de transposition et celle d'homologie à propos de la forme romanesque qui serait, selon lui :

La transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché. Il existe une homologie rigoureuse, continue-t-il, entre la forme littéraire du roman (...) et la relation quotidienne des hommes avec les biens en général, et par extension des hommes avec les autres hommes, dans une société productrice pour le marché.⁹⁰

Cette remarque est suggestive mais elle porte sur un problème décalé par rapport à notre objectif. Il ne s'agit pas pour nous, de constater un rapport direct entre deux éléments mais de mettre au jour le fonctionnement d'un processus de production de sens qui implique une série d'instances intermédiaires et le statut sémiotique des médiations que nous considérons comme des systèmes, chaque fois spécifiques, de codes qui diffèrent, les uns des autres. Nous pourrions cependant dire que les phénotextes produits par une morphogenèse déterminée sont équivalents les uns des autres (personnes qui sont dans les mêmes conditions de vie), si du moins nous nous en tenons aux sens que nous donnons d'équivalent⁹¹ dans les domaines respectifs de la physiologie. Voyons en ce cas ce qu'il en est ici, en premier lieu, en reprenant la définition que Saussure donne à l'image acoustique. Cette dernière est marquée d'abord par une trace psychique d'une production sonore représentant notre décodage.

Saussure change cette appellation d'image acoustique en la remplaçant par le terme de signifiant. Ce faisant, il déplace sa définition dans le champ de la sémiologie pour que le sens et l'origine de l'expression d'image acoustique se disparaissent. Pour celui qui n'est pas entré dans le système du linguiste, *signifiant* n'a pas de sens et il n'y a aucun rapport entre les deux expressions. La première image acoustique décrit objectivement un fait scientifique sans doute complexe mais dont les données, telles qu'elles sont présentées, sont claires. La deuxième (signifiant) occulte cette origine et encode littéralement cette notion dans un système en construction qui se dote de ses propres

⁹⁰Lucien GOLDMANN, « Pour une sociologie du roman », Compte-rendu. In *Revue française de sociologie*, N° 3, Paris, 1973, pp.251-252.

⁹¹Organes qui ont même la même structure fondamentale, la même origine embryonnaire et les mêmes connexions mais dont la fonction peut être différente, (*Larousse*, 1997).

régularités. Saussure use des deux entités (signifiant et signifié) comme des néologismes.

Quant à Freud, il parle d'une entité à deux dimensions indissociables : la représentation de l'objet et la représentation du mot, de telle sorte que ce qui affecte l'une de ces dimensions affecte l'autre. Nous avons donc affaire à une opposition entre l'impression et la sensation de l'objet pour donner un signifiant par lequel est désigné cet objet. Ce signifiant fait formellement libérer les composantes explosant de l'objet qui détruit, par la suite, le sens.

C'est en ce sens que le mot n'a plus de signifié et seule demeure sa dimension acoustique ou sonore. Pour éviter toute ambiguïté, nous proposons de parler d'encodage plutôt que d'équivalence pour évoquer un processus d'adaptation d'un énoncé structurel, initial et programmeur, à un nouveau champ sous l'effet d'un nouvel usage qui met en place les catégories formelles appelées à reconfigurer l'énoncé premier. L'encodage consiste en effet à changer une représentation d'informations soutenant une certaine convention en une autre représentation selon une convention différente. La question qui se pose là porte sur la possibilité de réduire le foyer programmeur de la morphogenèse à un seul rapport structurellement défini en termes d'opposition.

Nous devons rappeler que lorsque nous définissons un rapport de ce type pour en faire un axe majeur de la production de sens dans un texte, ou de la production sémiotique dans un espace culturel comme la situation de notre travail, nous modelons par là, le constat dans un lieu de rencontre d'une série de rapports. Ces derniers sont qualifiés par primaires. Ils constituent par la suite d'autre rapport structurellement défini, à son tour, en termes d'opposition.

Autrement dit, c'est après avoir dégagé une structure considérée dès lors comme un élément programmeur de la production sémiotique que nous nous sommes tournées vers le contexte sociohistorique pour essayer d'en comprendre et d'en expliquer l'origine. Dans ce contexte, nous sont apparues les trois problématiques que nous analysons ainsi : Cette formulation que nous proposons (*mort vs vie*) se donne à voir comme un produit reconstitué à partir de plusieurs convenances transformées de cette

dialectique ou d'encodage de cette structure fondamentale dans et par trois systèmes qui correspondent à la religion, à la société et la loi dont nous relevons la prégnance dans le contexte sociohistorique au sein duquel advient le texte, à savoir cette époque au Moyen-Orient.

Un débat est mené sur l'acte terroriste et l'acte meurtrier pour savoir si l'homme est né terroriste ou il apprend à l'être. Une question qui aboutit à une autre distinction entre coupable et innocent. Ce débat s'ouvre sur la conception de défendre une existence que l'Islam, la religion qui demeure dans ces trois pays, défend par excellence. Nous citons à titre d'exemple ce verset justifiant cette épreuve : « *Al-Ladhī Khalaqa Al-Mawta Wa Al-Ĥayāata Liyabluwakum 'Ayyukum 'Aĥsanu `Amalāan Wa Huwa Al-'Azīzu Al-Ghafūru* »⁹².

Nous avons ainsi affaire à trois champs discursifs différents gérés par des usages ou par des voix différentes qui aboutissent à des changements dissemblables d'un même constituant embryonnaire. C'est cet élément embryonnaire que notre analyse se donne comme objectif d'identifier et que nous identifions, en ce cas, comme étant la dialectique de la mort et la vie. Nous appelons morphogenèse le processus complexe qui opère l'encodage de cet élément. Voyons donc comment cet élément embryonnaire vient de se déconstruire sous l'effet d'un encodage dans chacun des trois pays musulmans concernés.

Nous dégageons, dans un premier temps, le rapport individuel à Dieu. La mort au nom du Dieu résulte d'un rapport entre la pratique des valeurs morales et religieuses et le salut de l'âme à l'au-delà. Ce sont deux thèses théologiques qui s'affrontent. La Miséricorde et le paradis sont des attributs de Dieu et donc des valeurs absolues.

Nous avons, dans un second temps, affaire à un problème d'organisation de la société. Même si le religieux est impliqué en dernière instance, il s'agit de valeurs relatives aux circonstances et aux personnes impliquées. Elles sont, dans ce cas, présentées comme des moyens qui permettent d'acheter son salut et se présentent dès lors comme des valeurs instrumentalisées et donc dégradées.

⁹²Saint Coran, *Surate 67(El-Mulk), verset 2. p.562.*

La dialectique s'ouvre, par ailleurs sur des options contradictoires dont les limites sont difficiles à définir : à partir de quelles conditions sommes-nous plus bénis ou plus miséricordieux quand nous tuons ou refusons de le faire ? Vouloir être béni porte-t-il un regard critique sur une attitude de bénédiction ? Mais, nous pourrions objecter qu'il en est de même pour le droit de vivre : à quel moment passons-nous de la mort pour vivre pour toujours ou de la vie pour mourir en paix ? Les conditions d'exercice de ces deux valeurs sont différentes : nous pourrions ainsi nous prétexter que les emprunts que nous obtenues sont contestables, en particulier lorsque nous établissons par exemple une équivalence, d'une part, entre la miséricorde de Dieu qui pardonne au pécheur, la compassion de l'homme pieux qui compatit à la souffrance de son prochain, l'appel à l'oubli et la clémence. De l'autre, entre le mérite intrinsèque ou non de l'homme, la récompense à l'au-delà, la vengeance et le châtement ou une sollicitation à la clémence.

C'est que, précisément nous ne proposons pas des équivalences de valeurs mais des équivalences de rapports entre deux valeurs. Ce rapport reste identique dans les trois cas : seuls changent les contours sémantiques des contenus qui sont impliqués dans ces rapports. Ces écarts entre les formulations respectives de ces trois substances se commentent par l'exigence et l'intervention de trois opérations d'encodage qui renvoient à trois pratiques sociales et discursives différentes. Celles-ci constituent des espaces sémiotiques respectifs qui ne se recouvrent pas ; elles redistribuent sans doute les mêmes signifiants. Mais un même signifiant (mort ou vie par exemple), renvoie à différents signifiés, dans le cadre de trois systèmes qui fonctionnent chacun sur un mode spécifique. Chaque système qui renvoie à la religion, à la société ou à la loi, organise ses propres associations de signes, ses ensembles et ses régularités en fonction d'une véritable clé opérationnelle, ce qui rend possible précisément les adaptations à une partition ou à une autre, à une voix ou à une autre, et nous retrouvons ici ce que nous disons à propos des phénotextes équivalents. Le rapport, toujours égal à lui-même, représente l'élément en construction. Les substances que ce rapport met en place renvoient à des constituants qui vont donner matière à trois phénotextes distincts. Les rapports que nous qualifions de primaires sont déduits de l'analyse objective de chacun de ces systèmes.

C'est en tenant compte de ce type de fonctionnement que, dans l'analyse de la morphogenèse que nous proposons, nous pouvons, malgré tout, identifier leur point de convergence et le définir comme un rapport structurel d'opposition entre la mort et la vie. La structure fondamentale du rapport arrangeur de ces rapports primaires se donne ainsi à voir à l'analyste par la façon dont ces rapports primaires s'articulent entre eux. Comme nous pouvons le voir, ce point de convergence, loin d'être le produit d'un processus réducteur, donne sur une polyphonie qui multiplie les espaces marqués par les divers impacts de l'inscription du social dans le texte.

Dans cette perspective, il sera important d'expliquer la rencontre de ces trois clés et tout un enchaînement qui serait imposé par la production de sens. Pour rendre plus acceptable cette idée, nous avons jusqu'ici considéré cette structure comme une donnée acquise, c'est pour cette raison que nous ferons partie de ce travail, attachées à en suivre les processus d'encodage à partir des contextes socio-discursif et sociohistorique dont cette donnée est supposée émerger. Il nous faut maintenant faire le chemin inverse et démontrer sa présence et son statut au sein même du foyer intratextuel programmeur de la morphogenèse.

Dans l'ensemble de la trilogie, le narrateur décrit le véritable homme comme quelqu'un qui donne tout sans rien attendre en retour. Il fait à ce propos un parallèle avec la générosité de la vie, ce qui l'amène à convoquer *le mythe de la mort*. Or, pour en traiter, le narrateur utilise un matériau langagier très étonnant dans ce contexte : l'écriture fait en effet, apparaître un enchaînement de signes qui procèdent du champ lexical de l'activité artistique. Le support du discours figuratif se donne ainsi à voir comme représentation, à son tour du monde prenant part des valeurs et de comportement pour tracer les marques textuelles d'un discours dominant. Ce support dévoile donc la systématique idéologique responsable de la déconstruction du topique⁹³ de la psychologie.

⁹³Relatif aux topiques de Sigmund Freud, des visions qui postulent l'existence d'une relative étanchéité entre des secteurs du système nerveux dont l'activité sous-tendrait exclusivement notre pensée consciente et d'autres secteurs abandonnés aux cogitations inconscientes.

Ce constat nous ramène à un autre point théorique qui concerne le fonctionnement de la morphogénèse à savoir les conséquences de ces glissements d'un champ à l'autre ou d'un phénotexte à l'autre. Il nous faut alors revenir à ce réseau complexe que nous avons ainsi entrevu. Une fois redistribuées, ces pratiques discursives ne se comportent pas dans la logique des champs respectifs dont elles procèdent. Il n'y a pas, dans le texte, un espace où opère dans sa logique interne, de façon autonome, tel ou tel champ. Les éléments qui participent jusqu'ici aux micro-sémiotiques de chacune de ces pratiques organisent de nouvelles associations libres de tout lien avec leur organisation originelle au sein desquelles tel ou tel signifiant de l'une peut être saisi par une autre. Cette autonomie, que nous qualifions d'extrême désordre, est en rapport avec tout le matériau des champs impliqués, y compris les éléments plus ou moins explicites des problématiques autour desquelles ils se sont, à l'origine, organisés. Penser le contraire supposerait que nous imaginons l'espace textuel comme un espace désorganisé où nous retrouverons des masses ou des ensembles miraculeusement intacts facile à les collecter. La superposition des structurations phénotextuelles entraîne, dans cette mouvance, en toute logique, le mouvement de l'ensemble des champs respectifs que ces structurations organisent.

Ces structures phénotextuelles fonctionnent comme des modificateurs qui provoquent des chevauchements, des superpositions génératrices et des glissements d'une problématique à l'autre et de la perméabilité des discours. Ce qui est susceptible de se traduire concrètement ici par des espaces où se trouveraient convoqués à la fois, par exemple, des éléments modelés en provenance de la problématique de la vie et de la mort chez le musulman. Ces éléments s'affrontent sur un point essentiel : l'indiscutable et la déviation de tout ce qui est considéré comme norme acceptable ou une corruption dérangeante.

Nos propos avancés supra prennent toute leur signification lorsqu'il ne s'agit pas de proposer des équivalences de valeurs mais des équivalences de rapports entre des valeurs. C'est ce rapport donc, entre l'usage et l'échange qui est vu comme l'élément embryonnaire. Ce dernier donne, en dernière instance, le vecteur fondamental de l'inscription du social dans le texte dans la mesure où il vise une phase particulièrement

importante du développement de l'intégrisme dont les effets sont perceptibles dans le champ du religieux.

Il est ainsi difficile de traiter des questionnements sur des marques référentielles littéraires parce qu'il faut d'abord prendre position par rapport à l'idée que le signe littéraire puisse renvoyer à un référent absolu et fixe ce qui est partagé par tous les lecteurs que ce soit leurs idiolectes et appartenance individuelle. Il est donc un partage plein de sens fixe, rempli surtout par le biais des personnages « *référentiels qui renvoient à un sens plein et fixe* »⁹⁴. Ce référent littéraire a le pouvoir de rassembler tous les lecteurs sous le même signifié mais qui leur permet des lectures et interprétations différentes.

I-2-2- Les modalités de la représentation historique dans l'œuvre de Yasmina Khadra

Les colonisations successives atteignant le Moyen-Orient et précisément au début du 21^{ème} siècle, loin d'apporter des bouleversements inattendus, ont laissé des traces terribles et des conflits de valeurs purement idéologiques dans ces régions conflictuelles du monde contemporain.

Yasmina Khadra revient au sujet de la genèse du terrorisme pour inscrire son œuvre dans un contexte plus universel et élargir son champ d'investigation. Il continue par le même problème concernant les mobiles des jeunes qui rejoignent les mouvements intégristes. Sa quête est effectivement continue au début de ce siècle où il décrit les conditions propices au déclenchement de la violence et analyse le phénomène du choc des cultures vécu par le monde arabo musulman et l'Occident d'où l'étiquette proposée par les éditions Julliard : la trilogie du grand malentendu que nous reprendrons pour désigner le thème de la mort dans l'œuvre.

Certes, la matière première de Yasmina Khadra est prise du cadre politique où il plonge son lecteur dans ces régions marquées par une logique du combat : l'Afghanistan sous

⁹⁴Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris, Seuil, 1977, p.122.

le règne des Talibans, Israël agité par les antagonismes avec la Palestine et l'Irak au moment de l'invasion américaine. Cette logique bouscule les lecteurs critiques, devenus perdus et tendus entre ces différentes situations interpellées et provoquée par l'Histoire.

Quand Khadra ne prend plus part ni position dans sa trilogie, il se contente de jeter son attention sur le vécu dramatique des individus sous le pouvoir de différents systèmes idéologiques.

I-2-2-1-Le référent spatial et temporel dans l'œuvre de Khadra

De la folie à la mort, se résume le premier volet de notre corpus « *Les hirondelles de Kaboul* ». Le récit se joue dans la capitale Kaboul, une ville qui se déchire et se meurt aussi en désert et en mutisme. Tout est interdit et harem, pas de sortie, pas de loisir, pas de choix, pas de verdure et pas de mot. Khadra peint cette situation terrible imposée par le règne des Talibans où règne la langue des exécutions et de la mort.

Sous ce régime dit islamique, la violence, l'emmerdement et la mort deviennent l'image récurrente pour tout le monde. Les hommes passent leurs temps dans les rues attendant des leçons présentées par les Molah ou assistant à des exécutions publiques. L'auteur met en lumière la vie des couples sous ce pouvoir brut en essayant de peindre son incapacité de fuir cette condamnation.

Mohssen n'arrive pas à juger et défendre son amour et sa femme. Il était tellement faible que Zunaira n'acceptait pas ses excuses. Atiq de sa part, réduit à l'impuissance de supporter sa femme Mussarat ; malade et souffrante de la négligence de son mari.

Encore une fois la mort, ce destin, faisait la rencontre de Zunaira, la coupable, qui provoquait la mort de son époux, avec Atiq le geôlier. Sa beauté et sa splendeur étaient remarquables au point qu'il décidait de la sauver et de fuir ensemble. Atiq échouait, il se perdait et s'écroulait dans la folie qui l'exécutait.

« *L'attentat* » met en scène un chirurgien palestinien acceptant d'être dénaturisé et renommé israélien au nom de son poste. Le problème commence quand sa femme est l'actrice d'un attentat à Tel Avive, et toute l'histoire se résume sous la quête des raisons

et des motivations qui poussent Sihem à tromper son mari et commettre un tel fait. Il était donc obligé de revenir à sa terre, ses cousins et sa patrie pour qu'il puisse comprendre les raisons de la trahison. Ce retour lui permet d'être près de la misère et de la souffrance de son peuple et de se rapprocher des porte-paroles du mouvement djihadiste. Ces porte-paroles arrivent à convaincre Sihem et lui faire un lavage de cerveau.

L'auteur donne donc la parole à ces intégristes qui essayent de justifier leurs actes meurtriers. Bien qu'Amine s'oppose à l'idéologie djihadiste, dite, terroriste, il commence à compatir au malheur de ses compatriotes. Il reste pourtant fidèle à sa profession de médecin qui choisit toujours la vie contre la mort et toute forme de violence. Son enquête est arrêtée par un attentat qui cible le cheikh Marwan (idéologue du mouvement) et il meurt à la fin.

Par « *Les sirènes de Bagdad* », Yasmina Khadra termine sa série du grand malentendu. Le roman dont l'auteur n'a pas attribué de nom à son héros raconte le parcours d'un jeune bédouin irakien étant un étudiant en médecine avant l'invasion qu'il empêchait de continuer ses études supérieures. Sa vie en malaise et en soumission l'obligeait à arriver au rang de la résistance et devenir un terroriste au moment de l'occupation du pays par l'armée américaine en 2003, ce qui tisse le fil descriptif de ce roman. Le jeune était présent à la scène d'humiliation qui se passe à Kafr Karam et depuis là, il se trouve en premier rang pour se venger et rejoindre la résistance irakienne pour se transformer en un acteur de mort. Il lui arrive même d'accepter une mission suicidaire très grave. Il porte un virus mortel pour le transmettre à l'Occident, la cause de toutes ses souffrances. Son trajet est bien souligné. De la capitale Bagdad, pour se préparer moralement à l'acte, à Londres, porte de l'Occident, pour la réalisation de la mission, le jeune militant doit faire une escale à Beyrouth, pour être en disposition physique et que son corps puisse réagir. Là, il rencontre le docteur Djalal ; l'intellectuel et l'expert du champ islamiste qui essaye de le sensibiliser et de lui faire montrer les dégâts catastrophiques que provoque son acte.

La série d'entretiens et de persuasions de l'intellectuel avec le jeune irakien sur le problème de l'incompréhension de l'Autre et le choc des civilisations entre les deux mondes, l'empêche de faire un pas dans l'avion pour aller à Londres.

Un malentendu donc qualifie les relations entre l'Orient et l'Occident et le choix de ces lieux, creusés par la logique de la guerre où les intérêts de chacun se croisent avec l'autre, n'est pas fait au hasard. Ces pays constituent également des enjeux importants pour toute la communauté internationale. Le décor choisi par Khadra semble connu du lecteur par le biais des médias qui prennent de l'actualité un intérêt pour se mettre au premier rang.

Quant à Khadra, par le biais de la littérature et la fiction, il se sent pris dans un élan parce qu'il a toute la marge pour inventer en se basant sur des éléments qui renvoient à l'actualité.

Nous nous appuyons sur les propos de Scheffer, dans son ouvrage « *Pourquoi la fiction ?* » pour dire que « *dans les textes de fiction, la stratégie la plus répandue consiste en la contamination de l'univers fictif par les éléments référentiels (historiques, géographiques, ou temporels) en introduction de ces éléments dans un univers qui est globalement inventé* »⁹⁵.

La contamination que nous retraçons dans la série du grand malentendu est illustrée par le cadre où se jouent les trois histoires. Un cadre choisi de l'Histoire contemporaine et exactement le début de notre siècle, juste pour représenter les conflits à l'égard du terme « civilisation morale » qui caractérisent cette époque.

Yasmina Khadra ne donne pas assez d'importance aux différents indices temporels ou spatiaux dans le but de créer un univers purement romanesque et s'il existe juste pour faire le premier jet de l'histoire dont le lecteur a toutes les possibilités d'imaginer la scène. À titre d'exemple, nous citons :

Je suis arrivé à Beyrouth, il ya trois semaines, plus d'un an après l'assassinat de l'ancien premier ministre Rafic Hariri. J'ai perçu sa

⁹⁵Jean Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p.142.

*mauvaise foi dès que le taxi m'a déposé sur le trottoir. Son deuil n'est que de façade, sa mémoire une vieille passoire nourrie ; d'emblée, je l'ai détestée.*⁹⁶

Au moment de son installation à Bayrouth, le héros de « *Sirènes de Bagdad* » rappelle le meurtre de l'ancien premier ministre Rafik Hariri qui a eu lieu il y a un an. Il s'en suit que le dernier épisode du roman, le séjour libanais du héros, se déroule en 2006, Rafik Hariri étant assassiné en février 2005.

Le héros mentionne aussi le siège de Falloudja ; une ville située à l'ouest de Bagdad qui est devenue le centre de la résistance contre l'armée américaine, illustré dans ce passage: « *le présentateur du JT nous emmenait du côté de Fellouja où les batailles opposaient l'armée irakienne* »⁹⁷.

La bataille de Falloufdja se déroule en 2004, son insertion est l'un des preuves temporelles les plus importantes dans le roman. Le siège de la ville était un moment décisif de la guerre. Suite aux combats avec les résistants, l'image de l'armée américaine s'est croulée et le nom de Falloджа est converti en un signe de bravoure à la langue du peuple irakien.

Le narrateur insiste sur le rôle des photos diffusées par la chaîne Aldjazeera⁹⁸ : des images de la population civile prise en otage par une puissance armée, contribuant à l'éveil des sentiments nationaux chez les habitants de Kafr Karam et de tous les pays. Le journal télévisé montre une ville plongée dans le chaos et noircie de fumée. Il présente la misère environnante, des lieux malpropres et des gens vêtus de haillons qui ébranlent les spectateurs. Malgré le manque des matériaux, les rebelles font face à l'envahisseur dont l'équipement est même supérieur à ses besoins. La télévision installée dans le café de Kafar Karam s'avère aussi un acte subversif. Elle met les habitants d'une bourgade de province au cœur des événements et leur rend leur conscience nationale. C'est pourquoi, l'évocation de Falloudja, de Bassorah est un élément référentiel significatif. Elle souligne le tournant dans la guerre et marque le moment où la population civile bascule du côté de la résistance contre les occupants.

⁹⁶Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.8.

⁹⁷*Ibid.*, p.85-86.

⁹⁸*Ibid.*, p. 94.

En effet, la charge fictionnelle joue bien le rôle et fournit à l'auteur les meilleurs outils comme procédé narratif pour démonter le phénomène (terrorisme) et chercher sa genèse tandis que les éléments référentiels aident le lecteur à mettre les liens entre l'œuvre, cette production artistique, et le champ du sang. Yasmina Khadra, via ce décor, réussit à interpeller son lecteur en convoquant sa mémoire et sa conscience pour ne pas faire la sourde oreille. Il est convié à chercher ensemble la solution et établir le dialogue.

Le parcours de futur terroriste ressemble à une descente en abîme. C'est une suite d'évènements et de circonstances qui aboutissent inévitablement à la violence et à la mort. Dans cette trilogie, le choix de rejoindre un groupe fondamentaliste est dû au mépris éprouvé et au désir de vengeance.

La femme kamikaze de « *L'Attentat* » et le héros « *Des Sirènes de Bagdad* » suivent ce schéma. Le cas de ce dernier est d'autant plus exemplaire que le lecteur ignore son nom : il s'agit d'un garçon modèle qui représente toute une génération de la jeunesse irakienne condamnée à l'usage de la violence.

La structure romanesque de « *L'attentat* » se base sur l'enquête d'Amine qui veut comprendre le comportement de sa femme devenue terroriste. Amine commence son enquête après la lecture d'une lettre d'adieu émarginée par Sihem :

À quoi sert le bonheur quand il n'est pas partagé, amine mon amour ? Mes joies s'éteignaient chaque fois que les tiennes ne suivaient pas. Tu voulais des enfants. Je voulais les mérités. Aucun enfant n'est tout à fait à l'abri s'il n'a pas de patrie... Ne m'en veut pas⁹⁹.

Le message signé par sa femme n'est qu'une expression de l'esprit et l'idéologie terroriste, qui apprécie le collectif en dépit de l'individuel. Sa femme n'arrive pas à vivre son bonheur personnel à cause de la conscience des souffrances vécues par son peuple. La souffrance et la peine de son peuple la privent de toute jouissance possible. Sihem souligne que le seul moyen de prouver son existence et de mériter son bien être est de vivre au sein de l'ensemble. Cet acte de la Kamikaze met en relief la situation des Palestiniens sans patrie, qui ne peuvent ni élever leurs enfants ni se développer.

⁹⁹Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.76.

Comprendre sa femme devient une obsession (son but ultime) pour Amine qui relit incessamment la lettre de Sihem. Bien qu'il soit confronté à la misère de son peuple, il refuse d'accepter leurs arguments. Et à chaque fois, il se définit, se présente surtout en tant que médecin et non en tant que membre d'une communauté éthique ou culturelle. Or, la mort suicidaire de sa femme le soumet à une situation qui exige une prise de position. Pour le représentant du réseau clandestin, il faut choisir entre la résistance et la collaboration. Amine, par son choix binaire, assume bien son statut, qui paraît aussi flou vis-à-vis de ses compatriotes palestiniens: « *Ce qui est l'ennemi pour toi, pour moi est un patient* »¹⁰⁰. Il ne se sent jamais impliqué dans ce combat.

À la recherche de la vérité en espérant trouver des réponses sur les raisons de la trahison, Amine jette en avant son principe et suit le parcours de Sihem. Malgré la conscience des souffrances des siens et la remise en cause de son identité, le héros de « *L'attentat* » réussit à la garder intacte¹⁰¹. La profession du médecin est une occupation qui permet à Amine d'échapper à la vision binaire. Elle crée un espace qui sert à se soustraire à l'influence de l'idéologie. Ce qui est pratiquement énigmatique et hors de tout cadre du possible.

Tout en refusant de rejoindre les rangs des résistants, Amine poursuit sa quête au sein de son peuple et sa mort dans un attentat absurde étant la fin de son trajet. Il s'en suit que le système d'opposition binaire exclut tous ceux qui ne l'acceptent pas. Pour le bédouin, le choix binaire est illogique parce que « *la vie n'est pas un tour de passe-passe, même si souvent, elle ne tient qu'un fil* »¹⁰².

Tout ce qui se passe dans son village ne lui fait penser qu'à la vengeance, en rejoignant le camp adversaire. Sans réfléchir, c'était le pas irréversible, et sans retour en arrière, le bédouin trouve sa résolution dans le même sens des Américains. La résistance est son choix pour prouver son existence et pour tirer sa satisfaction : seul un acte cruel peut le faire.

¹⁰⁰*Ibid.*, p.189.

¹⁰¹Thomas AUGAIS, Michel HILSU, « *Écrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences* », in *Cahiers de Marge*, n°7 Éditions Kimé, Paris, 2011, p.127.

¹⁰²Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.109.

Khadra, à travers son cycle du grand malentendu, nous fait proposer un simple jugement ou identification de ce phénomène qui traverse et s'installe dans les pensées et les esprits collectifs dans le monde musulman ou l'Orient. L'Occident, lui qui est la cause du terrorisme dans le monde, n'arrive pas à subir la situation violente. La honte, la confusion et l'incompréhension de l'Autre sont les raisons majeures pour qu'un individu devienne un acteur de mort. Or, cette trilogie ne cherche ni justifications ni légitimation pour le terroriste, elle prouve qu'il est avant tout un être humain.

Pourtant dans, « *Les hirondelles des Kaboul* », Khadra décrit soigneusement une ville absurde plongeant dans le mutisme des rocailles, le silence des tombes, la sécheresse des sols et l'aridité des cœurs. Dans ce décor, l'histoire de ce roman est construite, comme éclot le nénuphar sur les eaux croupissantes du marais. L'auteur reprend l'idée d'un espace irréversible, irrécupérable parce qu'à Kaboul, on dirait que le monde est entrain de pourrir, que sa gangrène choisit de se développer à partir d'ici, dans le Pashtoum, tandis que la désertification poursuit ses implacables reptations à travers la conscience des hommes et leurs mentalités : « *les hommes sont devenus fous ; ils ont tournés le dos au jour pour faire face à la nuit.* »¹⁰³

Sous le ciel Afghan, où se tissaient les plus belles idylles de la terre, se couvrait soudain de rapaces blindés et sa limpidité azurée était zébrée de trainées de poudres et les hirondelles effarouchées disparaissaient dans le ballet des missiles. La guerre était là et elle venait de trouver sa patrie.

I-2-2-2-Le nom propre et la prétention à la vérité dans le discours de Khadra

Dolézel¹⁰⁴ constate que la narration descriptive avec des trous ontologiques aident le lecteur à bien saisir et imaginer le champ de l'action. Ainsi, il n'y a pas de lien entre ce champ qui est tout à fait fictif et la réalité dans notre monde. Ce type de description est donc une prétention à la vérité du monde fictif. Elle est l'outil qu'emploie l'auteur dans le but de construire le monde fictif et non dans le but de représenter l'Histoire. Elle est une marque distincte de la narration fictionnelle parce qu'elle présente une image

¹⁰³Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.8.

¹⁰⁴Lubomir DOLEZEL, *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2010, p.37.

complète sans trous épistémologiques. La question examinée dans ce stade est : à quel point ces descriptions peuvent être convaincantes¹⁰⁵ ?

Nous citons comme exemple : « *les attentats du 11 septembre, le plan nourriture contre pétrole décrété par l'ONU. Bush acharne notre pays. L'étoile jaune a fait son apparition en septembre 1941* »¹⁰⁶. Il ne s'agit pas seulement d'une tâche de la création d'une image fictive vraisemblable, mais aussi de transmettre quelque chose au monde réel. Rappelons-nous que ce genre a eu un rôle didactique qu'il possède toujours dans le sens où il aspire à élucider notre présent, comme le postule El Nossery¹⁰⁷.

Ainsi, l'impossibilité d'examiner et de revenir à la réalité est exprimée par l'utilisation du pronom indéfini « on » qui sert à généraliser l'information en sachant que la matière didactique existe toujours. Tel nous le lisons dans :

- « *Beyrouth retrouve sa nuit et s'en voile la face. Si les émeutes de la veille ne l'ont pas éveillée à elle-même, c'est la preuve qu'elle dort en marchant. Dans la tradition ancestrale, on ne dérange pas un somnambule, pas même lorsqu'il court sa perte.* »¹⁰⁸
- « *Au pays des Afghans, que l'on relève des tribus ou de la faune, que l'on soit nomade ou gardien de temple, on ne se sent vivre qu'à proximité d'une arme.* »¹⁰⁹

Les questions qui relèvent de l'existence se posent encore parce que cette description est pour la scène où se déroule l'histoire en même temps qu'elle décrit les circonstances du personnage, du pays, sans les mettre dans le monde réel.

Ces exemples nous montrent qu'il n'y a que le monde fictif comme source de référence. De ce fait, le lecteur est obligé de faire, à chaque fois, un va-et vient entre l'action et le

¹⁰⁵Ryan Marie LAURE, *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, p. 15.

¹⁰⁶Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.33.

¹⁰⁷Névine EL NOSSERY, « Le Roman historique contemporain ou la voix/ voie marginale du passé ». In *French Cultural Studies*, N° 3, Paris, 2009, p.85.

¹⁰⁸Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit, p.7.

¹⁰⁹Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit, p.82.

récit, le présent exposé dans le roman et le passé où les mêmes faits sont effectués pour extraire une charge sémantique et bâtir une idée considérée comme convaincante.

Ce constat est encore dépendant du fait que le lecteur, dans le temps présent, applique sa connaissance sur le récit représentant le passé. La définition sémantique ne tient pas comme le lecteur est forcé d'appliquer un système de références de prétention à la vérité référentielle au monde réel aux prétentions à la vérité du monde fictif. Nous revenons à Schaeffer¹¹⁰ qui exige ce mécanisme pour revenir à la vérité référentielle en lisant un texte. Ces questions ou trous ontologiques permettent donc au lecteur d'exister dans le présent où l'interprétation se fait sur le champ et en même temps de voyager vers le monde fictif où l'information est en construction.

La communication se base ici, sur des ouvertures purement épistémologiques où la pensée est convoquée et le narrateur-auteur essaye dans sa description d'être juste et exact pour que sa démonstration soit plus acceptable.

Nous confirmons donc qu'il est assez difficile de mettre sur scène l'aspect sémantique dans la lecture de ce type de romans parce qu'il se soumet à des épreuves prises de la réalité dans un cadre fictionnel à savoir les conceptions épistémologiques empruntées à notre Histoire.

Revenons à cette touche didactique comme marque frappante dans la trilogie de Yasmina Khadra où elle traite sa source de l'emploi fréquent et abusé des noms propres dans l'ensemble de l'œuvre pour assurer une certaine aisance de compréhension, sans s'autoriser d'être le porte-parole de n'importe quel énonciateur qui peut produire un message politique. L'esthétique frappante dans la trilogie avec ce renvoi à chaque fois à des noms et des faits traités de la réalité laisse de sa part chez le lecteur un emprunt aussi référentiel pour transcoder la réalité convaincante:

Les noms propres historiques ou géographiques, qui renvoient à des entités sémantiques stables, qu'il ne s'agit d'ailleurs pas tant de comprendre que de reconnaître comme noms propres (et la majuscule en est la marque typographique différentielle), fonctionnent donc un peu comme les citations

¹¹⁰Jean Marie SCHAEFFER, Fictional vs. Factual Narration, in *the living handbook of narratology*. Hamburg [en ligne], 2013, Hamburg University Press. Disponible sur : http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Fictional_vs._Factual_Narration, (consulté le 8 juin 2015 à 23 : 30).

*du discours pédagogique : ils assurent des points d'ancrage, rétablissent la performance (garants-auteurs) de l'énoncé référentiel en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé, permettent l'économie d'un énoncé descriptif, et assure un effet de réel global qui transcende même tout décodage de détail*¹¹¹.

Hamon prétend dans cette citation en soulignant que les marques de la réalité sont diverses et doivent être attestables et identifiables pour le lecteur. L'emploi des noms propres reconnus semble donc mener l'interprétation dans la direction du référentiel, c'est-à-dire que le texte du roman est lié aux documents d'Histoire et toutes références que le lecteur aurait retenus avant de lire le roman.

Nous considérons d'abord que le référent dans le roman de Khadra est ancré pour souligner un fondement référentiel chez son lecteur. Tel illustre l'extrait : « *Dans les ruines brûlantes de la cité millénaire de Kaboul, la mort rôde, un turban noir autour du crâne. Ici, une lapidation de femme, là un stade rempli pour des exécutions publiques. Les Talibans veillent. La joie et le rire sont devenus suspects* »¹¹². Même avant de lire le texte et dès le paratexte, il peut mettre l'histoire dans son contexte politique et historique. Une histoire qui se déroule sous le régime des Talibans.

Lorsque Yasmina Khadra écrit à la première page de son roman « *Kaboul surgit au pied des montagnes rageusement épilées par le souffle des fournaises* »¹¹³, le lecteur est incité à penser à la capitale afghane ; un ancrage fortifié par la référence à l'« *invasion soviétique* »¹¹⁴.

À citer aussi, l'exemple de la représentation de Tel Avive de « *L'attentat* » établissant un cadre qui rappelle la ville israélienne que le lecteur connaît à travers les médias. Il nous paraît que les noms propres de «la rocade de Petah Tiqwa», «le quartier Haqiry», «l'hôpital Ichilov», «avenue Gevirol» et «Bet Sokolov »¹¹⁵, sont susceptibles, en tant que lexèmes, de faire penser à Tel Avive, capitale d'Israël. En somme, le décor du roman est une Tel Avive parallèle à la ville qui existe avant la lecture dans la mémoire du lecteur. Le roman joue sur cette mémoire qu'il transforme par son récit.

¹¹¹Philippe HAMON, *op. cit.*, p.137.

¹¹²Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, (La quatrième de couverture), *op. cit.*

¹¹³*Ibid.*, p.7.

¹¹⁴*Ibid.*, p.13.

¹¹⁵Yasmina KHADRA, *L'attentat*, *op.cit.*, pp.24-26.

Il s'agit de même pour Kafr Khanna, le village de la famille de Sihem, la femme du héros dans le même roman, ainsi que pour Jérusalem et Bethléem, pour Janine et pour les autres lieux qui sont mentionnés dans « *L'attentat* ».

En ce qui concerne les personnages principaux, leurs prénoms et noms de famille respectent, à ce que nous pouvons en juger, l'ethnicité dominante des milieux concernés. Les collègues d'Amine ont des noms juifs, à la différence des Arabes qu'il rencontre en Palestine. Le fait d'évoquer les organisations palestiniennes d'Al Aqsa, Jihad Islamique et Hamas, l'ancien premier ministre d'Israël Ariel Sharon et le cheikh Yacine, préalablement leader spirituel d'Hamas, sert également à créer des liens aux discours historiques.

Nous affirmons également que chaque personnage ancré joue en premier lieu son rôle attribué dans la machine narrative qui dépend de la fiction et incite le lecteur à faire ou chercher le lien possible de cette référence dans le texte. L'œuvre de Yasmina Khadra se rapproche ainsi de la réalité dont l'« *embrayage systématique sur un arrière-plan historique rend le texte prévisible, et réduit sa capacité combinatoire* »¹¹⁶, parce que tous les noms empruntés de cette réalité sont pris comme modèle.

Si cette pré-estimation que l'œuvre de Yasmina Khadra et la plupart des événements récités centralisent le lecteur dans un champ déjà connu, même les détails doivent suivre ce principe d'ancrage qui proclame des modalités sémantiques pour prendre la main du lecteur sur quelques points visés par l'auteur à l'instar du plan : « *nourriture contre pétrole décrété par l'ONU* »¹¹⁷.

Ce point historique est inséré pour expliciter la situation politique contemporaine. Ensuite, les noms de grands politiciens majeurs de notre époque tels que : «Saddam», «Bush», «Rafic Hariri» assassiné, et notamment des grandes villes «Bagdad», «Beyrouth », « Bassorah » et « Kerkouk » sont insérés pour lier le récit au hors texte où la matière médiatique prétend parler d'Irak réel. Pour les petits détails de petits villages, faubourgs et montagnes, leurs noms aussi semblent se donner pour réels. Le lecteur,

¹¹⁶ Philippe HAMON, *op. cit.* p.137.

¹¹⁷ Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, *op. cit.* p.33.

nous semble-t-il, n'a aucune raison de douter que « Salman Park » soit une banlieue beyrouthine, « Chamiyé » un plateau irakien, « Rutba » un lieu près de la frontière jordanienne. La même remarque pour British Airways, de la guerre du Vietnam, du film de Spielberg, et des événements du 11 septembre, ce qui établit une liaison à l'Histoire contemporaine.

C'est dans ce sens que la trilogie de Yasmina Khadra retrace une esthétique aussi spécifique par ce recours à des éléments historiques qui engendrent chez le lecteur des prévisions assez importantes, « attentes historiques »¹¹⁸ et lui exige « une connaissance antérieure »¹¹⁹ possédée au cours de sa lecture.

Cette œuvre réactualise ses connaissances en faisant un lien direct ou indirect entre l'Histoire et l'actualité vécue, vues, ou consultées dans les différentes sources. Seul le lecteur qui peut accepter ou non le statut fictif du texte romanesque parce qu'il est tout de même engagé dans une production de sens basée sur l'idée préalable d'une Histoire et d'une actualité communes.

Plusieurs spécialistes du roman historique faisant ressource de l'actualité postulent que la fiction de Khadra se fonde sur une charge historique très juste parce que ce qui est nécessaire dans le roman historique en général, c'est son traitement logique et raisonnable des événements récités. Turner joint deux qualités majeures pour que cette fiction soit acceptable dans sa marge référentielle, une thématique d'actualité redessinée selon des plans symboliques pour qu'il déguise la simplicité et la marginalité en visant les choses. Il doit pincer effectivement sur l'autonomie et la liberté du texte d'une part, et le référent juste d'autre part. Ce déguisement entre la fiction et le factuel exige ainsi chez le lecteur un rôle double¹²⁰.

Au moment de la lecture, le lecteur de l'œuvre de Khadra sera pris par la main et mis dans l'enjeu du roman historique en se dégageant, une fois, de tout lien avec la réalité et vivant dans le monde fictif et mettant sur scène, une autre fois, l'élément référentiel sur les deux plans. Il est évident donc de dire que la transmission et le passage d'un sens à

¹¹⁸Cohn DORRIT, *op. cit.*, p.120.

¹¹⁹*Ibid*, p.237.

¹²⁰*Ibid*, p.346.

l'autre est très possible¹²¹. La nomination et la description des personnes réelles et aussi des lieux qui existent dans le monde réel influencent la compréhension et la réception du lecteur qui essaye à chaque moment de mettre en parallèle le signifié et le signifiant par le pouvoir du nom propre cité et sa charge sémantique. En lisant le texte de Yasmina Khadra, nous recourons ultérieurement à ce principe de double assuré par le référent.

Par exemple, le sens de « Kaboul », « Bagdad », « Jérusalem » est modifié par le roman « *Les sirènes de Bagdad* » autant que le roman vit d'une idée préalable de cette même ville. En outre, les noms propres ont leurs rythme et sonorité tout comme le reste des signes. Ils ne se laissent pas réduire à des « marqueurs référentiels », essentiellement différents du reste de l'expression.

Nous constatons, en effet, que chez Yasmina Khadra, les noms connus comme « Saddam », « Bush » et « Sharon » sont d'après nous si saillants que le lecteur ne les éprouve pas comme superflus par rapport à la structure. Aucun détail n'est ici assez concret pour créer de « *collusion directe d'un référent et d'un signifiant* »¹²². Dans son œuvre, tout est réalisme *et* fantasma. Les Talibans qui exécutent les gens en plein public dans « *Les hirondelles de Kaboul* », les prêcheurs de la résistance palestinienne qui font des leçons de morale dans « *L'attentat* » et les soldats qui mettent en œuvre la razzia chez le narrateur des « *Sirènes de Bagdad* » sont liés à des événements « réels » tout en étant ouverts à l'interprétation du lecteur.

Nous prenons un autre exemple pour illustrer cette élasticité du nom propre de « cheikh Yacine » dans « *L'attentat* ». Nous rappelons que le cheikh figure dans les encyclopédies comme fondateur et leader spirituel du Hamas et qu'il a été tué par un missile israélien au cours de la seconde Intifada en 2004. Le prêcheur « cheikh Marwan » présente un discours intégriste qui rappelle à cheikh Yacine « réel ». L'auteur ne se contente pas de cette prise des figures et des noms réels mais il va plus loin dans sa démonstration avec le même événement quand ce même cheikh est abattu par un missile exactement comme l'assassinat de cheikh Yacine.

¹²¹ Benjamin HARSHAW, "Fictionality and Fields of Reference", in *Poetics Today* vol 5:2, Etat-Unis, 1984, p.244.

¹²² *Ibid.*, p.88.

Les similarités donnent en principe sur une identification de ce nom qui renvoie certainement à la réalité dont notre Marwan serait une représentation à clé. Ce qui est toutefois annulée dès que le texte évoque aussitôt le cheikh Yacine de son vrai nom, dans la structure : « *rappelez-vous comment Cheikh Yacine, à son âge finissant et cloué sur sa chaise roulante, a été ciblé.* »¹²³.

La trilogie de Yasmina Khadra est loin d'être codifiée et le recours à des noms de la réalité est juste fait pour aider le lecteur à établir ce lien entre les deux mondes. Elle est absente de tout un système qui se rapproche de l'implicite en se cachant derrière ces outils référentiels. Par contre le système énonciatif traduit une aisance marquante pour deviner ou comprendre le message transmis par l'auteur. C'est ce qui justifie la nature de ce produit artistique subissant des règles du genre romanesque sans laisser la touche didactique qui l'ouvrit sémantiquement sur l'actuel.

De ce fait, l'auteur nous prend la main de nouveau pour participer à son enjeu énonciatif et percevoir notre monde correctement sans mettre l'enjeu de la *theoria*¹²⁴ d'interpréter son discours autrement. Il nous incite par son décor à voir et percevoir le monde comme il est, sans interpellier des modes nouveaux. La rhétorique et la politique n'étaient plus sa matière première, mais plus soutenir et lancer un dialogue et une idéologie nouvelle à travers une identité narrative particulière.

¹²³Yasmina KHADRA, *L'attentat, op. cit.*, p.137.

¹²⁴Roland BARTHES, *Mythologies, II, Le mythe, aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1993, p.859.

Chapitre 3

**L'Histoire au service de l'œuvre
et l'œuvre au service du dialogue**

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

Nous croyons souvent que les écrivains cherchent des idées alors que c'est tout à fait le contraire. Les idées trouvent les écrivains parce que la plupart du temps, les œuvres mûrissent à l'intérieur d'eux malgré eux ! L'écrivain est donc au service de l'œuvre qui l'habite; le travail n'est pas de chercher à créer quelque chose d'original, mais d'accueillir ce qui cogne à sa porte et de le mettre au monde.

Chez Yasmina Khadra, l'originalité n'est plus au niveau de la matière thématique de l'œuvre sur le dialogue des sourds mais elle est visée dans cette composante variante mise en scène, entre le roman, le conte, l'histoire, la thèse et la didactique. Ce qui fait un élargissement du champ de l'expression des figures narratives et diversité des postures du sujet-terroriste. En aucun cas, la représentation de l'expérience intégriste ne veut se limiter à la narration. Au contraire, le texte romanesque est, généralement, conçu de telle sorte qu'il se produit indirectement des formes d'échanges entre le narrateur ou les personnages et le lecteur.

I-3-1-Le discours de Khadra : une réflexion philosophique pour tenter l'universel

Universaliser l'horreur et la barbarie à la suite d'expériences inadmissibles constitue une voie qui ne confine pas la représentation dans une accumulation de faits tragiques. Pour rester continuellement en contact avec son lecteur, le romancier élargit son champ de réflexion en exemples, en thèmes, en interrogations universelles. Non seulement, l'auteur reste conscient de l'actualité des sujets abordés ou de ses messages, mais aussi il œuvre pour élargir les fonctions de la création littéraire.

Dans le cadre de notre trilogie, les multiples histoires anonymes, construites à travers des scènes d'arrestation, de terreur, d'ennui, de maltraitance et de meurtre proposent un ensemble de valeurs et de comportements à adopter non pas dans les pires moments de l'existence, mais aussi dans la vie de tous les jours. En définitive, dans ce processus d'universalisation du discours, l'écrivain cherche à veiller sur l'essence même des principes fondateurs de la sagesse humaine. Toute évocation, tout questionnement, tout exemple concourent à amener le lecteur à déchiffrer des messages plus ou moins codés

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

pour socialiser les êtres humains et lutter contre les abus, les drames, les violences, bref contre la désintégration des valeurs humaines. C'est dans cette optique que le processus de représentation se nourrit, en grande partie, de sujets de réflexions philosophiques.

Même si certaines disciplines scientifiques ont toujours nourri des idées préconçues ou des préjugés vis-à-vis de la littérature, l'écriture romanesque refuse toujours d'apparaître comme un simple recueil d'exemples et d'illustrations de faits historiques. Cette affirmation est même soutenue par le philosophe Pierre Zaoui qui a identifié dans des récits littéraires abordant la vie ou la mort, une puissance réflexive qui va au-delà de l'évocation :

Quand il est question de vie ou de mort, on a rarement besoin de la littérature, mais quand on en a besoin, c'est alors avec une intensité exceptionnelle, qui transcende toute échelle d'utilité et en fait bien davantage encore qu'une question de vie ou de mort - une question de survie²⁴⁹.

C'est dans cette logique scripturaire que s'inscrit le texte romanesque de Khadra parce qu'il s'agit bien ici d'une question de vie et de mort, qui n'a, en aucun moment, cherché à se soustraire à cette exigence morale. Combinée à la justesse des mots ou des interrogations, cette nécessité rend plus fort le texte littéraire dans sa recherche de vérité. C'est pourquoi au fur et à mesure que la représentation se réalise, le langage se transforme en acte de réflexion critique sur les événements dramatiques. Ce sont parfois des textes qui cherchent à percer les mystères d'une telle cruauté humaine. Et devant l'inconcevabilité des crimes, il s'élabore tout un dispositif stylistique qui tente de mettre sous une réflexion philosophique les révélations, les énoncés ou les actes de parole. Cette conception scripturaire découle d'intentions critiques qui entrent en jeu dans tout processus de création. De ce fait, en considérant que l'acte de penser est avant tout un acte critique, et tout un travail de représentation devient un mécanisme d'évocation et d'interprétation de l'événement raconté, car « (...) *repenser n'est pas revivre. Repenser*

²⁴⁹Raphaëlle REOLLE, « Une affaire de vie ». In *Le monde.fr*, Le monde des livres [en ligne], 2011, disponible sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/05/.../une-affaire-de-vie_1527494_3260.html. (consulté le 26 mai 2011 à 11 :00).

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

contient déjà le moment critique qui nous contraint au détour par l'imagination historique. »²⁵⁰

Dans cette perspective, le pouvoir de la plume de Khadra prend place pour soulever des questions philosophiques entre les lignes d'une écriture sur l'expérience terroriste qui s'avère comme une autre illustration de contradiction et de refus d'appliquer systématiquement le principe de représentation. Le discours philosophique, porté par un dispositif littéraire, s'établit et se fixe dans l'expression et dans son intentionnalité. Les dispositions d'expression littéraire qui régissent ce discours philosophique se réactivent dans une dynamique interactionnelle portée sur une provocation, de manière instructive, une ouverture à la réflexion et aussi une liberté d'expression et de prise de position. Dans ces romans, c'est juste par sémantisme et par stratégie communicationnelle que s'étend, dans le discours, cette profondeur philosophique.

Cependant, il ne se dégage pas systématiquement un genre d'écriture philosophique commun aux récits. Les réflexions philosophiques sont plus remises en cause à travers une série de questions ou d'évocations qu'à travers une réflexion explicite sur la vie ou la mort. À vrai dire, ces réflexions établissent des relations entre le terroriste et la réflexion philosophique nécessaire sur ces faits horribles. Les romans apparaissent sous un genre littéraire toujours disposé à reproduire traduire les expériences fortes de la vie humaine, c'est-à-dire qu'ils s'inscrivent dans une sorte d'étude de l'existence. Dès lors, les romans se soucient beaucoup de la signification, des impacts et des répercussions de telles représentations. Avec le recours aux artifices, le langage littéraire passe au fond du comportement humain. Et, c'est ce système d'expression qui permet d'identifier l'expérience terroriste, la nature de l'homme et les faits tragiques dans leur globalité.

Dans ce sens, Khadra élabore des champs de réflexion sur la condition humaine contemporaine. Cet engouement vers l'élaboration de ce champ expérimental du comportement humain transcende, de loin, chez lui, les prétentions informatives des indices factuels fournis.

²⁵⁰Paul RICOEUR, *Temps et Récits, III*, Paris, Seuil, 1991, p.208.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

Le discours philosophique qui se développe à travers des interrogations laisse propager des idées, des connaissances ou des enseignements. Dans de tels cas, l'épreuve du terroriste constitue un prétexte pour enclencher un intense processus de réflexion sur la nature humaine et ses agissements. Ainsi, de nombreuses questions, se référant à cette espèce humaine méconnue capable du bien comme du mal, se sont posées.

Dans la mise en récit, la trame narrative veut aussi apparaître comme une réflexion philosophique sur des itinéraires spirituels et sur une quête existentielle. C'est le cas de Mussarat quand elle offre sa vie au nom de son amour. Le passage ci-dessous semble illustratif :

*Pourquoi chercher à comprendre ce qui constitue, en lui-même une perplexité ? Chez nous, ce qui arrive se fait au détriment de ce qui en va. Il n'y a pas de mal à tolérer ce qu'on ne peut empêcher : le malheur et le salut ne dépendent pas de nous. Ce que je veux dire est simple et pénible, mais il est nécessaire de l'admettre : c'est quoi la vie et c'est quoi la mort ? Les deux se valent, et les deux s'annulent... Ce ne sera jamais qu'un tchadri se substituant un autre. Personne ne se donnera la peine de vérifier l'identité de la personne qui est en dessous.*²⁵¹

Au-delà de l'énoncé, le personnage livre un message philosophique sans équivoque et la diversité n'équivaut pas à la différence (de l'espèce humaine). Ce cri du cœur, élaboré dans une logique existentialiste et humaniste, apparaît comme une réponse philosophique à la barbarie. Ainsi, l'appartenance à la race humaine devient en quelque sorte un principe dans lequel se déploient des valeurs humaines comme la tolérance, la justice, le respect de l'autre, la fraternité, le dialogue interculturel, etc.

Dans la trilogie sur le choc civilisationnel, « nous sommes en plein choc des civilisations »²⁵², les allusions à l'épreuve terroriste ; cet exercice de la mort, prennent rapidement une dimension collective et se résument en une exposition des images de la mort, de la lutte pour sauver l'honneur et des sentiments de pessimisme ou d'espoir. Le protagoniste regarde, parle, ressent et évoque pour lui-même et aussi pour les autres. Ce foisonnement des facteurs oppresseurs et destructeurs met cette figure narrative en avant

²⁵¹Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., pp.133-134.

²⁵²Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.292.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

de la scène car celui-ci s'expose en énonçant des indices en commentant des faits et en s'interrogeant sur des événements.

La chronologie qui structure la trilogie, de temps à autre, un écho réflexif profond sur le sens humain et sur ses défis quotidiens. En d'autres termes, certaines parties du texte romanesque jettent un regard critique sur l'Autre et sur les crimes dont ont été victimes les populations arabo-musulmanes. Ce début du retour à la genèse du terroriste apparaît comme un arrêt sur cette épreuve déshonorée et sur les relations humaines dans les conditions extrêmes.

Cet arrêt évocateur montre l'importance des valeurs humaines dans les situations difficiles. Et seul le regard distancié du narrateur sur l'idée meurtrière lui fait traiter un autre sujet sous forme d'échanges impressifs et d'interrogations sur cette expérience dans un langage symbolique et empreint d'émotivité. Tel le montre l'extrait suivant :

À Tel-Aviv, j'étais sur une autre planète. Mes œillères me cachaient l'essentiel du drame qui ronge mon pays ; les honneurs que l'on me faisait occultaient les teneurs véritables des horreurs en passe de transformer la terre bénie du Dieu en un inextricable dépotoir où les valeurs fondatrice de l'Humain croupissent, les tripes à l'air, où les encens sentent mauvais.²⁵³

Ce passage montre comment le narrateur profite d'un procédé énonciatif et descriptif pour proposer des pensées, des interrogations et des procédures affectives. L'élasticité du discours permet au narrateur de mélanger les souvenirs, les intentions identitaires et les états d'âme d'un protagoniste qui se fixe comme ambition de soumettre cette épreuve tragique à la réflexion du lecteur.

Dans le texte romanesque, tout ce qui est ferme, indiscutable apparaît sous plusieurs problématiques : causes de l'horreur, indifférence, attachement aux valeurs, le sacrifice, condition humaine, etc. Nous constatons que l'auteur veut marquer dans le texte une dimension philosophique sous forme d'énonciations affectives et de questionnements. Les images et les idées s'entremêlent et les détails facilitent les repérages littéraires et philosophiques d'où une nécessité de réaction ou de prise de position du lecteur par

²⁵³Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.196.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

rapport aux thèmes soumis à la réflexion. Ce type de langage, fruit de l'interpénétration dans l'actuel, favorise une explosion du savoir et du sens.

La vision philosophique se construit à partir de divers modes d'expression parce que l'auteur construit son discours en fonction des remarques du monde libre. Dans ce passage, le protagoniste refuse d'oublier pour entamer une nouvelle vie conformément aux conseils des amis et des cousins. Sa réaction alerte en quelque sorte le lecteur. Elle est prise comme invitation à la réflexion sur la personne du narrateur et sur son destin tragique :

À cet instant précis, alors que je n'osais pas brancher, je sus que plus rien ne serait comme avant, que je ne considérerais plus les choses de la même façon, que la bête immonde venait de rugir au tréfonds de mes entrailles, que tôt au tard, quoi qu'il arrive, quoi qu'il advienne, j'étais condamné à laver l'affront dans le sang jusqu'à ce que les fleuves et les océans deviennent aussi rouges que l'éraflure sur la nuque de Bahia.²⁵⁴

Aussi bien les prises de position que les interrogations expriment des pensées que le lecteur est appelé à analyser. Petit à petit, cette réflexion se complexifie, car elle se réduit à un questionnement sur le sens et la signification de la vie. C'est le narrateur lui-même qui donne une réponse littéraire et philosophique à sa situation :

Ça m'étonnerait. Nous avons une conception radicalement différente. Pour lui, le paradis est au bout de la vie d'un homme ; pour moi, il est au bout de sa main. Pour lui, Sihem était un ange. Pour moi, elle était ma femme. Pour lui les anges sont éternels ; pour moi, ils meurent de nos blessures (...). Pour moi la mort y est une fin en soi. Pour un médecin, c'est le comble. J'ai fait revenir tant de patients de l'au-delà que j'ai fini par me prendre pour un dieu. Et lorsqu'un malade me faussait compagnie sur le billard, je redevais le mortel vulnérable et triste que j'ai toujours refusé d'être. Je ne me reconnais pas dans ce statut ; ma vocation se situe du côté de ce qui sauve (...). Et Adel me demande d'accepter que la mort devienne une ambition, le vœu le plus cher, une légitimité.²⁵⁵

L'intégration d'une dimension philosophique dans le roman symbolise une harmonie retrouvée entre l'événement tragique présenté et l'espace de la vraisemblance discursive orienté vers la réflexion sur la réalité historique. Cette réflexion critique sur l'Histoire devient, ainsi, un objet de la représentation romanesque.

²⁵⁴Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.114.

²⁵⁵Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., pp.217-222.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

En optant pour un emploi conscient de la fiction narrative, l'écrivain s'inscrit dans une dynamique représentative qui prend en faveur sa participation à la guerre civile en Algérie. Sa construction subjective est la part de vérité littéraire et philosophique confrontée à une réalité qui le dépasse et que les autres ne parviennent pas à comprendre. Tel il l'explique dans :

J'ai beaucoup aimé Jérusalem, adolescent. J'ai prouvé le même frisson aussi bien devant le Dôme du Rocher qu'au pied du mur des Lamentations et je ne pouvais demeurer insensible à la quiétude émanant de la basilique du Saint-Sépulcre. Je passais d'un quartier à l'autre comme d'une fable ashkénaze à un conte bédouin, avec un bonheur égal, et je n'avais pas besoin d'être un objecteur de conscience pour retirer ma confiance aux théories des armes et aux prêches virulents. Je n'avais qu'à lever les yeux sur les façades alentour pour m'opposer à tout ce qui pouvait égratigner leur immuable majesté. Aujourd'hui encore, partagé entre un orgasme d'odalisque et sa retenue de saine, Jérusalem a soif d'ivresses et de soupirants et vit très mal le chahut de ses rejetons, espérant contre vents et marées qu'une éclaircie délivre les mentalités de leur obscur tourment.²⁵⁶

La conscience du narrateur est voulue pour présenter l'absurdité de cette vie, mais ne paraît pas être suggérée de la prise de conscience du monde libre. L'auteur livre donc un réquisitoire qui laisse apparaître sa position sur l'exploitation littéraire de cette expérience dramatique. L'opinion qu'il a de sa vie sonne comme un refus du destin car le concept de destin peut être, ici, interprété comme une lecture postérieure de cet événement alors que, lui, se positionne plus dans l'immédiateté de sa condition de perte.

Il n'inscrit pas sa vie dans le devenir, mais dans une quotidienneté marquée par le souvenir et l'incompréhension. Cette position lucide et assumée du narrateur met la question des rapports de situation et de temps dans l'élaboration de la représentation:

(...) Et là, sous mes yeux, en dépit du drame qui vient d'enlaidir à jamais le souvenir de cette journée, en dépit des corps agonisant sur la chaussée et des flammes finissant d'ensevelir le véhicule du cheikh, le garçon bandit et, les bras déployés telles les ailes d'épervier, s'élançant à travers les champs où chaque arbre est une féerie... Des larmes me ravinent les joues (...) "Celui qui t'a dit qu'un homme ne doit pas pleurer ignore ce qu'un homme veut dire", m'avoua mon père en me surprenant effondré dans la chambre mortuaire du patriarche. "Il n'y a pas de honte à pleurer, mon grand, les larmes sont ce que nous avons de plus noble" comme je refusais de lâcher la main de grand-père, il s'était accroupi devant moi et m'avait pris dans ses bras. "Ça ne sert à rien de rester ici. Les morts sont morts et finis, quelque part, ils ont purgé leurs peines. Quant aux vivants, ce ne sont que des fantômes en avance

²⁵⁶Ibid., p.142.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

sur leur heure (...)". Dans un dernier soubresaut, je m'entends sangloter... " Dieu, si c'est un affreux cauchemar, faites que je me réveille, et tout de suite.²⁵⁷

L'espace de création n'impose pas aux sujets-représentés des contraintes de temporalité. Ceux-ci prennent prétexte de sa posture de représentant pour déplacer la trame narrative de son histoire sur le terrain de la réflexion et de la création pour entretenir sur le travail de représentation après une telle scène dramatique. Nous constatons, donc, l'intérêt et l'importance de la représentation sur l'événement suicidaire qui se mesurent à partir des modalités discursives en vue de traduire en une réalité narrative, l'essentiel de l'épreuve du kamikaze.

Tout comme dans la structuration du récit, l'écrivain adopte une approche qui bouleverse les modèles classiques de la réflexion morale. Le discours, chargé de son contenu émotif, utilise le registre cognitif de la littérature qu'il déploie à travers une pensée philosophique. De ce fait, la représentation accorde beaucoup d'importance à la portée éthique de la littérature. En tout cas, c'est ce que laisse entrevoir la méthode énonciative de Khadra dans sa trilogie du grand malentendu. Les nombreuses questions qui traversent le texte romanesque allient l'esprit philosophique à la fiction littéraire, comme nous lisons dans :

*La guerre est une monstrueuse et ses enfants ont de qui tenir. Parce que les choses sont ainsi faites, j'ai accepté de partager ma vie avec quelqu'un qui n'ambitionnait que de courtiser la mort. Au moins, de cette façon, j'avais une raison de croire que mon échec n'était pas de mon ressort (...). J'ai dit, c'est la preuve qu'une lueur d'humanité subsiste encore en lui.*²⁵⁸

Confrontée à un dépaysement et une ambiguïté existentielle qui ne permettent pas à Mussarat de décortiquer les mystères de sa vie, elle entre en rébellion et rompt avec son mari. Cette rupture brutale provoque, chez elle, un conflit intérieur qui met en relief, d'un côté, sa déchéance et sa solitude et, de l'autre, sa fragilité humaine. Certes, les traces d'une intimité des faits sont très marquantes, mais nous constatons que le narrateur de Khadra ne rate jamais l'occasion qui lui est offerte pour généraliser les sujets en question et en établir le lien entre les humains.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.11.

²⁵⁸ Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.132.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

Ce principe doit être mené avec toute la détermination qui convient. Cette page historique doit être discutée, pensée, analysée et comprise d'où l'évocation des scènes de tueries avec des dialogues qui reviennent sur les prises de décision, et sur les sentiments des hordes de tueurs déterminés à atteindre leur but.

Pour le narrateur, l'essence même de la vérité de son récit ne se limite plus à l'univers du terroriste. En plus des évocations, des énonciations et des suggestions, cette vérité découlant de l'exercice de mort peut et doit servir de matière à réflexion pour donner au récit son cachet de veille et d'alerte nécessaire pour empêcher la répétition d'une telle barbarie humaine. L'expérience relatée dans le cadre de la trilogie doit devenir utile au reste du monde car le lecteur est censé demeurer conscient de l'ampleur et de la profondeur des conséquences désastreuses de tout fait d'écraser l'Humain. Et, c'est là où la figure du terroriste, énigmatique aux yeux du lecteur, revêt une importance capitale dans les réflexions philosophiques proposées. Même si la représentation de la douloureuse scène d'une intimité violée, d'un tabou profane entretient un certain désagrément, le Bédouin allie doute et conviction sur l'identité de ses victimes, il commet l'irréparable en tuant l'Humanité pour prouver sa loyauté au groupe de tueurs. Cependant, ce qui semble être le plus important dans cet instant, ce n'est pas cette pirouette énonciative qui le laisse parfois apparaître comme une victime, mais c'est surtout cette envie de tuer, lue dans :

J'étais dans l'après-choc, l'après-enfonce ; j'étais dans mon devoir de laver l'affront, mon devoir sacré et mon droit absolu. Moi-même ignorais ce que ça représentait, comment ça se construisait dans mon esprit ; je savais seulement qu'une obligation incontournable me mobilisait. Je n'étais ni inquiet ni galvanisé ; j'étais dans une autre dimension où les seuls repères que j'avais étaient la certitude d'aller jusqu'au bout du serment que mes ancêtres avaient scellé dans Le sang et la douleur depuis qu'ils avaient placé l'honneur par-dessus leur propre vie.²⁵⁹

Néanmoins, même si presque dans tout le récit, il fait preuve d'une insouciance et d'une inertie inexplicable, il reste intrigué par l'attitude de sa victime devant la mort. Tel l'illustrent ces mots : « *Je n'ai pas peur de mourir. Par contre, j'ai peur que ma mort ne*

²⁵⁹Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.172.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

*change rien de notre situation ? Que nos martyrs ne servent pas à grand-chose. Ce serait la plus dégueulasse vacherie que l'on puisse leur faire.»*²⁶⁰

La narration insiste sur cet épisode tragique décisif dans la suite des événements pour le Bédouin. Les interrogations qui surgissent dans sa tête laissent apparaître une certaine perplexité assimilable à des signes d'humanité chez ce tueur attiré. Cette forme de prise de conscience de la nature abominable de son acte déraisonné explique ses tentatives de déduction qui se transforment en une réflexion (philosophique ou morale) entre le bourreau et la victime.

Même si nous pouvons voir dans l'œuvre une tentative d'informer et d'instruire le lecteur sur les formes d'horreur, de violence et de la mort, le texte laisse la porte de la réflexion grandement ouverte. Les multiples questions qu'aborde la représentation conduisent, parfois, vers l'impasse, car la profondeur et la diversité des sujets abordés sont hors de portée du discours littéraire. Ainsi, avec logique, les possibilités de solutions sont confiées à la philosophie de dialogue qui ne peut avoir de position tranchée dans sa délicate recherche de la vérité.

Cependant, il est utile de mentionner que contrairement au philosophe, le romancier ne se détache pas des connaissances transmises. C'est ce qui explique que les romanciers qui écrivent semblent être convaincus qu'une pensée philosophique s'impose devant l'inadmissible horreur et l'absurdité des comportements humains. Au moment où le discours porte sur les faits et sur l'interrogation de ce savoir, la représentation littéraire du terroriste se réalise à partir d'un point de vue et d'une position philosophique et existentielle. Le projet d'écriture devient donc, un enjeu non négligeable dans la prise de conscience de la signification et de la portée des drames contemporains. Tel qu'il se lit dans : « *Et là que nous intervenons pour remettre les choses à leur place, modérer les tempéraments, réajuster les regards, proscrire les stéréotypes à l'origine de cette effroyable méprise. Nous sommes le juste milieu, l'équilibre des choses.»*²⁶¹

²⁶⁰ *Ibid.*, p.276.

²⁶¹ *Ibid.*, p.287.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

En retraçant clairement la frontière entre la victime innocente et le tueur à travers la distinction du bien et du mal, l'écriture proclame son rôle critique sur les faits évoqués. Les réflexions et les interrogations attestent la compatibilité de la littérature avec la philosophie. Ces types de questions permettent au narrateur d'élargir non seulement les champs d'élaboration d'une pensée humaine, mais aussi de donner au récit une profondeur légitime pour lancer des lectures sur la nature de l'horreur et sur sa portée dans la conscience humaine. Cette dimension humaine du récit donne l'occasion à l'écrivain de se lancer dans un processus de construction des faits qui cherche, d'une part, à renseigner sur l'ampleur du mal et, d'autre part, à soumettre au lecteur une pensée analytique.

La construction de cette pensée dans la trilogie s'effectue avec des interrogations existentielles et éthiques. Nous opérons ainsi cette pensée à travers des séquences énonciatives assimilables à des conversations. Cette méthode de transmission de l'épreuve du terroriste, conçue à travers un regard interrogatif sur l'horreur, se fonde sur la technique du dialogue, pour que le discours garantisse aux sujets des réflexions morales avec plus de liberté de pensée et d'action. À vrai dire, ce penchant vers le dialogue découle d'une quête de vérité et d'une réelle volonté de transmettre des connaissances qui ne souffrent d'aucune ambiguïté parce que chaque roman soulève, d'une manière ou d'une autre, de nombreuses réflexions sur l'histoire, la politique et l'être humain lui-même.

C'est ce qui explique une littérisation qui fonde le discours narratif sur la connaissance, la communication et la philosophie. Pour l'écrivain, c'est une démarche efficace qui nourrit la mémoire collective. En vue de cette idée, le discours narratif se produit, des séquences expressives et imaginaires transforment l'abstrait ou le fictionnel de la représentation en un concret de l'existence humaine afin que les idées soient mieux appréhendées et partagées. En abordant la question sur la condition humaine ou sur la situation de l'Homme dans l'horreur de la mort, le romancier les a inscrites dans des contextes humains. Dans cette réflexion sur l'horreur, l'essentiel est de venir à la

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

conclusion de Philippe Forest²⁶² qui voit en la littérature, un certain réconfort face à la réalité insupportable pour survivre à la vérité. À travers des récits, les expressions et les voix narratives donnent à mettre des réflexions sur la vie, la mort, le mal, le sens de l'existence, le destin, la mémoire, les valeurs humaines (courage, engagement, solidarité), etc. Toute réflexion œuvre à maintenir le discours sur la question de la condition humaine où seules des valeurs humanistes pourraient éveiller les consciences sur la machine intégriste.

Dans chaque texte de Khadra, il se dégage toujours un contenu littéraire et moral. Si le contenu littéraire est lié aux modalités de la transmission de l'événement, celui dit moral est taillé à travers une pensée existentielle et humaine. Cette spécificité du texte narratif qui, à première vue, reste discursive et littéraire montre toute l'importance philosophique que l'écrivain accorde à la production des récits entre la fiction et le factuel. Les questions soulevées par la mise en récit du terrorisme montrent éloquemment que la littérature et la philosophie ne s'excluent pas. Au contraire, ces deux disciplines s'inscrivent dans une relation de complémentarité. Ainsi, la réception du texte littéraire requiert un discernement critique du lecteur qui ne doit pas s'en tenir à la superficialité du discours narratif. Dans cette optique, le fondement philosophique du texte littéraire sur le terrorisme se mesure à travers une lecture critique des textes qui convoque la conscience humaine et les défis humanitaires. C'est dans ce même ordre d'idées que se greffe, à côté de cette réflexion philosophique, une dimension ontologique qui passe sur la posture de l'être humain dans ce borbier de mort.

I-3-2-La dimension sémantique de la trilogie

La lecture du roman historique dans sa dimension sémantique prouve que tout dépend du choix de lecture. Le type de narration diffère selon la vérification et l'interprétation

²⁶²Philippe FOREST, « Il faut une littérature révoltée » [en ligne], disponible sur www.lemonde.fr/.../philippe-forest-il-faut-une-litterature-revoltee_880518_3260.html, (consulté le 8 mars 2011, à 23 :00).

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

de chaque référence et la réception devient ainsi très importante parce qu'il revient à chaque lecteur de répondre à la question de savoir, si le roman, comme expérience littéraire, est perçu comme convaincant. Le lecteur dans la narration factuelle de l'Histoire se pose des questions de type épistémologique tandis qu'il s'interroge sur des questions ontologiques dans la narration fictionnelle. Ces questions sont considérées comme des trous²⁶³ laissés volontairement par l'auteur et c'est au lecteur de les remplir.

I-3-2-1-L'œuvre : une identité narrative particulière

Les portraits faits des personnages dans les trois romans s'arrêtent, en grande partie, sur leurs caractéristiques psychologiques ou physiques. L'univers narratif présente des personnages complètement ébranlés par l'expérience vécue, mais lucides dans leur prise de parole ; ce qui les incite à se questionner inlassablement sur les événements historiques et aussi sur la nature humaine. Le processus de représentation les présente sous des aspects qui permettent de constater leur souffrance, leur blessure, leur colère, bref leur état d'esprit. Au fait, la mise en scène tourne autour du héros (victimes/boureaux), de personnages positifs /négatifs. Cependant, la tendance scripturaire donne plus de voix aux figures victimes qui incarnent des valeurs humaines comme le courage et l'abnégation renforcés par la capacité d'endurance et de sacrifice. Représentés à travers le regard ou les impressions du narrateur, ces personnages -conçus à partir de l'imaginaire- connaissent une sorte de résurrection qui renforce la réalité discursive et, même parfois, la vérité historique. Dans le texte romanesque, ces personnages se conforment à une ambivalence discursive qui circonscrit les événements présentés dans la vraisemblance.

Ces personnages de fiction brillent donc, par leur inexistence dans le monde réel et doivent être situés dans leur environnement esthétique. Dans ces récits sur le terrorisme, l'identité du narrateur devient une identité séquentielle (car elle se construit à travers des séquences discursives) et expérientielle (car elle est liée à la spécificité et à l'ampleur de son cheminement dramatique). Cet être reste circonscrit dans un univers de terreur et de chaos qui ne lui reconnaît que cette actualité tragique, qui ne lui assure

²⁶³Lubomir DOLEZEL, *op. cit.*, pp.37-39.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

qu'un avenir où il serait confronté à la réalité de ce présent pesant et incertain. Évoquer donc ce présent marqué par l'omniprésence de la mort ne peut se dérouler que dans un dispositif narratif qui s'éloigne, à travers l'écriture, sur le terroriste tout en restant lié à l'épreuve.

Dans cette perspective, le texte sur le terrorisme apparaît comme une matière privilégiée de conjonction exigée et désirée entre un présent dramatique et un futur qui cherchera des formes représentables, concevables et convenables en mesure de construire une histoire censée être similaire plus que possible à l'événement historique.

Le texte de Yasmina Khadra cherche, à travers différents outils d'artifices littéraires, à créer ou à construire, par diverses identités narratives, une histoire vraisemblable. Tout médiateur de l'histoire, à savoir le personnage-narrateur se caractérise par son accessibilité ou non et sa perspicacité. Celui-ci adopte différentes postures et, de manière consciente, assume les rôles d'observateur, d'acteur et de témoin. Dans le travail de représentation, les différents postulats énoncés par le romancier, dans l'évocation des faits terroristes, permettent au narrateur de peaufiner ses stratégies d'illustration et d'étayage de la vérité.

Dans « *L'attentat* », toute la stratégie discursive du narrateur, consiste à confirmer des décisions ou des actes meurtriers relatifs à l'événement historique. En ayant comme principal objectif d'apporter les preuves nécessaires pour la reconnaissance de l'extermination des intégristes de Hamas, l'auteur aménage pour son narrateur-personnage un profil de preuve. Toute la pratique discursive cherche donc à conférer à l'écriture une sorte de mission d'avant-garde dans la campagne de dénonciation et de résistance de tout un peuple.

Pour ce narrateur, le discours littéraire apparaît comme un modèle d'expression de survie qui le crédibilise à travers l'évocation de l'expérience. Par l'activité littéraire, la figure du survivant devient porteuse d'un combat contre la mort et contre toute tentative de négationnisme. Dans cette perspective, l'écriture se focalise beaucoup sur l'échec de cette entreprise horrible. Et, rien n'est laissé au hasard pour que les paroles du narrateur soient crédibles avec surtout le recours à une modélisation convaincante. Les paroles

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

s'adressent donc au lecteur qui doit, lui aussi, entrer dans la peau du narrateur pour pouvoir ressentir les mêmes douleurs, les mêmes souffrances, le même désarroi, imaginer les mêmes scènes d'horreur ou, parfois, se poser les mêmes questions. Les effets de la politique de l'Autre sont représentés à travers l'itinéraire du narrateur.

C'est ce comportement humain qui lui rend crédible aux yeux du lecteur. En plus, il complète surtout son témoignage en rapportant les propos d'autres victimes. Pour lui, témoigner sur une telle tragédie individuelle et collective revient à beaucoup parler des autres compatriotes qui meurent en silence.

Ainsi, la manifestation de la cruauté de l'événement trouve son point d'ancrage dans la représentation de l'expérience individuelle et collective. Ressuscité, le Bédouin apparaît comme un fantôme condamné à vivre avec les séquelles de la scène de la honte et de la déchéance humaine. Sa vie, ses paroles valent entre les expériences d'un vivant creusé encore une fois dans un fossé entre sa condition de survie (dans l'humiliation, la colère, la perte, la peur) et le passé traumatique (l'honneur, la vengeance). Comme nous le lisons dans:

*Après cela, il n'y a rien, un vide infini, une chute interminable, le néant (...).
Toute les mythologies tribales, toutes les légendes du monde, toutes les
étoiles du ciel venaient de perdre leur éclat (...) les portes de l'enfer
m'auraient été moins inclémentes ! J'étais fini. Tout était fini. Irrécupérable,
irréversible.²⁶⁴*

C'est cet état d'esprit du narrateur qui contribue à irradier une certaine sensibilité envers certains protagonistes et une légitimité acquise en tant que témoin oculaire. Et, tout le dispositif de représentation dans le roman, tous les signes susceptibles de produire chez le lecteur une compréhension ou une empathie, qui pour faire juste comme une réaction normale à l'égard des actes de vengeance ou une volonté de compassion ou de solidarité.

Cette stratégie attire l'attention du lecteur qui ne peut rester impassible face aux injustices, à la violence et à l'horreur auxquelles ce personnage fait face. Donc, c'est un

²⁶⁴Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.113.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

langage sobre et accessible, mais lourd de sens. Il peut être entendu par n'importe quel lecteur. Aussi :

Un Occidental ne peut pas comprendre, ne peut pas soupçonner l'étendue du désastre. Pour moi, voir le sexe de mon géniteur, c'était ramener mon existence entière, mes valeurs et mes scrupules, ma fierté et ma singularité à une grossière fulgurance pornographique²⁶⁵.

L'auteur, dans « *Les hirondelles de Kaboul* », adopte une posture narrative qui donne crédit à ses propos. Son récit ne cherche pas à se limiter uniquement au témoignage. En plus de transformer certaines parties de la narration en réflexions sur l'épreuve terroriste et sur l'humain, le narrateur ridiculise, parfois, certains épisodes cruels. Tels :

J'ai perdu mes jambes, la moitié de mes dents, mes cheveux, mais ma mémoire s'en est sortie indemne. Je me rappelle chaque détail, comme si c'était hier (...) J'ai vu un geyser de feu et de terre me happer, et c'est tout. Quand je me suis réveillé, j'étais écartelé sous un rocher, les mains en sang, les habits lacérés, noirâtres de fumée, je n'ai pas compris sur le champ. Puis j'ai vu une jambe à côté de moi. Pas un instant, j'ai pensé que c'était la mienne (...) Soudain, il écarquille les yeux, la face tournée vers le sommet du minaret. Ses lèvres frémissent tandis que des spasmes effrénés se déclenchent sur ses pommettes. Il joint les mains comme pour recueillir l'eau d'une fontaine et raconte, des trémolos dans la gorge, c'est ainsi que je l'ai vu. Comme je vous vois. Sur le Saint Livre, c'est la vérité (...) Il tournoyait dans le ciel bleu. Les ailes tellement blanches que leurs reflets illuminaient l'intérieur de la caverne. Il tournoyait, tournoyait. Dans le silence absolu, je ne percevais ni les cris blessés, ni les déflagrations alentour ; j'entendais juste le froufrou soyeux de ses ailes qui brassaient majestueusement l'air (...) c'était une vision féérique (...) C'était la langue de la mort.²⁶⁶

En tant que narrateur-victime, il transmet l'horreur avec les sensations de son corps. Cette posture lui sert de gage à la validité de son témoignage. Ainsi, l'identité du narrateur se confond avec le récit pour donner plus de force au discours et plus de vérité aux événements évoqués. C'est à travers cette figure testimoniale et littéraire que la représentation de l'inconcevable horreur de l'Occident tente de dépeindre une expérience poétique et artistique.

L'attachement du Bédouin à son expérience traumatique s'oppose à la distanciation dont Khadra fait montrer dans « *L'attentat* ». Ce personnage entretient un flou rapport avec son passé. Cet élan discursif se traduit par un regard froid sur un ensemble de faits,

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., pp.38-39.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

de comportements ou de révélations. Dans ce roman, le narrateur a une relation assez singulière avec son expérience en tant que chirurgien. Son témoignage se fictionnalise en grande partie, sous forme d'évocations et d'impressions. Au-delà du désir de narrer, le récit jette régulièrement un regard rétrospectif sur les événements. Il établit une interaction critique entre les faits historiques et le devoir de sa profession. En confrontant l'histoire à son expérience, Amine aboutit à un mode d'expression analytique et autobiographique²⁶⁷ et parvient à relier l'histoire à la mémoire. Ce qui est visible lorsqu'il décrit les premiers instants de sa captivité dans la curiosité et l'indifférence qui en disent long sur son avenir. Cela se lit dans :

*Depuis l'université, j'essaye de m'acquitter scrupuleusement de mes tâches citoyennes. Conscient de stéréotypes qui m'exposent sur la place publique, je m'évertue à les surmonter un à un, offrant le meilleur de moi-même et prenant sur moi les incartades de mes camarades juifs. Très jeune j'avais compris que le cul entre deux chaises ne rimait à rien et qu'il me fallait vite choisir mon camp. Je me suis choisi pour camp ma compétence, et pour alliées mes convictions, persuadé qu'à la longue je finirai par forcer le respect (...) Je débarquais d'un milieu pauvre mais digne (...) Mon grand père régnait en patriarche sur la tribu (...) Mon père était quelqu'un de bien.*²⁶⁸

Le personnage-narrateur alterne évocations et impressions. Il expose la situation tout en interprétant les faits. Ses impressions résultent de sa curieuse situation dont il ne semble avoir aucune maîtrise. Elles deviennent, d'une part, un jeu de puzzle dont les règles échappent à la raison humaine et, d'autre part, un enchaînement de petites histoires, fruit d'un travail imaginaire décousu causé par l'absurdité de la situation. Le narrateur reste fidèle à une procédure narrative qui, tout en se voulant plus ou moins fidèle à ses souvenirs (in)certain, se mélange avec ses pensées, ses impressions ou ses opinions.

Dans ce roman, les formes narratives choisies aménagent, à travers la quête d'Amine, une certaine distanciation entre le statut de narrateur, le docteur israélien et l'intégriste Palestinien. Néanmoins, il n'est pas rare de déceler des glissements vers le pathos du fait de la monstruosité de l'événement présenté. Il apparaît extrêmement difficile, surtout pour un Palestinien dénaturalisé, d'évoquer une telle épreuve sans être envahi

²⁶⁷Pierre Vidal NAQUET, *Réflexions sur le génocide. Les Juifs, la mémoire et le présent, III*, Paris, La Découverte, 1995, p.187.

²⁶⁸Yasmina KHADRA, *L'attentat, op. cit.*, pp.100-101.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

par les sentiments, c'est-à-dire que les modalités énonciatives ne parviennent pas à faire abstraction d'un état d'esprit incontrôlé. Tel qu'il se lit dans :

*Comment, bordel ! Un être ordinaire, sain de corps et d'esprit, décide-t-il, au détour d'un fantasme ou d'une hallucination, de se croire investi d'une mission divine, de renoncer à ses rêves et à ses ambitions pour s'infliger une mort atroce au beau milieu de ce que la barbarie a de pire.*²⁶⁹

L'atroce épreuve est relatée au lecteur avec des réactions humaines qui insistent sur le caractère abominable d'une telle réalité. Les interrogations, du geste justifié, découlent d'une volonté du discours de mettre en scène un univers réaliste marqué par des attitudes humaines face à des soupçons. C'est dans ce foisonnement d'évocations, d'incertitudes et de réactions que la littérature cherche à illustrer la réalité dans un langage ; empreinte d'affirmations et d'incrédulités. Ce langage insiste donc plus sur l'étonnement que sur l'horreur. C'est l'impression que donne toujours le narrateur ainsi :

*J'étais bluffé, complètement bluffé. J'avais l'impression d'être au centre d'une mascarade, au beau milieu d'une répétition théâtrale, entouré de comédiens médiocres, qui avaient appris par cœur leur texte sans pour autant être en mesure de l'accompagner du talent qu'il mérité, et pourtant (...) et pourtant (...) et pourtant, il me semblait que c'était exactement ce que je voulais entendre, que leurs propos étaient ceux là mêmes qui me faisaient défaut et dont le manque remplissait ma tête de migraines et d'insomnies.*²⁷⁰

Ce langage, rempli d'étonnement, traduit la réalité des résistants et permet au lecteur de plonger directement dans cet univers d'horreur et de mort. De même que le narrateur, le lecteur est tenu en haleine par cette dure réalité qui, lui permet de saisir certaines facultés de cette épreuve.

Cette représentation détaillée des acteurs et des transporteurs de la mort, sous forme d'impressions permet au lecteur de survoler ce monde étrange et inconcevable. Sous ce registre, les terroristes sont souvent décrits sous un certain dogme qui renforce l'ancrage du récit dans une réalité discursive marquée par un mélange d'objectivité et de subjectivité du narrateur qui prend le rôle d'un témoin.

²⁶⁹*Ibid.*, p.95.

²⁷⁰Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p. 188.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

À la fin, Atiq, Amine, et le Bédouin prétendent que leur rôle de témoins se confond avec leur absence dans ce monde des vivants due à cette situation absurde. Et, c'est cette inconscience tragique qui leur fait démonstration dans le plus grand duel de tous les temps, le choc des Titans. Ces héros symbolisent ce destin ambigu de tous les enfants et toutes les générations dont les portes de l'avenir se trouvent fermées. Le sans destin dévoile la suite afflictive et infamante. Cependant, cette absence de destin ne les emprisonne pas dans une position de victimes. Ces séquences discursives ne se penchent pas sur l'horreur ou la mort en tant que telle car ce qui intéresse le plus ces héros, dans leur représentation, c'est cette part mystérieuse de leur épreuve qui les a conduits, à maintes reprises, à côtoyer et à échapper à la mort.

Telle est, finalement, la portée de l'épreuve terroriste: celui qui a traversé la mort a quelque chose à dire, mais pas sur la mort. Cela sera toujours à côté de l'exercice : il pourra ainsi raconter comment s'est construite la représentation de ce qui lui échappe. La raison²⁷¹ n'en est qu'un exercice, pour être vécu, représenté, doit avoir lieu dans un espace éthique parce que le contraire annule la possibilité même de l'expérience.

Dans le roman, les évocations du personnage principal logent l'expérience de la vie et celle de la mort à la même enseigne dans cet espace vide et délimité. L'être humain qui y a vécu remet forcément en question de nombreuses valeurs :

Quelquefois, les nerfs tendus à rompre, il joint ses mains tremblantes autour d'une fatiha et supplie le Ciel de rappeler son épouse. Après tout, pourquoi continuer de souffrir quand chaque bouffée d'air que l'on respire vous dénature et horrifie vos proches²⁷².

Ce n'est pas parce qu'il démissionne, mais ce sont les conditions d'existence, les règles, les privations, les besoins primaires et sa situation d'un mort-vivant qui lui dictent cette forme de renoncement assujettie aux épreuves et à sa capacité de les digérer. Pour lui, il est clair qu'il a besoin d'adjoindre à l'horreur vécue, à la mémoire altérée, une série d'interrogations et de réactions qui vont fortement influencer la réception.

²⁷¹Luba JURGENSON, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Paris, Éditions du Rocher, 2003, p.189.

²⁷²Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.20.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

L'auteur des « *hirondelles de Kaboul* » choisit de divulguer une partie de l'Histoire du pays à travers les souvenirs de Atiq pour en faire ressortir, à travers ses pensées ou ses comportements, toutes les spécificités humaines et monstrueuses permettant de cerner ses pulsions criminelles et barbares. C'est quelqu'un qui se souvient sans émotion, même s'il lui arrive de ressentir la peur, l'angoisse et la solitude.

Cette présentation complexe du bourreau n'autorise, cependant, au lecteur aucun jugement avancé car il existe de nombreuses questions sans réponses liées à ce protagoniste. Le roman a également, une part à l'inexpliqué sur Zunaira devenue, par la force des choses, insaisissable et antipathique. L'identité narrative du bourreau s'élabore à travers un dispositif discursif invraisemblable qui le maintient dans un environnement humain, absurde et aussi imaginaire. Et, c'est cette allure de conte débutant le récit qui permet à la voix narrative, par l'intermédiaire des cauchemars, d'intervertir les rôles entre la conscience et l'inconscience. Cet extrait l'illustre : « *Les hommes sont devenus fous ; ils ont tourné le dos au jour pour faire face à la nuit. Les saints patrons ont été destitués. Les prophètes sont morts et leurs fantômes crucifiés sur le front des enfants.* »²⁷³.

C'est à travers le même dispositif, qui présente le Bédouin dans « *Les sirènes de Bagdad* » comme victime et bourreau, que la narration aménage l'univers de l'horreur habité aussi bien par le bien et le mal, l'ange et le démon. Cette absence de hiérarchisation dans la représentation des acteurs revient sur le degré de responsabilité de chacun et sonne aussi l'alerte sur l'absurdité et l'incompréhension de tels actes mortels.

Dans la même veine, le long calvaire de jeune Bédouin dans le magasin de Sayed est l'une des multiples épreuves auxquelles il doit lui aussi faire face en tant que bourreau et victime. La complexité du fait du terroriste innocent exige une démarche particulière dans la mesure où

il importait peu de savoir si Sayed était sincère ou si Yacine me parlait avec des mots à lui, des mots qui lui sortaient des tripes ; la seule certitude que

²⁷³ *Ibid.*, p.8.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

j'avais c'est que la mascarade m'arrangeait, qu'elle m'allait comme un gant, que le secret que je ruminais était partagé, que ma colère n'était plus seule, qu'elle me restituait l'essentiel de ma détermination (...) J'étais venu à Bagdad venger une offense. J'ignorais comment m'y prendre. Désormais, la question ne se posait plus.²⁷⁴

C'est ce désir de compréhension qui explique largement la prise de parole du bourreau dans la représentation de ce terroriste. Dans cette perspective, le narrateur s'appuie sur plusieurs facteurs discursifs (les souvenirs, les impressions, les méditations, les états d'âme du bourreau) pour faire comprendre les fondements et la cause de ce désordre.

Khadra, à travers cette trilogie, livre toute une philosophie sur la figure du bourreau, purge lui aussi sa peine dans la solitude, la peur, l'incompréhension et l'angoisse. Cependant, cette forme de plaidoyer arbitraire pour le bourreau n'absout pas ses crimes, mais circonscrit les deux composantes identitaires du Bédouin, Sihem et Atiq (bourreau et victime) dans la zone floue entre le blanc et le noir où la question de la responsabilité n'est jamais réglée d'avance.

En fait, la figure de l'intellectuel constitue un baromètre pour trouver des réponses à de telles interrogations :

Aujourd'hui, la conscience du monde, c'est nous. Toi et moi, et ces intelligences orphelines, conspuées par les leurs et dédaignées par les cerveaux encroutés. Nous sommes minoritaires certes, mais nous existons. Nous sommes les seuls capables de changer les choses, toi et moi. L'Occident est hors course. Il est dépassé par les événements. La bataille, la vraie, se déroule sous les joutes des élites musulmanes. C'est-à-dire entre nous deux et les gourous.²⁷⁵

Ce travail interminable de mémoire qui s'effectue dans la perception de l'auteur impressionne par son traitement de ce bourreau qui nous fait voyager dans un présent et un espace imaginaire renvoyant à une réalité dont les recoupements de lecture se chargent de dessiner les contours et de trouver le sens. La description avec certaine souplesse des scènes de conflits donne à la réalité plus de consistance. Cette démarche narrative qui consiste, pour le narrateur, à puiser, dans le subconscient du personnage, ses pensées et ses souvenirs permet d'exposer des images plus ou moins réalistes et véridiques du meurtrier.

²⁷⁴Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.189.

²⁷⁵*Ibid.*, p.286.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

Or, ce qui est important à souligner dans cette trilogie, c'est la maîtrise des intrigues qui, dans la conception de la démarche narrative, actionne tout un schéma discursif ; empreinte de fictionnalité, de sens et de cohérence. Cette technique contribue à forger un récit compact dont l'imaginaire agit dans une véritable synergie langagière qui n'existe que dans la vraisemblance d'où le rôle incontournable du lecteur. Son importance dans le récit nous est révélée surtout par la même scène meurtrière qui ouvre et clôturé les trois romans. Ce qui fait à l'image toute une stratégie communicative de la voix narrative pour dialoguer avec son lecteur sur l'Histoire. Cet élan dialogique, est renforcé autour d'une charge de questions pour consolider l'apostrophe de l'auteur qui refuse toute neutralité ou insensibilité car chaque destinataire doit cogiter sur ces faits cruels, absurdes et inhumains. Une implication qui vise à provoquer chez nous une émotion ou des tensions pour mieux appréhender la sensibilité de la question sur le terrorisme.

En somme, ce procédé narratif interprétatif et interrogatif sur le personnage de Khadra marque le glissement du discours vers une structure stylistique qui prend en considération les spécificités de la représentation de la mort dans l'élaboration des procédés littéraires sur cette épreuve psychologique.

En effet, dans la trilogie de Yasmina Khadra, le fait historique n'est pas seulement évoqué ou revisité, mais il apparaît comme une connaissance pédagogique transmise avec beaucoup de subtilités dans la démarche narrative. À travers ses personnages, le récit interroge la nature humaine. Dans ces conditions tragiques, chacun peut se retrouver dans une situation de victime ou de bourreau ; cela dépend seulement de la lecture que nous en faisons. À vrai dire, c'est une sorte d'arbitraire de l'imagination, de présomption ou de conviction qui entoure le mystère sur le degré de responsabilité de chacun dans l'horreur et sur la capacité d'assimilation ou de maîtrise de la situation. Le récit crée un univers qui efface la frontière entre le bourreau et la victime sans pour autant les confondre. Il se crée juste une sorte de catégorisation des acteurs impliqués dans l'Histoire contemporaine. Ces personnages incarnant les figures de victime et de bourreau assument un rôle d'épreuve.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

Cette stratégie discursive crée une situation d'initiation qui amène le lecteur à formuler lui-même ses propres interrogations. Il s'agit d'une démarche consciente et rationnelle prenant en compte l'objectif de l'auteur ambitieux seulement de révéler une réalité complexe et absurde de l'exercice de l'horreur. Il ne s'agit plus donc de montrer, à travers ces destins, des points de vue opposés face au terrorisme dans le Moyen-Orient, mais juste des réactions sur le même sujet et sur les mêmes questions. Il est question surtout de mettre l'accent sur des personnages impuissants et innocents, confrontés à des questions délicates d'ordre moral : la patrie, l'amour, le pardon, le vivre-ensemble, la justice, l'honneur, la responsabilité, etc. L'auteur n'y cherche pas à commenter l'Histoire, mais il se contente de présenter l'état psychologique des personnages principaux afin que le lecteur puisse apprécier leur comportement, leur pensée, leurs états d'âme, bref leur drame.

Dans sa tentative de représentation de l'horreur, l'auteur ne cherche plus à donner des réponses mais il s'évertue à poser des questions relatives à la cruauté et à la déchéance humaine. Les privations et la mort sont repensées dans un langage imagé qui permet au récit de percer certains aspects des mystères dans le Moyen-Orient.

Dans ce contexte, ces personnages principaux sont condamnés d'avance à vivre avec leur malaise infini ou à mort, et en s'attardant sur l'actuel de ces figures opposées, l'auteur donne l'occasion à son lecteur d'appréhender toute la douloureuse signification du terrorisme. Il dépeint le personnage sous des profils complexes et contradictoires parce que le personnage de Khadra ne comprend pas l'origine du chaos. Il se questionne sur ce semblant de normalité qui caractérise son monde. Il ne parvient pas non plus à choisir entre mourir et vivre indigne. La complexité et l'étrangeté se remarquent au niveau de ses réflexions qui naviguent entre une innocence floue et une culpabilité lucide. Tantôt ses agissements apparaissent sous forme d'un tableau d'art, tantôt ils se tiennent sous une posture consciente, tantôt ils laissent entrevoir une personnalité impuissante qui cherche aussi à tout comprendre comme les victimes d'ailleurs.

La figure du personnage lui permet de pénétrer l'esprit et la psyché du bourreau pour comprendre sa personnalité ainsi que pour savourer sa victoire sur lui. La victime se

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

fixe comme mission de protéger le bourreau. Cette capacité d'oubli de soi permet au narrateur de forcer le lecteur à ne pas se focaliser sur sa propre personne pour faire une lecture approfondie et éclairante. Même s'il raconte son histoire à lui, il se sent obligé d'épargner le lecteur des évidences. L'objectif recherché est de susciter une lecture critique et dépassionnée à travers une forme de communication capable de recueillir des réactions par rapport à la connaissance des faits historiques.

Autrement dit, la voix narrative ne veut pas lâcher le lecteur libre dans son interprétation et de manière dépassionnée, la prolifération des questions réactualise toute la problématique de la réflexion (objective) à la suite d'un tel drame.

Cette volonté d'asseoir la vérité balance le récit vers un autre univers imaginaire qui renvoie à une autre réalité textuelle. La mise en scène du récit devient, à ce stade, un tableau à la fois réel et irréel d'où se dégage un foisonnement d'effets de stylisation qui fait appel aux traces de l'Histoire, à la réflexion et au lien entre le narrateur et le lecteur. Les nombreux appels aux figures rhétoriques s'inscrivent dans le rôle interactif de la littérature et entraînent, l'adhésion critique du lecteur. Celles-ci les situent surtout dans un contexte narratif qui cherche à exprimer la relation d'ambivalence faite de fascination et de répulsion du lecteur devant un texte d'horreur.

Ce jeu discursif s'illustre et s'affiche explicitement par les intentions de l'auteur, c'est-à-dire en transformant une telle épreuve en une histoire littéraire, il fait confiance, à sa capacité et à sa mémoire créatrice. Sa construction de l'actualité douloureuse se fait avec des artifices qui permettent de mieux mettre en relief le traumatisme et la souffrance, dans la mesure où le langage littéraire a la faculté de récupérer tout ce qui est zone incendiaire, constituée de violence, d'horreur et de mort sans faire changement aux faits.

Le texte narratif de Khadra intègre l'extrême drame qui permet aux interlocuteurs d'établir un dialogue fructueux. Les histoires sont rapportées avec des spécificités sémantiques, syntaxiques et symboliques qui attribuent à ce récit, sur l'actualité, une certaine littéralité. Ce principe est applicable à travers la ressemblance des événements

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

racontés avec ceux de la réalité et à travers le dialogue quasi permanent mené par des procédés de présentation et de questionnement.

Dans la trilogie du grand malentendu, le principe qui convoque à chaque fois la mémoire est sans limite parce que les énoncés présentent systématiquement l'actualité dramatique. Non seulement le texte décrit l'actualité, mais le travail de création de Khadra s'inscrit dans une dynamique conceptuelle en mesure d'influencer l'interprétation de chaque fragment de l'histoire du récit qui se déroule dans l'univers textuel. Dès lors, il se réalise une fictionnalisation de la réalité historique par le discours littéraire qui permet l'assimilation, la symbiose et l'entrecroisement entre les faits historiques et imaginaires.

Le texte s'appuie sur une réalité vraisemblable qui ne trace pas de frontières visibles entre le réel et la fiction. Alors, on perçoit, dans la transmission des événements, une construction fictive et une certaine liberté narrative, voire une sincérité qui place le texte dans un style particulier penché majoritairement sur des histoires éclatées, des images et des symboles. Avec cette stylisation, le narrateur dépeint des tableaux assez neutres dont les images se diluent dans la réalité historique. Ce mécanisme auquel Yasmina Khadra recourt digère facilement ce foisonnement d'artifices et de techniques narratives qui permettent d'évoquer ou d'illustrer des scènes inhumaines. En mélangeant son discours aux propos des intégristes, Khadra prend, ainsi, son interlocuteur à voir.

I-3-3-La trilogie khadrine : un espace dynamique de dialogue

La composante variée de l'œuvre de Yasmina Khadra entre le roman, le conte, l'histoire, la thèse et la didactique élargit le champ d'expression des figures narratives et diversifie les postures du sujet-terroriste. En aucun cas, la représentation de l'expérience intégriste ne veut se limiter à la narration. Au contraire, le texte romanesque est, généralement, conçu de telle sorte qu'il se produit indirectement des formes d'échanges entre le narrateur ou les personnages et le lecteur (car ce dernier en tant qu'instance extratextuelle est appelé à réagir par rapport à des interrogations ou des interpellations).

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

De ce fait, le texte est devenu, par la force des choses, un espace de dialogue dynamique où le narrateur soumet certains sujets de l'expérience à la discussion. Ainsi, nous assistons à un entrecroisement et un empiètement continuels entre, d'une part, la mémoire et l'histoire et, d'autre part, l'imaginaire et l'Histoire dans la mesure où : « *en s'écrivant, le récit fabrique une aire de "jeu" sémantique et rythmique, espace vital du sujet parlant, nécessaire à la création continue d'un désir (...). Le langage s'éprouve ainsi vecteur d'humanité, disant dans l'instant la pulsion vitale du dicible, l'historicité de toute parole, et l'intimité de son adresse.* »²⁷⁶. Cette méthode communicative interne et externe est menée par les protagonistes du roman qui s'adressent très souvent à des figures rhétoriques ; transformant, du coup, le lecteur en une espèce de personnage extérieur de l'histoire textuelle. D'après Paul Ricoeur, le caractère vraisemblable du texte narratif se découvre à travers les scènes de dialogue, « [...] *il faut que la transcendance de l'idée de vérité, en tant qu'elle est d'emblée une idée dialogique, soit aperçue comme déjà à l'œuvre dans la pratique de la communication.* »²⁷⁷

Lors de la présentation des terroristes intégristes, les narrateurs profitent de certaines situations pour interpeller fréquemment le lecteur. Et l'ensemble de la fiction maintient, par le caractère de ces terroristes, exclusivement imaginatif et vraisemblable, un certain équilibre entre les indices historiques et l'imaginaire voire la créativité qui requièrent un certain effort réflexif de la part du lecteur. De telles interpellations doivent plutôt être considérées comme des expressions du narrateur qui ne se satisfait pas uniquement de son exercice de représentation mais elles accomplissent plusieurs tâches dans le traitement critique de cette image de la mort et dans la réception globale du discours narratif.

Après la description des faits, le narrateur de Yasmina Khadra se permet de faire des commentaires qui non seulement reflètent son point de vue sur les événements rapportés, mais ils cherchent également à attirer l'attention du lecteur sur le traitement abusif auquel l'Occident déporté fait face. En effet, il l'interpelle directement en tant que pouvoir qui laisse entrevoir une immense stupéfaction et renseigne aussi sur le

²⁷⁶Catherine COQUIO, « Du malentendu ». In *Le monde des juifs*, N° 66, Paris, Albin-Michel, 1999, p.66.

²⁷⁷Paul RICOEUR, *op. cit.*, p.328.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

mode des mises à mort des populations entières dans le Moyen-Orient, comme dans : « *Mais Bagdad était une passoire. Elle prenait l'eau de partout. Les attentats y étaient monnaie courante. On ne bouchait un trou que pour en dégager d'autres, plus meurtriers. Ce n'était plus une ville ; c'était un champ de bataille, un stand de tir, une gigantesque boucherie.* »²⁷⁸

Dans la même dynamique narrative, d'autres interpellations interrogatives à l'endroit du narrateur entrent dans ce cadre d'intégration du lecteur dans le discours narratif :

*Pourquoi sacrifier les uns pour le bonheur des autres ? Ce sont généralement les meilleurs, les plus braves qui choisissent de faire don de leur vie pour le salut de ceux qui se terrent dans leur trou. Alors pourquoi privilégier le sacrifice des justes pour permettre aux moins justes de leur survivre. Tu ne trouves pas que c'est détériorer l'espèce humaine ? Que va-t-il en rester, dans quelques générations, si ce sont toujours les meilleurs qui sont appelés à tirer leur révérence pour que les poltrons, les faux jetons, les charlatans et les salopards continuent de proliférer comme des rats ?*²⁷⁹

L'usage de ce type d'interrogation interpellatrice situe le récit entre le présent de la narration et la réalité historique manifestant par un jeu de langage particulier. Cette perméabilité temporelle est exploitée à fond dans cette trilogie. Le narrateur recadre le récit avec la collaboration de son destinataire intellectuel, en lisant : « *Les intellectuels donnent un sens à toute chose. Ils nous raconteront aux autres. Notre combat aura une mémoire.* »²⁸⁰

Dans le roman, l'acte de représentation qui établit une relation entre le (protagoniste, expert), le récit et le lecteur (intellect) ébauche des modèles représentatifs déterminant des scènes de proximité ou de distance par rapport aux événements. Avec ses nombreuses scènes de dialogues, le récit trouve sa consistance dans la combinaison des effets de réel et de ceux de la fiction car si l'objet des discussions se situe dans la réalité du phénomène terroriste, il va sans dire que l'intrigue reflète avec force toute la fertilité créatrice de l'auteur. Et, même ces entretiens s'accompagnent assez souvent de regards, d'analyses, de perceptions et de pressentiments du narrateur donnant lieu à un foisonnement de discours qui ressemble à la réalité connue et vécue par des milliers de

²⁷⁸Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.159.

²⁷⁹Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.122.

²⁸⁰Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.15.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

personnes. Dans « *L'Attentat* », les interpellations fictives se tiennent indirectement entre le narrateur et des interlocuteurs internes au texte. Dans ces discussions, le destinataire joue un rôle plutôt neutre. Il met beaucoup l'accent sur le rôle des intellectuels dans ce désordre et avec leur portée raisonnable de voir les choses autrement :

*Tu parles d'une rédemption ! Le tutoie-je à mon tour. C'est toi qui en as besoin... Tu oses me parler d'égoïsme, à moi dont on a ravi l'être que je chéris le plus au monde ?... tu oses me soûler avec tes histoires de bravoure et de dignité lorsque tu restes dans ton coin en envoyant des femmes et des gamins au charbon ? Détrompe-toi : nous vivons bien sur la même planète, mon frère, sauf que nous ne logeons pas à la même enseigne. Tu as choisi de tuer, j'ai choisi de sauver. Ce qui est l'ennemi pour toi, pour moi est un patient... Je veux seulement vivre ma part d'existence sans être obligé de puiser dans celles des autres.*²⁸¹

Ces différentes sortes de dialogues avec les chefs-d'œuvre des mouvements djihadistes intégristes corroborent ce stade d'incompréhension et de confusion générale.

Ces types de conversation que le narrateur a avec le monde extérieur montrent toute la difficulté qui l'éprouve à se faire entendre sur les tenants et les aboutissants de son engagement. Même s'il ne veut pas renoncer à ses explications, il commence à se lasser de l'attitude de son interlocuteur qui cherche, par tous les moyens, à avoir le dernier mot. Et devant l'intransigeance du narrateur, la discussion prend une allure de querelle :

*Ceux qui la réclament à cor et à cri proposent leur vie tous les jours et toutes les nuits. Pour eux, pas question de crevoter dans le mépris des autres et de soi même. C'est ou la décence ou la mort, ou la liberté ou la tombe, ou la dignité ou le charnier. Et aucun chagrin, aucun deuil ne les empêchera de ce battre pour ce qu'ils considèrent, à juste titre d'ailleurs, comme l'essence de l'existence : l'honneur. "Le bonheur n'est pas la récompense de la vertu. Il est la vertu elle-même"*²⁸².

Devant l'invitation de son interlocuteur voulant raconter au monde entier l'enfer, Amine reste réticent, car il ignore l'enfer et serait même incapable de l'imaginer. Sa réponse aléatoire place le lecteur en position d'arbitre parce qu'il estime que chacun pouvait le présenter à sa manière.

²⁸¹ Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.195.

²⁸² *Ibid.*

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

À travers les tentatives de l'auteur, nous en déduisons que toutes les stratégies d'étayage sont mises à contribution pour informer le lecteur de la nature absurde et de l'extrême horreur du terrorisme.

Ce ballotage entre les traces du réel et l'imaginaire constitue le fondement même du récit de Khadra qui trouve toute sa consistance et son fondement dans la vraisemblance littéraire. L'histoire dont il est largement question dans ce roman ne souffre ni de la force des incursions du narrateur ni de la puissance de l'imagination. C'est ce qui caractérise la représentation romanesque du tragique : l'imbrication de la réalité historique et la technique créatrice explique son originalité et sa distinction conceptuelles. Dans ce contexte, le narrateur attire son destinataire vers un pacte tacite de cheminement dans la pensée où il joue pleinement un rôle de médiateur entre la réalité et le langage. Et pour assurer ce rôle, le choix de l'humiliation, l'indignation et l'injustice est aussi considérable pour que la réalité soit mesurée en vue d'être partagées et ressenties « *parce que les Arabes adhéraient aux valeurs occidentales, ils prenaient pour argent comptant ce qu'on leur susurrail à l'oreille : liberté d'expression, droits de l'homme, égalité, justice (...) des mots grands et creux comme les horizons perdus* ». ²⁸³

Ce modèle d'évocation positionne le lecteur dans un rôle actif, d'autant plus que l'histoire s'établit à partir des images conçues et produites par l'imagination. La démarche narrative de Khadra s'impose comme une rare survivance dans l'esprit du lecteur qui ne doit pas commettre l'erreur de réduire le sens du texte narratif en le positionnant au même rang que la logique. La réception du discours littéraire sur les terroristes se déroule par l'intermédiaire d'une vision critique qui a un impact important sur la fiabilité de l'information. Cette vision critique sur l'expérience terroriste prescrit chez le lecteur une position impartiale pour recevoir et traiter ce discours humain. Ainsi, il ne s'agira pas de sombrer dans une totale crédulité qui peut causer des déceptions ou des incompréhensions. À l'instar de l'expérience de l'auteur, le lecteur du texte fera preuve de beaucoup de responsabilité dans la lecture de la trilogie.

²⁸³Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.17.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

Dans ces récits, la structure discursive transforme le lecteur en complice et en acteur littéraire-modèle dans l'élaboration d'une écriture engagée. La relation entre le narrateur et le lecteur est définie dans une sorte de pacte de lecture bâtie sur une écriture critique et véridique. Le récit se déroule par l'intermédiaire d'un langage humain qui va chercher le point de vue critique du lecteur. Cette démarche énonciative contribue à briser le silence et à répandre des réalités sur l'ampleur et la gravité de la situation.

Il est temps de dire que le discours réflexif se construit à travers une opération de lecture prenant en considération le point de vue du lecteur. La représentation du terroriste utilise, donc, un langage qui passe au crible l'état psychologique du personnage littéraire par des techniques et des artifices narratifs pour trouver au récit une certaine unité logiquement sensée.

De par des techniques narratives spécifiques, l'écrivain est parvenu à peindre des tableaux assez vraisemblables de l'horreur de la déportation des Occidentaux. Dans la représentation de la razzia, il ne s'agit pas d'une opposition entre la fiction et le réel, mais d'une combinaison d'indices de la réalité historique et d'une création fictive. Outre la présence marquée de l'auteur s'adonnant à cœur joie au jeu de masque et de dévoilement, la mise en récit de l'expérience terroriste s'inscrit dans un élan de réorganisation et de restructuration de la réalité et du texte narratif qui s'illustre à travers un cycle référentiel du signe verbal. C'est parce que le narrateur se comporte en témoin crédible qu'il s'autorise de formuler de nombreuses interrogations et critiques sur les événements et les comportements. Le discours littéraire, élaboré sur des bases de confiance, permet, donc, d'attester, d'une certaine manière, la crédibilité des faits évoqués. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que, dans les récits, les séquences interpellatrices n'existent pas comme de réelles paroles restituées, mais elles se révèlent plutôt comme des indications porteuses d'un dispositif à la fois narratif et réflexif.

I-3-3-1-Le cycle référentiel du signe verbal

Le référent littéraire, et selon cette optique dualiste, peut être considéré comme signe commun (encyclopédique) « Saddam, Bush, Hariri, Sharron, Taliban, etc », détaché des autres unités du texte littéraire. Pourtant Umberto Eco croit au monde possible entre le

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

réel et l'imaginaire et assume que même dans la réalité, la marge des confus est aussi possible et les dispositions culturelles y comprennent eux-mêmes des contradictions majeures²⁸⁴.

Nous remarquons dans l'ensemble de la trilogie du grand malentendu que Yasmina Khadra place bien ses cartes de jeu (le signe référentiel littéraire), sans moduler la charge encyclopédique des référents ni s'éloigner de l'objectif de son dispositif littéraire. La référence est facultative parce que nous n'oublions jamais que le signe littéraire est parfaitement une pièce du jeu.

En effet, la présence des deux mondes (réel et fictif) pour assurer un va-et-vient entre un sens fixe du référent littéraire et le sens de l'ensemble de l'œuvre qui accepte une lecture plurielle du discours littéraire. Ce passage du sens fixe à l'autre pluriel est le principe du jeu chez Yasmina Khadra parce qu'il est la partie principale du mécanisme dialogique de l'acte de lire. Selon Jacques Francis et dans son ouvrage dialogique voit que

tout discours est référentiel et non seulement le discours descriptif par la nature même du langage et que c'est un caractère à priori de renvoyer à autre chose que lui. Ce n'est pas la référentialité mais le mode de référenciation qui est fonction de texte. Quand un discours est imaginaire, il ne cesse pas d'être référentiel²⁸⁵.

Nous rejoignons notre perspective à celle de Francis Jaques pour adhérer à l'idée que la référentialité, comme principe est inhérente à la langue (ce qui ne veut pas dire que les référents sont fixes) et nous proposons avec Jacques que ce qui reste à étudier est le mode de référenciation ou le mode de lecture demandé par le texte de Yasmina Khadra.

De ce fait, le lecteur est invité à prendre le jeu entre : la présence des éléments référentiels inspirant et construisant la mémoire de chaque auteur « *la référence au monde s'inaugure dans le texte sans s'achever* »²⁸⁶, et l'absence des personnages réels

²⁸⁴Umberto ECO, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007, p.7.

²⁸⁵Jacques FRANCIS, *Dialogisme et argumentation: le dialogue argumentatif*, France, Verbum. 1989, p.221.

²⁸⁶*Ibid.*, p.110.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

dans un texte fictif²⁸⁷ pour ne tracer plus les éléments fictifs par rapport aux autres qui renvoient à la réalité ni les affranchir. Il est censé savoir que le texte littéraire reste l'expression de la réalité, même si tout élément textuel crée donc un lien implicite à la mémoire d'une réalité, et même si le texte n'est jamais documentaire dans le sens qu'il copie la réalité.

Dans ce sens, la distinction doit être faite sur un plan purement stylistique et « *s'il y a des références externes, ce n'est pas au réel- loin de là. Il n'y a de références externes qu'à d'autres textes* »²⁸⁸. Et si « Saddam, Busch et Hariri » sont cités dans un roman fictionnel par définition, c'est seulement pour inciter le lecteur à mettre à jour ses informations encyclopédiques que chaque nom peut prendre. Dans la rhétorique du texte littéraire, on parle souvent de ce rapport (lien) entre la production fictive et le monde réel qui est induit de cette opération interdiscursive qui s'établit entre les textes, en prenant un fragment ou énoncé qui a déjà été dit²⁸⁹. Le lien ou l'ancrage à la réalité est donc illusoire tout dépend l'horizon d'attente et le contexte historique qui se redéfinissent à chaque moment²⁹⁰.

Il nous semble donc évident de retracer la ligne qui sépare ce monde imaginaire introduit dans un monde aussi contemporain. Pour ce faire, il nous sera indispensable de parler de cette matière qui est l'Histoire et de sa présence dans le monde romanesque. Pour le texte historique classique, nous constatons que l'Histoire est utilisée comme moyen et modèle didactique pour instruire le lecteur. Il s'agit d'un « *passé, source inépuisable de modèles et d'instructions. En d'autres termes, c'est le passé et non pas l'avenir qui détermine l'Histoire, et qui donne sens à la destinée humaine* »²⁹¹. La version moderne du texte historique donne une autre optique via cette matière (Histoire) dans le roman en la prenant au présent pour mieux voir et comprendre notre avenir car « *le passé n'est utile que dans la mesure où il sert à mieux comprendre le présent et aide à trouver des réponses aux questions qui nous concernent* »²⁹². Le pouvoir

²⁸⁷*Ibid.*

²⁸⁸Michael RIFATERRE, *L'illusion référentielle, Littérature et réalité*. Paris, Seuil, 1982, p.118.

²⁸⁹Phipippe HAMON, *op. cit.*, p.124.

²⁹⁰*Ibid.*, p.129

²⁹¹Névine EL NOSSERY, *op. cit.*, p.274.

²⁹²*Ibid.*

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

didactique restera donc son objectif dans ce type de romans. En effet, « *il permet de comprendre la portée souvent didactique et morale des romans historiques, et le rôle social qui leur est signé* »²⁹³. Le texte contemporain réunit ces deux exigences, à savoir la vérité des faits et la touche littéraire qui doit être manifeste dans l'ensemble de la production romanesque. Cette exigence donne la parole à la liberté d'expression. « *[celle qui] se trouve peut être dans les marges de l'histoire* »²⁹⁴. Ces dernières sont des parties de sociétés peu représentées dans *le métarécit*, celles qui manquent de voix tel que les esclaves, les enfants, les femmes et les terroristes dans notre cas.

Le roman historique contemporain introduit l'Histoire pour créer au juste « *un métalangage et une critique du discours historiographique* »²⁹⁵. En signalant des lacunes ou des interprétations alternatives de l'Histoire. Dans les marges de l'Histoire, l'auteur trouve la porte à ce type critique et « *si le roman historique classique met en scène de grands hommes ou des héros historiques ayant marqués l'histoire, la fiction historiographique contemporaine donne souvent voix au peuple, aux sujets anonymes qui ont subi l'Histoire plutôt d'en être les acteurs* »²⁹⁶. Nous comprenons donc que la matière de l'Histoire dans le roman contemporain attribue la parole à d'autres personnages qui sont assujettis au malheur à la torture, à la mort et à l'oubli pour qu'ils apparaissent sur scène les héros historiques que nous connaissons tous. C'est ici où réside l'émancipation du lecteur parce que pour chaque voix, il peut créer un champ d'imagination pour mieux comprendre l'actuel et prétendre ce qui va venir. Nous sommes interpellés en tant que lecteurs et par le procès de cette matière à lire et commenter notre présent et à dégager des convergences pour notre futur.

Nous revenons à cette insertion de certains noms (Saddam, Busch, Hariri), qui existaient dans la réalité et qui sont employés pour que Yasmina Khadra puisse recourir à l'Histoire. Mais ce n'est pas dans ce sens (insertion des noms qui renvoient à l'Histoire) que ce produit romanesque est historique. Il s'agit de vérifier et d'examiner la référence

²⁹³Isabelle LE GUERN, *Le Roman Historique*, Paris, Armand Colin, 2008, p.21.

²⁹⁴*Ibid.*

²⁹⁵Névine EL NOSSERY, *op. cit.*, p.274.

²⁹⁶*Ibid.*, p.275.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

et les épreuves historiques²⁹⁷ voire de représenter et photographier l'Histoire de manière vraisemblable où l'épreuve de vérification semble applicable à ce genre. C'est ce que nous vérifierons ci-après pour mettre l'accent sur la possibilité d'être à la limite de la fiction en faisant recours aux éléments référentiels qui peuvent engendrer une manière propre à Yasmina Khadra pour voir et dessiner la vérité.

Ce qui est d'accord pour les critiques, c'est que le roman historique est plus proche de la vérité de la condition humaine et parce que la fiction par rapport à la réalité pourrait faire naître une expérience émotionnelle chez le lecteur, donc capter « une vérité » que le lecteur a sentie mais jamais était capable de rendre explicite. « *Yasmina Khadra, spécialiste de romans sur fond terroriste (...) déploie son talent de conteur pour dresser le tableau saisissant d'un pays rongé par la terreur* »²⁹⁸. Cette vérité qui concerne la condition humaine sera donc le point sur lequel nous nous baserons pour dire que le texte de Khadra unit le factuel et l'aspiration à la vérité dans un contexte fictif.

1-3-3-2-Relativité et subjectivité du fait historique

Les trois romans de notre corpus présentent plusieurs marques impressionnantes au niveau de la langue d'écriture, de l'événement du terrorisme raconté, des espaces géographiques et temporels, de la stylisation, etc. Chacun d'entre eux parvient, par le biais du langage, à illustrer des catégories scripturales qui influencent directement les modalités de la mise en récit de ces événements horribles. Au fait, il y a une véritable convergence verbale qui confère aux récits romanesques une unité d'actions qui les lie et les caractérise. Ainsi, comment se déploient les stratégies discursives du texte romanesque sur le terrorisme ?

En effet, il se développe une dynamique de mise en récit qui fait que, dans l'œuvre romanesque, le système de narration sur le terrorisme échappe à la représentation habituelle basée sur les codes traditionnels du réalisme. Dans la représentation romanesque, l'écrivain cherche à se « défaire », par divers procédés stylistiques, de la preuve documentaire (l'Histoire). L'imagination permet à l'écrivain de trouver un

²⁹⁷ *Ibid.*, p.36.

²⁹⁸ Yasmina KHADRA, *L'attentat*, (La quatrième de couverture), *op. cit.*

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

dispositif efficace qui ne limite pas les mises en scène à de pures et simples descriptions ou d'évocations de l'horreur et de la barbarie humaine. Tout cela est rendu possible par diverses techniques de stylisation qui amenuisent et disloquent parfois même l'omniprésence du fait historique au profit de la vraisemblance. Il s'est, alors, opéré une ascendance fulgurante de l'imaginaire sur les épisodes factuels de notre époque à travers un processus d'assemblage et de construction mêlant systématiquement des personnages littéraires et des traces d'événements historiques. Ces derniers sont digérés par de nombreux éléments constitutifs de l'imagination qui parfois peuvent glisser jusqu'à la pure fiction comme le confirme Paul Ricoeur dans : « *Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur ; c'est ainsi qu'ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l'histoire.* »²⁹⁹

Développé par John Langhsaw Austin dans « *Quand dire, c'est faire* »³⁰⁰, un acte de langage est un moyen mis en œuvre par un locuteur pour agir sur son environnement par ses mots. Ainsi, il cherche à informer, inciter, demander, convaincre, promettre son interlocuteur par ce procédé. En se référant à une opposition à l'illusion évocatrice qui veut que le langage ait pour but premier de décrire la réalité et que les énoncés affirmatifs soient toujours vrais ou faux, la conception des actes de langage accorde la fonction du langage à un acte de provocation mettant en avant la réalité et permettant à celui qui produit un énoncé d'accomplir une réaction. À partir de là, ces descriptions et ce discours ne sont ni vrais ni faux.

Malgré cette similitude entre fiction et histoire, le romancier se distancie clairement des exigences de l'historien. C'est la raison pour laquelle, il déploie beaucoup d'efforts pour mettre en relation, à travers des procédés discursifs, une histoire vraisemblable et des personnages littéraires et, parfois même, fictifs qui lui permettent d'aller à la quête d'une vérité dans la narration. Ce dispositif discursif permet à l'écrivain de privilégier la vraisemblance au détriment d'une reconstruction ou d'une copie de l'événement historique qui préserve un certain équilibre censé ne pas montrer l'expérience terroriste

²⁹⁹Paul RICOEUR, *op. cit.*, p.277.

³⁰⁰John AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, p.120.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

en tant que telle par l'intermédiaire d'une œuvre fictionnelle et vraisemblable, garantissant le respect de la tragédie consignée dans la mémoire collective.

Si les narrateurs dans les trois romans semblent avoir une relation plus étroite avec les événements présentés, il ne fait aucun doute que les procédés discursifs utilisés dans l'exercice de représentation submergent la réalité historique sans pourtant l'anéantir complètement. L'incertitude, les impressions, les réflexions et les interrogations désagrègent les faits historiques. Ces derniers se trouvent réduits au statut de matériau littéraire qui sert de références factuelles et détermine le cadre spatio-temporel du texte romanesque. Dans la représentation de l'horreur, les auteurs font appel à un ensemble d'actes de langage (citer, informer, conclure, donner un exemple, déplorer, objecter, concéder, conseiller, distinguer, émouvoir, ironiser, railler, rassurer, rectifier, etc), de tournures et d'artifices narratifs permettant de relativiser le poids de l'Histoire et de porter le discours littéraire du texte romanesque. Cette spécificité du texte romanesque se manifeste différemment et confère une souveraineté inégalée au récit.

Cette forme de relativisme, formulée dans le roman de Khadra se retrouve, également, à travers la prédominance du discours narratif (littéraire) découlant d'un amalgame d'actes de langage et de genres littéraires (témoignage, récit, poésie, conte). Ce foisonnement de textes amène le narrateur, à ne pas parler seulement que du terrorisme. Dans sa mise en récit, non seulement son texte est truffé d'extrapolations, mais il recourt aussi à des histoires vraisemblables pour ne pas être à la merci des faits historiques. Les événements historiques, se prolongent par des opinions, des digressions ou des réflexions au présent, brouillant, du coup, les repères spatiotemporels. Dans la présentation des terroristes, il ne s'agit pas de raconter pour raconter, mais plutôt d'inclure quelques indices du réel en tant que « substrat » de l'imaginaire. Dans cette perspective, le choix d'un narrateur se comprend comme une sorte d'effet de distanciation de l'écrivain qui cherche à alléger tout le poids de l'Histoire. Ce décalage lui permet de faire des incursions, des interventions ou des jugements (subtils). En plus, dans le travail de la représentation, ce narrateur ne s'arroge jamais le statut de l'homme historique. Il se faufile entre les mondes et renonce à son statut de représentant exclusif au profit d'un rôle plus ou moins neutre, c'est-à-dire celui d'un observateur ou d'un

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

intellectuel. Celui-ci, à l'instar des autres protagonistes, ne fait qu'accomplir des tâches qui lui sont assignées.

Le paradoxe, dans la trilogie, est que celui-ci est un récit sur des événements réels avec des personnages fictifs. Certaines de leurs actions sont inscrites dans un élan vraisemblable qui, pourtant, décrit les itinéraires, les pensées ou les impressions de ces nombreuses voix narratives incarnées par des personnages distincts dans l'ensemble de l'œuvre. Ce réalisme prend la forme d'un « art littéral » qui exclut toute emprise fictive ou toute dominance du réel sur le récit. Sans mission d'imiter parfaitement le réel, il découle d'une imagination qui demeure ancrée dans la réalité factuelle. En fait, c'est une sorte d'un récit de fiction qui met en scène des trames du réel.

Dans son œuvre "*Temps et récit III*", Paul Ricoeur affirme que

la véritable mimésis de l'action est à chercher dans les œuvres d'art les moins soucieuses de refléter leur époque. L'imitation, au sens vulgaire du terme, est ici l'ennemi par excellence de la mimésis. C'est précisément lorsqu'une œuvre d'art rompt avec cette sorte de vraisemblance qu'elle déploie sa véritable fonction mimétique (...) S'il est vrai qu'une des fonctions de la fiction mêlée à l'histoire est de libérer rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique, c'est à la faveur de son caractère quasi-historique que la fiction elle-même peut exercer après coup sa fonction libératrice. Le quasi-passé de la fiction devient ainsi le détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif.³⁰¹

Dans notre corpus, c'est tout à fait un discours réaliste en mesure de dévoiler toute l'horreur, afin que le lecteur puisse être atteint, dans la représentation, par tous les aspects qui entourent l'expérience individuelle et collective du terrorisme. Le cadre littéraire doit allier les indices de la réalité historique et de l'imagination pour faire adhérer le lecteur, car ce dernier a besoin de découvrir et de comprendre l'acte à travers des outils de représentation produits par le romancier. Cet ancrage dans la vraisemblance explique toujours le recours à une démarche narrative qui relativise l'exactitude de certaines énonciations. Ce qui semble être primordial pour l'écrivain dans l'accomplissement de sa mission créatrice, ce n'est pas réellement la *mimesis*, mais

³⁰¹Paul RICOEUR, *Temps et Récit t.3, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p.200.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

l'élaboration d'un discours narratif qui transcende la diégèse étant « *l'univers spatio-temporel désigné par le récit* »³⁰².

L'ordre de succession des événements s'interrompt donc, pour ensuite céder la place à des réflexions, à des prédictions ou à des interrogations destinées, la plupart du temps, au lecteur. En s'inspirant d'un événement historique, les auteurs écartent toute tendance obsessionnelle vers un excès de fantaisie et réaffirment l'ancrage de l'histoire textuelle dans les faits historiques retravaillés, réinterprétés, repensés ou reformulés de telle sorte que les énoncés fictionnels s'alternent, en s'y imbriquant, avec les énoncés référentiels. Certes, l'histoire romanesque est construite, voire même inventée dans la mesure où l'écrivain ne cherche, en aucune manière, à s'insérer dans un registre historique, mais les recoupements avec l'élément historique garantissent l'authenticité des faits évoqués qui, de toute façon, doivent être crédibles et véridiques. Il s'agit d'un ensemble d'éléments et de circonstances (le cadre spatio-temporel, les personnages littéraires, les procédés stylistiques, les indices factuels, etc.) qui influent directement sur le discours narratif.

De ce fait, la représentation s'inscrit dans une démarche créative qui prend le soin de veiller sur l'authenticité vraisemblable et globale des moments historiques et, parfois aussi, des personnages du récit qui, par leurs discours, leurs prises de positions ou leurs opinions laissent penser qu'ils seraient aussi susceptibles d'avoir vécu les épreuves auxquelles ils font référence.

Dans cette optique, Benjamin Hashaw distingue les champs de références internes, et externes. Les premiers constituent le réseau de significations interconnectées du texte tandis que les deuxièmes renvoient au monde réel, à l'Histoire, à la philosophie, aux idéologies, aux perceptions de la nature humaine, et aux autres textes³⁰³.

Il prétend dans le cas du roman historique, que le texte dépendant des faits historiques, il devient peu clair sans le supplément de connaissances extérieures concernant les figures et les événements. Il oppose donc les références internes aux références

³⁰² Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.7.

³⁰³ Benjamin HASHAW, *op. cit.*, p. 243.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

externes. Même si le modèle a le mérite de ne pas suggérer une relation fixe entre le signe et le référent, il reste dualiste en disant que les signes sont relatifs à un champ de référence interne ou externe.

Hashaw va plus loin dans sa perception en tenant en compte du fait que le texte littéraire dépend d'une référentialité externe dans le sens d'une mémoire antérieure à la lecture où il faut accepter la notion que certains signifiants actualisent plus les faits encyclopédiques et historiques. De même, l'œuvre de Yasmina Khadra fonde un jeu littéraire qui implique la création d'un univers unique et imaginaire, foncièrement lié à l'idée d'un univers commun, conçu comme la réalité.

La littérature pour Yasmina Khadra représente toujours un monde de refuge³⁰⁴ et de fuite de tout engagement, de condamnation des ordres et de règlement. Il trouve entre les lignes une autre version de vie contrairement à ce qu'il a appris dans les rangs de l'armée. Il affirme à propos de ses modèles littéraires qu'il lui était « *très difficile de concevoir l'existence sans eux* »³⁰⁵. Cette admiration et ce rattachement à la lecture, 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 ces écrivains préférés étant pour lui, « *un phare bravant les opacités de l'agrément et de la dérive* »³⁰⁶.

La posture de Yasmina Khadra avec une nouvelle mise en ordre des rapports sociaux et son écriture qui se joue entre le dégageant et la tendance, se combinent pour évoquer essentiellement les impacts de cette Histoire sur cette société elle-même qui avait servi de référent à l'œuvre. Il s'agit donc de replacer l'œuvre dans son contexte.

Pour Khadra, le monde du livre est « *la grille la plus opératoire et la plus perspicace de déchiffrement de la société* »³⁰⁷. Il est toujours considéré pour lui comme moyen d'instruction et d'apprentissage à la fois. Quant à Paul Ricœur³⁰⁸, il constate que le

³⁰⁴ Yasmina KHADRA, *L'écrivain*, op. cit.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.186.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*, p.12.

³⁰⁸ Paul RICŒUR, op. cit., pp.23-24.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

livre avec sa force métaphorique de se rapprocher de la réalité par le biais de la représentation des faits, nous permet en tant que lecteurs d'apercevoir l'inaperçu, de toucher des zones de la vie que d'autres types de discours ne peuvent pas atteindre. Ainsi, nous constatons que Khadra était avant tout un bon lecteur du roman qui se nourrit de la réalité le rendant plus tard capable de construire, d'inventer et de même proposer des modèles pour bien lire l'Histoire et franchir l'impossible.

Nous disons des modèles d'interprétation parce que le plus frappant dans cette trilogie n'est pas seulement la façon dont Khadra prévoit et prétend ce qui l'entoure mais beaucoup plus la possibilité offerte au lecteur de faire des lectures plurielles parce que « *l'enjeu du travail littéraire, c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte* »³⁰⁹.

En lisant les trois romans-corpus, nous sentons que l'auteur prend la main de son lecteur pour lui faciliter l'interprétation possible et la plus proche de son univers. Il l'incite à participer même à la production de ce monde artistique où la réception devient son moteur dynamique.

Il nous paraît donc intéressant de mettre l'accent sur ce paradoxe soutenu par l'écrivain ! Entre ouvrir le texte et laisser le lecteur libre à lire, déchiffrer et commenter son texte et, le fermer en prenant sa main³¹⁰.

Dans les trois récits, l'auteur redécrit la situation où ses personnages sont devenus pour et par la cause de mort. L'auteur présente donc les raisons de ce désir à mourir qui poussent un être humain à être violent, criminel et aller volontairement vers la mort faisant preuve d'un attachement excessif à l'autre. Il est à constater que ses personnages, qu'ils soient villageois ou citadins se caractérisent par leur désespoir, leur perte et parfois leur folie. Ce constat est donc notre élément déclencheur pour ce travail de recherche.

³⁰⁹Roland BARTHES, op. cit., p.15.

³¹⁰A. HASSINA, « Yasmina Khadra rencontre son public ». In Journal, *Le jour d'Algérie*, [en ligne], 4 novembre, 2006, disponible sur : http://sedia-dz.com/portal/revue_de_presse?page=25, (consulté le 23/03/2016 à 9h :30).

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

La question est de savoir dans quelle mesure les événements historiques ont bouleversé la société et qui ont eu des impacts sur les mentalités et les idéologies. L'idéologie étant par essence une manière d'appréhender le monde sous un angle bien particulier et dont la finalité n'est rien d'autre que la défense de certains intérêts particuliers, de certaines valeurs qui entrent en corrélation avec ces inerties. Il importe donc, de produire et fournir une explication d'ordre idéologique à ces rapports auxquels nous attribuons le thème fondamental de notre recherche pour définir et présenter une idée tout à fait différente de la mort.

Par d'autres termes, nous appréhendons une explication idéologique de ces actes meurtriers où la nature même de l'acteur peut produire une idée sur ses attachements affectifs ; soit mourir pour se venger et oublier la honte dans « *Les sirènes de Bagdad* », mourir pour justifier son amour au Dieu dans « *L'attentat* » et mourir pour prouver son existence dans « *Les hirondelles de Kaboul* ».

L'intension narrative des personnages principaux traduit clairement des rapports démesurés et même le traitement de la thématique prend un angle aussi différent dans la mesure où les protagonistes de Yasmina Khadra, étant terroristes, veulent d'une façon ou d'une autre, établir des rapports aussi particuliers avec l'Autre (l'Occident).

La lecture et l'analyse de ces romans, comme nous le verrons, par la suite, permet d'affirmer que Yasmina Khadra doté d'un sens aigu et tragique, fait entendre par sa trilogie un sens aussi détourné, expressément pénétré dans l'inconscient de ses personnages et de son lecteur. Tel l'illustre l'extrait : « *notre psyché personnelle et consciente s'édifie sur les larges fondements d'une disposition mentale générale et héritée, qui en tant que telle, est inconsciente et implicite, et que, dès lors, notre psyché personnelle est à la psyché collective un peu ce que l'individu est à la société* »³¹¹. De ce fait, la plume de Khadra touche le fond et jusqu'au bout des modèles gorgés de refoulement et d'obsession.

³¹¹Carl Gustave JUNG, *dialectique du moi et de l'inconscient*, folio essai, Gallimard, Paris, 1964, p.63.

Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

Il sera donc nécessaire de faire quelques flashes sur la psychanalyse, qui rejoint l'approche sociocritique et thématique pour avoir une vision plus complète de cette construction (le personnage romanesque) complexe. Notre objectif, dans ce stade, est de démontrer que les personnages dans leurs rapports agissent en tant qu'être social, mais que leurs actes sont aussi dictés par quelque chose qui leur échappe et dictent leur conduite souvent de manière inconsciente. Nous témoignons ici par la perception Freudienne à propos de cet échappement et de cette force interne qui se manifeste autrement par les actes de ce personnage dans sa conscience car : « *derrières les causes avouées de [leurs] actes, il y a sans doute les causes secrètes il y en a beaucoup plus secrètes encore, puisque [eux] mêmes les [ignorent]* »³¹².

La présence donc de l'autre introduite par la manière d'agir et de réagir, souscrit le personnage dans le roman dans la case d'une construction qui amalgame des éléments instinctifs du Moi et de la vie sociale avec tout ce qu'elle peut porter de contraintes. Le personnage de Khadra est ainsi construit pour provoquer également des transformations et des changements impressionnants chez le lecteur appelé à émettre des confirmations derrière des doutes, découvrir la vérité derrière la fausseté dans la mesure où

*le travail de l'écriture présuppose une plaie et une perte, une blessure et un deuil, dont l'œuvre sera la transformation visant à les recouvrir par sa positivité fictive. Quand [il lit], c'est un triomphe sur un deuil qu'[il devient témoin], mais [il gratte] cette surface et [il retrouvera] derrière la négation de l'angoisse, l'angoisse, derrière la dénégation du deuil, le deuil.*³¹³

Il est temps donc d'installer tous les liens possibles entre l'individu et la collectivité parce qu'il est déraisonnable de faire la séparation entre ces deux termes dans la mesure où l'ensemble de la société est marqué par l'influence de l'individu pour mettre l'inconscient collectif en premier lieu et démontrer enfin sa manifestation dans l'inconscient personnel.

Après la mise en écriture du contexte sociohistorique de la trilogie dépendant d'un foyer dialogique établi par Yasmina Khadra, il est nécessaire de connaître ses réactifs. C'est ce que nous tenterons de faire dans la deuxième partie de notre thèse afin de mettre

³¹²Sigmund FREUD, *Essai de psychanalyse*, petite bibliothèque, Paris, 1981, p.28.

³¹³Jean BELLEMIN-NOEL, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Quadrige/PUF, 2002, p.212.

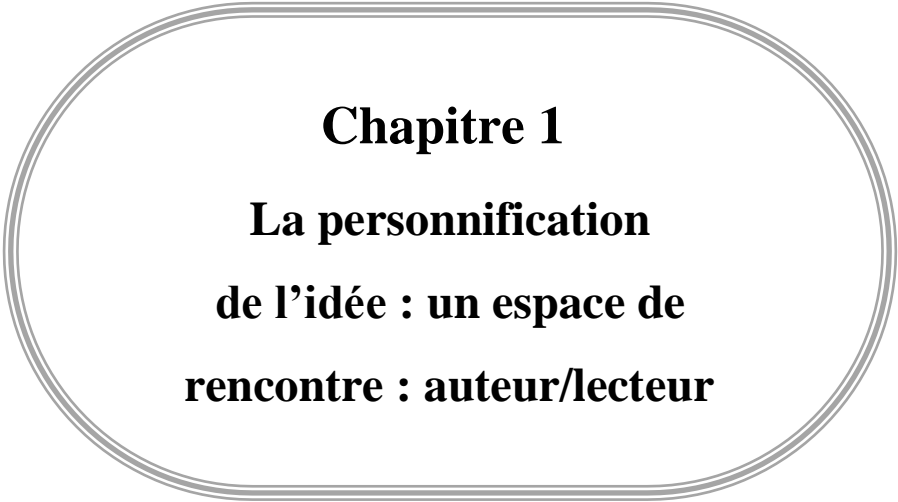
Chapitre 03 : L'histoire au service de l'œuvre et l'œuvre au service du dialogue

l'accent sur le mécanisme du passage vers une idéologie programmée visant et impliquant le lecteur en se renforçant à l'idée de Roland Barthes lorsqu'il dit que *«l'enjeu du travail littéraire (...), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte»*³¹⁴.

³¹⁴Roland BARTHES, *op. cit.*, p.15.

Deuxième partie

**De la conception dialogique à l'Autre
idéologique dans la trilogie de
Yasmina Khadra**



Chapitre 1
La personnification
de l'idée : un espace de
rencontre : auteur/lecteur

La lecture dialogique possède une propriété fonctionnelle dans la mesure où l'idée fournit une information sur des événements et des personnages du récit.

Dans le cadre de notre thèse, nous cernerons l'étude sur l'idée de la mort et nous expliquerons dans le présent chapitre pourquoi le héros ne connaît pas la mort. C'est l'obstacle devant l'Autre qui l'empêche de le comprendre et vice versa. Cette impasse se transfigure en échec culturel le conduisant à être un acteur de la mort. La discussion portera sur les questions de ce contenu, de but et des lecteurs visés. Ce n'est qu'en imaginant une finalité et une situation d'énonciation que le contenu du discours s'explique. Il nous semble que l'idée de la mort est particulièrement présente au cours de la lecture de la trilogie du grand malentendu qui met le point sur l'actualité en faisant recourir à des figures dialogales telles que l'ironie dramatique référentielle, l'exemple et le cliché.

II-1-1- La lecture dialogique et l'idée personnifiée selon Bakhtine

Mikhaïl Bakhtine soulève dans son ouvrage « *Question de la littérature et d'esthétique* »³¹⁵, le point quand l'écrivain fait référence dans son œuvre à des éléments qui s'établissent dans l'actualité. Il estime que ce renvoi est « un dialogue » qui se manifeste au niveau des formes littéraires existantes en constatant que l'écrivain met en épreuve ses lacunes dans la mesure de mettre en valeur une expérience intellectuelle et universelle. Une expérience qualifiée du fruit d'un échange d'idées entre les consciences humaines car chaque homme, pour lui, est conscient, avec sa propre perception du monde et porteur d'une idée qui prouve sa convention dans l'ensemble de cette humanité. Il souligne aussi que « l'idée personnifiée » est la condition primordiale de ce dialogue parce qu'elle « vit en interaction continue avec d'autres idées »³¹⁶.

³¹⁵Mikhaïl BAKHTINE, *Question de littérature et d'esthétique*, Mosko, Khoud, lit, 1975, p.71.

³¹⁶Mikhaïl BAKHTINE, *La poésie de Dostoïvski*. Paris, Seuil, 1970, p.127

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

La vivacité de l'idée, n'est pas celle qui se manifeste dans la communication dialogique entre les consciences mais « *elle est interindividuelle et intersubjective* »³¹⁷. Autrement dit, le dialogue est le mode de vie de l'idée produite par les mots étant, par nature, dialogiques.

Portée sur cette conception, Julia Kristéva prend point pour définir le dialogisme comme la vie d'un mot dans un constant dialogue avec d'autres mots. Il « *ne voit dans tous les mots, un mot sur un mot, adressé au mot : et c'est à condition d'appartenir à cette polyphonie, à cet espace intertextuel que le mot est un mot plein. Le dialogue des mots/des discours est indéfini* »³¹⁸.

Ce dialogue nommé et reconnu plus tard par l'intertextualité s'intéresse à prouver la nature linguistique de la pensée et la culture humaine sans oublier que l'intertexte unique en tant que « *champ commun de formules anonymes et de citations inconscientes* »³¹⁹ qui sert de prétexte pour des textes naissants. Selon Roland Barthes, le mot devient le centre donc, de cette recherche sémiotique des mots, des textes et des idées.

Dans cette perspective, l'idée est formée d'un ensemble d'idées qui la précèdent. Cette présence de l'intertexte dans la production littéraire se conjugue sous cette touche aussi *impersonnelle* qui prend source de la tradition culturelle universelle. Ce qui fait, que les éléments construisant la matière individuelle dans le texte, sont détendus, et délayés sous l'angle de ce processus. Dans le jeu d'écriture, l'auteur, son lecteur et même le texte forment essentiellement un espace illimité dans la mesure où « *l'auteur et son texte ne seront plus de références, des objets flots et sacrés, mais constitueront un champ infini pour le jeu scriptural, qui en changera constamment le sens, dissolvant leur valeur de vérité* »³²⁰.

³¹⁷*Ibid.*, p.129.

³¹⁸Julia KRISTEVA, "Une poétique ruinée", In Mikhail Bakhtine, *Ibid.*, p.13.

³¹⁹Roland BARTHES, *op. cit.*

³²⁰Leila PERRONE MOISE, « *L'intertextualité critique* », In *Poétique*, Paris, 1976, p.383.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

Pour que cette présence de l'intertexte soit opérationnelle, les linguistes pensent d'abord à le qualifier de *constructif, disséminateur et ressasseur*³²¹.

La description paraît encore floue pour saisir son effet et ses traces dans le texte. Pour rétablir tout un classement et déterminer ses fonctions, nous citons l'intertexte implicite et explicite pour Laurent Jenny³²². Ricardou³²³ fait la distinction entre intertextualité restreinte et générale. Genette³²⁴ pense à une typologie pertinente dans le but d'approcher et lire le texte littéraire comme construction matérielle qui sert à obtenir tel ou tel effet voulu par l'auteur à l'intérieur d'un texte.

Philippe Hamon pense, à son tour, à une rencontre possible entre les éléments constitutifs de l'acte d'écrire, visé essentiellement dans le cadre de l'ironie en tant qu'« *un discours double, émis par un énonciateur lui-même doublé, pour un public également dédoublé, partagé, qu'il est entre ceux qui interprètent "correctement" le message et ceux qui l'interprète littéralement* »³²⁵.

Nous n'imaginons pas difficilement un texte littéraire qui manque d'ironie et d'allusion. En effet, nous nous demandons « *si l'ironie n'est pas la littérature même, toute la littérature et non pas un simple « secteur » (ou genre, forme ou mode) parmi d'autres* »³²⁶.

Nous entendons par ironie la marque d'une polysémie destinée à être captée par le lecteur. Cette figure modifie le sens du texte et la relation entre l'auteur et le lecteur. Elle relativise le sens primaire, le met en perspective voire le contredit. Philippe Hamon définit relativité comme un « *contresens volontaire d'un énonciateur parlant « contre » un sens appartenant à l'autrui.* »³²⁷. Puis, il ajoute qu'il ne faut pas la réduire à un jeu de contraires, mais qu'elle peut également, jouer de la permutation de places, de

³²¹*Ibid.*, pp.378-379.

³²²Laurent JENNY, « La tragédie de la forme », In *Poétique*, Paris, 1976, p.281.

³²³Luicie DALLENBACH, « Intertexte et texte », In *Poétique*, Paris, 1976, p.282.

³²⁴Gérard GENETTE, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.282.

³²⁵Philippe HAMON, "L'ironie", In *Encyclopaedia universalis*, Paris, 1990, p.56.

³²⁶*Ibid.*, p.41.

³²⁷*Ibid.*, p. 20-21.

l'inversion de rapport, de la simple différence, de l'évitement, du mimétisme du discours de l'auteur et, sans doute, bien d'autres figures encore³²⁸.

Pour aller plus loin, Hamon voit que l'ironie littéraire ressemble à « *un regard oblique* »³²⁹. Il rappelle que l'ironie peut s'exprimer par l'italique, « *cette écriture penchée qui est dans tous les discours ironiques (pensons à Flaubert) le signal d'un désengagement critique de l'auteur vis-à-vis de ce qu'il rapporte* »³³⁰. De même, le discours ironique est caractérisé par le fait que le détournement évident du sens n'est pas fixé à un certain moment dans le texte mais qu'il est omniprésent en tant que lecture possible. Cette interruption est capable de révéler l'idée propre de l'œuvre. En déconstruisant la forme, l'ironie est destinée à reconstruire l'édifice de l'œuvre.

Dans cette logique, elle demeure une possibilité omniprésente dans le texte littéraire où l'auteur envoie un clin d'œil au lecteur susceptible de faire apparaître sa relation comme plus intime et plus exclusive, une sorte de regard complice. Le lecteur se sent donc, choisi, vu et valorisé par l'auteur. L'ironie produit donc une impression, à la fois, de participation et de confusion du garant qui ne concerne pas seulement le contenu de l'histoire racontée mais aussi l'image de l'auteur et la rencontre avec le lecteur.

II-1-2-Les manifestations de l'idée personnifiée dans l'œuvre

L'auteur tente à chaque fois de donner une certaine qualité plus constante à son discours pour impliquer, une foi, une distance entre lui et son texte. Et pour retracer, une autre fois, une réflexion sur la nature de son sujet et le langage exprimant son idée. De ce fait, la personnification de l'idée devient une pratique marquante pour voiler et dévoiler un visage caché. Seule la sagacité du lecteur qui en déchiffrant la surface ne décode pas ce

³²⁸*Ibid.*

³²⁹*Ibid.*, p.78.

³³⁰*Ibid.*, p.10.

qui supposerait le code. Mais elle doit démêler les différents niveaux de sens : littéral, figuratif, moral et spirituel³³¹.

II-1-2-1-La rhétorique de l'ironie

Si l'ironie fait souvent fonction de désengagement vis-à-vis de l'objet traité³³², l'ironie pour Khadra est introduite pour montrer une attitude désengagée envers son sujet. Avant de dégager les figures ironiques dans la trilogie sur le dialogue de sourds, nous soulignons, que dans la perspective des figures polysémiques, il serait vain de chercher à coupler chacune des unités textuelles à un champ de référence intérieur ou extérieur. Ces figures-là dépendent d'une signification double dont l'une peut être plus relative aux deux champs référentiels. Il est évident que l'ironie se produit sans considération extratextuelle, par exemple sous forme d'ironie dramatique, mais il faut considérer aussi les figures qui évoquent le champ des références extratextuelles. Chacune de ces figures se présente quand le rythme sémantique est coupé par une référence ou modalisation inattendue. C'est cette rupture de la narration qui demande au lecteur de se tourner vers l'objet périphérique que l'auteur focalise de son regard oblique³³³.

Nous sommes d'accord que le texte de Yasmina Khadra est imprégné par un jeu référentiel et dès que son personnage prend la parole, il se réfère d'abord au champ de références intertextuelles³³⁴. Cependant, le lecteur sera appelé à doubler la signification interne à la signification externe. C'est pourquoi, nous jugeons nécessaire de présenter dans les lignes qui suivent des exemples afin de discuter leur effet dans la perspective du projet impliqué et du mode de lecture qu'il demande.

*Je suis arrivé à Beyrouth, il y a trois semaines, plus d'un an après l'assassinat de l'ancien Premier ministre Rafic Hariri. J'ai perçu sa mauvaise foi dès que le taxi m'a déposé sur le trottoir. Son deuil n'est que de façade, sa mémoire une vieille passoire pourrie ; d'emblée, je l'ai détestée*³³⁵

³³¹Peter ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris, Le seuil, 1975, p.105.

³³²*Ibid.*, p.1.

³³³*Ibid.*, pp.7-8.

³³⁴Benjamin HARSHAW, *op. cit.*

³³⁵Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, *op. cit.*, p.8.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

Dans « *Les sirènes de Bagdad* », la référence externe à « *Rafic Hariri* »³³⁶ est intégrée au champ de référence interne de façon que l'univers du roman se projette sur la mémoire d'une réalité préalablement construite par le discours médiatique. La ligne narrative n'est pas rompue. La référence à un homme politique connu ne constitue pas de regard oblique mais seulement une référence parmi d'autres.

Dans « *L'attentat* », le narrateur rend visite à un vieil Israélien au bord de la mer méditerranéenne. Le vieux Yehuda, un rescapé de la Shoah, ne sait pas que la femme du narrateur a tué dix-neuf personnes dont onze écoliers dans un attentat kamikaze à Tel Aviv. Mais quand il demande au narrateur de laisser « *la rumeur des flots absorber celle qui chahute [son] intérieur* », là nous pouvons parler d'une ironie dramatique qui se produit parce que le personnage ne saisit pas la portée de sa parole. Nous rappelons que l'ironie dramatique se produit lorsque le lecteur prend une place supérieure et tient plus d'informations que l'un ou plusieurs des personnages. Par exemple, cette information peut être relative aux événements précédents de l'histoire ou à l'identité du personnage³³⁷.

Cette parole concerne involontairement, le champ de références intertextuelles de la femme du narrateur et le désespoir de ce dernier devant le fait qu'il ne la connaissait pas assez pour deviner son engagement terroriste. Cependant, nous voudrions proposer aussi la possibilité d'une *ironie dramatique référentielle*. Cette dernière produit un effet qui joue de l'infériorité informative du personnage, non par rapport au monde de références intertextuelles, mais par rapport au monde de références extratextuelles. Il nous semble que le discours de Yasmina Khadra est lié à une référentialité externe pour produire des effets ironiques basés sur les aspects géographique, historique et politique du décor référentiel.

La présentation des personnages et milieux historiques permet toujours la comparaison au référent encyclopédique et donc la possibilité de comparer deux conceptions du

³³⁶*Ibid.*

³³⁷Paul SALMON, *Ignorance and Awareness of Identity in Hartman and Wolfram : an Element of Dramatic Irony*, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 1960, p.95.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

monde³³⁸. Dans ce cas, le procédé référentiel de Khadra admet également un effet d'ironie produit par le décalage entre une signification situationnelle et un référent historique. Le passage suivant le montre :

*Il faut toujours regarder la mer. C'est un miroir qui ne sait pas nous mentir.
C'est aussi comme ça que j'ai appris à ne plus regarder derrière moi (...)
C'est pour cette raison qu'à mon âge, finissant j'ai choisi de mourir dans ma
maison au bord de l'eau... Qui regarde la mer tourne le dos aux infortunes
du monde.*³³⁹

Ici, le champ des références extratextuelles est produit. Tout est compris parce qu'il ressort du cadre historique et géographique pourtant il n'est pas énoncé que la famille palestinienne du kamikaze, plus ou moins renfermée en Cisjordanie, ne peut plus regarder la mer depuis la période d'occupation (du moins non sans demander un visa spécial, passer par plusieurs check-points, etc.) et que c'est partiellement pour cette raison-là que l'attentat s'est produit. Outre la mer inaccessible, est suggéré l'aveuglement israélien à cette isolation. Dans cette logique, l'énoncé « *qui regarde la mer, tourne le dos aux infortunes du monde* » peut se comprendre : qui regarde la mer tourne le dos à la Cisjordanie.

Nous savons également que la Méditerranée est séparée de la Cisjordanie par l'Israël sur la carte actuelle. Ainsi, cette insertion géographique influe sur la lecture, non seulement comme décor, mais plutôt en tant que récit de fond, produisant une couche sémantique sur laquelle le texte peut baser ses figures. L'offre d'une ironie dramatique référentielle dépend également du schéma narratif du roman selon lequel le porte-parole ignorant ne comprend que progressivement les raisons de l'attentat. Le narrateur est donc incapable de mettre la correspondance directe au monde de références extratextuelles en produisant des explications alternatives ou des perspectives déroutantes. Les possibilités d'ironie dramatique dépendent donc du bagage culturel, géographique, historique, etc.

Dans cette optique et comme le fait remarquer Philippe Hamon dans son essai sur l'ironie littéraire, cette figure n'est pas bien bâtie car elle dépend d'un contexte tant

³³⁸Benjamin HARSHAW, op. cit., pp.247-248.

³³⁹Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.81.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

qu'il peut y avoir un jeu référentiel sans ironie mais non ironie référentielle sans jeu.

Nous le lisons dans cet extrait :

En effet, le texte ironique fonctionne à l'allusion au réel et à la référence aux réglementations (lois, étiquettes, systèmes de valeurs, etc.) qui le constituent. Or, ces réglementations, par essence, varient assez rapidement. Étroitement embrayé sur les valeurs du moment, voire de l'actualité, le texte ironique risque donc de devenir incompréhensible dès qu'il s'est décontextualisé dans le temps.³⁴⁰

Nous constatons également que le texte de Khadra est fait pour être consommé actuellement parce que la littérature liée à l'actualité est susceptible de périr, ou du moins de se modifier, lorsque les circonstances référentielles changent.

Pour « *Les sirènes de Bagdad* », il nous suffit de prendre le titre de roman qui porte sur une charge sémantique forte autour de ce mot « les sirènes ». Mais avant de donner un accès à la polysémie, nous mettons en scène une figure ironique retracée dans des passages où l'auteur se montre en se projetant sur les personnages d'une manière banale et passagère. Il s'agit d'une sorte de coupure de l'illusion romanesque et d'un effet de distanciation par laquelle l'auteur apparaît devant les personnages. Yasmina Khadra se fait connaître à travers ces personnages, sans compter le héros. L'auteur apparaît sous l'aspect de Kadhem ; cousin et meilleur ami du héros. Kadhem, joueur de luth, écrit une chanson que le héros demande d'écouter. Le dialogue que nous citerons ci-dessous se trouve à la fin du chapitre, ce qui fortifie l'impression d'ironie narrative qui se lit dans :

– *Je crève d'envie de t'entendre.*
– *Il reste juste quelques petites retouches à mettre au point.*
– *Et tu l'as appelé comment, ton morceau ?*
Il me regarda dans les yeux.
– *Je suis superstitieux, cousin. Je n'aime pas parler des choses que je n'ai pas encore achevées. Mais, pour toi, je ferai une exception, à condition que tu la gardes pour toi.*
– *C'est promis.*
Ses yeux se mirent à luire dans l'obscurité quand il me confia :
– *Je l'ai intitulé Les sirènes de Bagdad.*
– *Celles qui chantent ou bien celles des ambulances ?*
– *C'est à chacun de voir.³⁴¹*

³⁴⁰Philippe HAMON, *op. cit.*, p.39.

³⁴¹Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, *op. cit.*, p.85.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

Nous revenons à cette image de la sirène qui attire mystérieusement les naufragés pour ensuite les tuer. Elle illustre la force d'attraction et de destruction des terroristes de Bagdad. Ces derniers séduisent le jeune héros en montrant leur compréhension pour la situation précaire sur l'occupation américaine. Ils sont les seuls à comprendre pourquoi la vie du héros ne vaut rien après qu'il a vu son géniteur nu renversé par les soldats américains.

Tout comme le chant assourdissant et séduisant des sirènes homériques, le discours mystérieux des terroristes est ainsi attirant, simultanément ridicule et sérieux, faux et vrai, hors de propos et la parole la plus pertinente que nous puissions imaginer. Le dialogue est comparé à cette scène de mascarade, à une répétition théâtrale et de comédiens médiocres. Toutefois, le discours des terroristes touche le narrateur de plein fouet, une alchimie qui remue toutes les saloperies dont il s'était gavé depuis la razzia. Ce passage est illustratif : « *Aussi lorsque Yacine consentit à [lui] ouvrir enfin ses bras, c'était comme s'il [lui] ouvrait le seul chemin qui conduisait à ce qu'[il] cherchais plus que tout au monde : l'honneur des [siens].* »³⁴²

Nous jugeons donc raisonnable de considérer le titre « *Les sirènes de Bagdad* » comme une allusion forte en vertu de laquelle des sirènes homériques qui ressemblent aux terroristes de Bagdad. Le sens de sirène d'ambulance augmente encore les connotations à la violence.

L'histoire peut donc recommencer sans entraîner le mode de lecture ironique. Le passage cité supra, montre par le biais de cette image ironique comment l'auteur se montre et commente son œuvre quand il explicite également la polysémie du titre.

Un autre personnage qui peut prendre la place de Khadra, c'est Mohamed Seen. Ils ont bien clair le même prénom et occupe la même profession. À Beyrouth, en attendant sa mission suicidaire, le héros écoute, à la dérobée, une longue conversation entre le docteur Jalal, ancien intellectuel musulman qui avait « *longtemps enseigné dans les universités européennes avant de rejoindre les premières loges de l'Imamat*

³⁴²*Ibid.*

intégriste»,³⁴³ et un certain Mohammed Seen ; romancier. Nous rappelons que Seen ne figure que dans cette scène et il ne semble être là que pour présenter des idées modérées à l'égard de l'intégrisme. Selon lui, l'Occident est bien « hors course », il pense que : « *La bataille, la vraie, se déroule sous les joutes des élites musulmanes, c'est-à-dire entre nous deux et les gourous* »³⁴⁴. En dehors de la tendance humaniste, l'impression d'entendre la voix de l'auteur est accrue par le fait que Seen est l'alias de l'auteur³⁴⁵.

En somme, la combinaison d'éléments sémantiques internes et externes présente l'idée d'une situation absurde dont les deux côtés du conflit ignorent les données, et dont il n'y a pour cette même raison pas de solutions possibles en vue des circonstances délicates. Vu la situation d'énonciation et l'objectif du discours de Yasmina Khadra, cette idée concerne simultanément l'univers romanesque et la conception d'une réalité. Même si la situation d'énonciation est pertinente pour la compréhension du texte littéraire, nous proposons que le roman de Yasmina Khadra, en jouant sur les correspondances avec le contexte socio-historico, politique et même géographique, semble prendre une position à part en ce qui concerne l'ouverture référentielle. L'offre au lecteur d'une ironie dramatique référentielle est signe d'une capacité de produire un univers imaginaire sur lequel la tension référentielle peut se baser. C'est l'établissement du monde romanesque, donc d'un monde unique et distancié qui permet la combinaison d'effets ironiques et problématiques dans une même phrase. Cette ouverture ou franchise nous semble une qualité rhétorique, esthétique et narrative produisant un effet de soulagement sur le récepteur par rapport au monde des références extratextuelles.

Ce tempérament et cette modération saisissent dans « *Les hirondelles de Kaboul* ». Ils sont produits par Mohsen, le personnage intellectuel que nous pouvons lire sous l'œil de l'auteur : « *Kaboul est devenue l'antichambre de l'au-delà. Une antichambre obscure où les repères sont falsifiés ; un calvaire pudibond ; une insoutenable latence observée dans la plus stricte intimité* »³⁴⁶. La voix de l'auteur ne cesse jamais

³⁴³*Ibid.*, p.13.

³⁴⁴*Ibid.*, p.302.

³⁴⁵Karl AGERUP, *op. cit.*

³⁴⁶Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul, op. cit.*, p.12.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

d'intervenir tout au long du roman pour mettre le lecteur à l'image d'une absurdité extrême qui rompt ce coin du monde oublié ou mis à part, à lire dans :

À Kaboul les joies ayant été rangées parmi les péchés capitaux, il devient inutile de chercher auprès d'une tierce personne un quelconque réconfort. Quel réconfort pourrait-on encore entretenir dans un monde chaotique, fait de brutalité et d'in vraisemblance, saigné à blanc par un enchaînement de guerres d'une rare violence ?³⁴⁷

En général, Yasmina Khadra ne semble chercher, d'une manière conséquente, ni distanciation, ni désengagement, ni relativisation. L'ironie n'est pas employée d'une manière qui mène à un mode de lecture privilégié. Pour ce qui est de l'ironie dramatique référentielle, il faut préciser qu'elle n'est pas, en tant que figure, fondamentalement différente de l'ironie dramatique relative au monde de références internes. Elle lui ressemble, bien qu'étant basée sur des faits externes et que sa portée soit référentielle en dehors de l'effet interne. Lorsqu'un jeu référentiel est lancé, il entraîne le jeu ironique, le fournit en ouvertures et en conséquences référentielles. L'ironie ne semble donc pas une figure particulièrement recherchée par Yasmina Khadra, mais elle est impliquée par un jeu littéraire qui est a priori caractérisé par une ambiguïté narrative.

II-1-2-2-La rhétorique de l'exemple

Une lecture dans le réseau critique qui s'occupe de ces critères journalistiques dans la matière littéraire, nous révèle qu'à première vue, Yasmina Khadra semble accepter voire accentuer l'image d'expert en rappelant son combat contre la violence intégriste en tant qu'officier dans l'armée algérienne. Selon lui, le thème du terrorisme a évolué à partir d'une expérience militaire : « *mon expérience de soldat m'autorise à penser que l'humiliation est mère des plus graves dérapages, dont le terrorisme* »³⁴⁸. Cette carrière de militaire semble certifier l'aspect de réalité des descriptions de la violence et la connaissance du monde intégriste. Cette expérience est renforcée plus tard par une autre qualifiée de littéraire dans laquelle Khadra prend une nouvelle direction et « *une autre vie* »³⁴⁹ qui suggère le principe de la responsabilité humaine où le pouvoir de l'esprit

³⁴⁷*Ibid.*, p.27.

³⁴⁸Thomas REGNIER, *Bagdad sous les bombes*, Paris, Le Nouvel Observateur, 2006, p.100.

³⁴⁹Jean-Claude RASPIENGEAS, *Yasmina Khadra, dans la peau d'un kamikaze*, Paris, La Croix. 2006, p.18.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

conscient lui prend part. Khadra est « *l'une des consciences de notre époque déboussolée.* »³⁵⁰

Ce qui est bien mentionné dans le paratexte des « *Sirènes de Bagdad* », donne au lecteur l'impression d'avoir devant soi un roman historique contemporain : « *Yasmina Khadra explore inlassablement l'histoire contemporaine en militant pour le triomphe de l'humanisme* »³⁵¹.

Un autre jugement qui renforce de nouveau le choix de cette maison d'édition d'une thématique journalistique qui se nourrit de l'actualité, c'est « *on apprend que Yasmina Khadra est spécialiste de roman sur fond terrorisme* »³⁵². Il s'agit de la transmission de l'information qui se doit de mettre en scène pour Khadra afin d'être élu. Il profite ainsi de cette matière d'information pour atteindre un lecteur qui doit trouver le point et le signe de toute beauté esthétique, de l'art et la sensation humaine. Khadra veut mettre son expérience humaine à la disposition de l'humanité en tant que « *force originelle des hommes, ils [n'interprètent] pas le monde, ils [l'humanisent]. Plus que jamais, [il voulait] être dès lors apporter aux autres ce qu'ils [lui apportent].* »³⁵³

Par l'écriture, Khadra veut vivre en corporation avec son lecteur un moment « *intense, instructif et beau* »³⁵⁴. Ce vécu s'assure par le biais de son auteur qui sait s'effacer devant ses personnages qu'ils ne responsabilisent davantage en ne confiant leurs déconvenues et leurs aspirations. Pour donner le contre témoignage qu'il souhaitait c'est-à-dire pour se défendre, à propos de ce qu'il était publié dans un roman autobiographique et aussi documentaire sur la guerre civile en Algérie, il devrait parler de sa carrière. Dans cette logique, il ne faut pas considérer l'exil et le dévoilement comme des choix tout simplement de l'écrivain. C'est l'horizon d'attente en France qui lui était très favorable, en 1990. Les Français avaient du mal à comprendre l'extrême violence de la guerre civile en Algérie et n'attendaient qu'un écrivain talentueux qui avait vu et vécu cette guerre de ses propres yeux.

³⁵⁰*Ibid.*

³⁵¹Yasmina KHADRA, *L'attentat* (La quatrième de couverture), *op. cit.*

³⁵²*Ibid.*

³⁵³*Ibid.*

³⁵⁴Assia SEDDIKI, *L'Algérie n'a pas encore été racontée par les siens*, Marseille, La Cité, 2008, p.17.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

Les attentats du 11 septembre qui avaient lieu aux États-Unis et la notion d'islamophobie penchait absolument l'encre de la plume de Khadra pour se montrer devant l'Autre en maîtrisant sa langue car la langue est « *l'instrument d'une profonde blessure identitaire autant que politique* »³⁵⁵. Cette esquisse des rapports de force, via la médiation littéraire, est symptomatique du vieux modèle colonial où le colonisé a le droit de s'exprimer contre sa culture d'origine.

Il nous paraît utile de tenir compte de cette histoire pour comprendre le statut complexe de l'œuvre de Khadra. Non seulement à savoir tenir un discours anti-intégriste, en favorisant la voix des intégristes, mais également son choix de s'exprimer dans la langue de l'Autre ; du colon, sous une forme occidentale. La violence a une partie liée à la langue et nous ne nous surprenons pas de voir Khadra controversé en Algérie. En écrivant en français des romans qui favorisent le dialogue interculturel, il prend une position doublement opposée aux intérêts du mouvement intégriste. La question de la langue concerne autant l'identité de l'Algérien que le Pouvoir algérien.

Constatons donc que le choix de la langue de Khadra risque d'être perçu comme une prise de position contre les intérêts de l'Algérie indépendante et que le geste de tendre la main à l'Occidental n'est pas gratuit. Yasmina Khadra et pour ne pas laisser son lecteur soucieux, justifie son appartenance et prouve son identité poétiquement que « *la vertu de dire haut ce que tout le monde pense bas* »³⁵⁶.

Dans cette perspective réceptive, nous examinons également quelle sorte de *rencontre* le discours de Yasmina Khadra semble destiné à produire.

C'est la lecture intertextuelle qui représente cet aspect de l'œuvre reflétant la réalité. Les rapports intertextuels ne sont pas toujours stylistiquement neutres, ils sont souvent objectifs et critiques dans les deux sens. Cette lecture est dialogique grâce à l'interaction

³⁵⁵Charles BONN, *Le roman maghrébin* [en ligne]. Xavier (éd). 1997. Disponible sur : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/ManHatier/IntroRomanMaghr.htm>, (consulté le 14 décembre 2010).

³⁵⁶*Ibid.*, p.134.

réversible du texte et de son intertexte. Le dialogue se distingue par la position discursive particulière des narrateurs³⁵⁷.

Après cette présentation de différentes facettes pour lire l'intertexte, il nous paraît nécessaire, dans le cadre de notre étude, de revenir à Bakhtine qui tient à la « personnification des idées » en se basant sur la « position discursive » du narrateur qui se réfère à l'intertexte par l'intermédiaire du texte. Cette référence indirecte est purement fictionnelle. Dans les deux cas, les rapports du narrateur ne sont dialogiques que lorsque le narrateur évoque au lecteur sa propre existence en forme de digression.

La dominance du narrateur provient de sa fonction du producteur de récit. Cette fonction est aussi indirecte parce que derrière lui, nous devinons toujours un auteur. Sa domination se manifeste dans l'agencement structural du récit qui rassemble toutes les significations obtenues par la lecture contextuelle et intertextuelle de façon que l'ensemble de significations exprime une idée générale. C'est le narrateur qui présente l'idée que nous attribuons généralement à l'auteur caché derrière lui mais qui en porte la responsabilité. Le narrateur donc personnifie l'idée comme nous avons vu dans l'acception de Bakhtine.

II-1-2-3-La rhétorique du cliché

Le cliché a une intention rhétorique et esthétique ou nulle, tout en ayant un fonctionnement idéologique³⁵⁸. En effet, la pratique du cliché est une pratique d'écriture au sens barthien du terme, c'est le choix d'un ton, un acte de solidarité historique, souvent inconscient mais toujours éloquent. Alors, l'écrivain se constitue en porte-parole impersonnel d'un moment idéologique et culturel à la fois³⁵⁹.

Le cliché montre le discours de l'Autre, les modes de pensée et d'action de la société où il a du succès. Un succès qui n'a rien à voir avec sa valeur esthétique mais qui est une

³⁵⁷Gary Saul MORSON, "Dialogue, Monologue and the social, *Critical Inquiry*", In *Bakhtine: Essays and Dialogues on His Work*. Chicago, Ed. Gary Saul Morson, 1986. p.83.

³⁵⁸Laurent JENNY, « Structure et fonctions du cliché » In *Poétique*, Paris, Seuil, 1972, p. 498.

³⁵⁹*Ibid.*, p.505.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

réflexion de valeurs socioculturelles³⁶⁰. Sa fonction est surtout de rendre le discours vraisemblable, acceptable, dans le but de lui rapprocher à un discours soutenu et favorisé par la société.

Pouvons nous en déduire que le cliché, pour ainsi dire, à sa place dans la narration de Yasmina Khadra, qu'il ne doit pas être considéré ici comme une déviation du discours littéraire mais qu'il en fait au contraire partie intégrante ?

Yasmina Khadra, et pour impliquer son projet, il s'oriente vers la communication d'un message, or nous ne pouvons pas négliger sa rigueur stylistique. Une rigueur qui se nourrit d'un mode de vie aussi sévère, ce qui est illustré dans ses propos :

J'appartiens à la tribu des Doui Menia, une race de poètes gnomiques, cavaliers émérites et amants fabuleux, qui maniaient le verbe et le sabre comme on fait un enfant. Du haut de nos montures aux crinières argentées, nous tenions tête aux tempêtes et aux sultans. Nous empruntons aux varans leur altesse, aux scorpions leur sang-froid, aux mouflons leur adresse et aux gazelles leur grâce.³⁶¹

Ce manque de modestie ne fait qu'accroître le caractère franc et transparent du discours de Yasmina Khadra. La fierté illustrée par la citation diminue le soupçon de calcul discursif. Il fait avancer l'intrigue dans un cadre référentiel. Il familiarise une expérience usée pour assurer le mode de lecture souhaité. Il est temps donc de s'interroger si ce mode de lecture supporte l'emploi des clichés. En revanche, si la notion de cliché est contestable dans une perspective « macro » concernant le mode de lecture globale, elle est néanmoins pertinente dans la perspective « micro » de la phrase isolée. Notons que la même critique peut se prononcer globalement approbatrice tout en faisant remarquer des facilités de style. Il faut donc se demander pourquoi le cliché dans ces textes, bien qu'identifiable sur le niveau de la phrase, ne se fait pas remarquer au niveau macro. Se peut-il que le cliché ait une fonction qui s'harmonise ici avec la structure globale à savoir la structure rhétorique, esthétique et idéologique ?

Si le cliché, au niveau micro est une figure copiée, il annonce une pensée non évoluée et non calculée. Le lecteur s'imagine donc que l'auteur ne s'est pas efforcé en priorité de

³⁶⁰Ruth AMOSSY et Elisheva ROSEN, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982, p.17.

³⁶¹Yasmina KHADRA, *L'écrivain*, op. cit., p.197.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

convaincre, ce qui permet une réception plus ouverte, accueillante et immédiate. Nous nous approchons de l'œuvre sans considérations pratiques ; la résistance à la rhétorique est mise à l'écart. Ce processus est délicat car sur le niveau (micro) de l'énoncé, le cliché dérange la lecture, mais sur le niveau (macro) de l'énonciation, il crée une illusion d'absence d'arrangement et d'absence de séduction.

Cependant, une absence ne fait pas une rhétorique. Si le lecteur accepte le cliché au niveau macro, c'est que l'illusion d'absence de séduction, donc l'effet de transparence, laisse de la place aux autres figures modales. Par exemple, il nous semble que le sujet du terrorisme demande une forme moins élaborée pour bien faire surgir sa gravité et sa brutalité. L'énoncé ne doit être trop sculpté. L'essentiel est le changement. C'est ainsi que nous devons lire le cliché chez Yasmina Khadra, à la lumière du caractère non censuré de l'auteur, tel qu'il se reflète dans son œuvre. Nous pouvons revenir à cette subordination historique du colonisé qui lui permet ensuite de monter sur ses grands chevaux et parler de son éloquence, son altesse et de sa grâce.

Le discours de Yasmina Khadra est différent et si ses clichés sont plus faciles à accepter, c'est peut-être, en dehors des autres raisons que nous avons proposées, que cette rhétorique transgresse la norme stylistique occidentale. Si l'intention de persuader se montre en général par l'emploi de figures conventionnelles, il est peu étonnant qu'un texte qui transgresse les conventions du public ciblé se fait interpréter comme un texte transparent, franc et non censuré. Dévoiler un but pratique aux dépens de la *theoria* sert à rappeler d'autres textes qui ont cherché à convaincre. Le refus de poser rend plus crédible le discours pour que le texte soit aussi plausible et acceptable. Répétons que cet effet de franchise est fonction du contexte et que le « même » cliché peut avoir une portée différente dans un contexte différent. Le contexte n'est pas seulement l'histoire coloniale de l'Algérie, mais également l'image de l'auteur. Le style pathétique révèle non seulement une manière de dire mais aussi une manière d'être. Si le texte littéraire crée la possibilité d'une rencontre avec l'auteur, le cliché permet l'ouverture à des espaces que les normes esthétiques occidentales avaient fermées.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

Pour accepter le cliché, il faut valoriser la transparence discursive qu'il dévoile. En fin de compte, ce n'est pas la phrase qui crée le mode de lecture mais le discours global et le projet impliqué. Nous basons le terme de projet impliqué sur celui de l'auteur en rappelant que ce dernier est inventé par Wayne Booth pour désigner l'image de l'auteur qui ressort du texte³⁶². De la même façon, le lecteur peut deviner un projet impliqué, un plan implicite qui ressort du texte.

Nous revenons ainsi à la *theoria*, pour dire qu'elle est produite par le fait d'une narration efficace de Yasmina Khadra et parfois compromise par des expressions exagérées ou toutes faites par l'auteur.

Par exemple, dans « *L'attentat* », nous lisons que « *Bethléem est une station balnéaire par rapport à Janin* », que « *l'enfer est un hospice* » par rapport à ce qui se passe là-bas, et qu'à Tel Avive, nous sommes « *sur une autre planète* »³⁶³. Dans le même roman, le lecteur rencontre dans une même phrase deux clichés : « *prendre le taureau par les cornes* » et « *tire[r] le diable par la queue* »³⁶⁴. Ensuite, pour prendre encore deux exemples de « *L'attentat* », « *[i]l n'y a pas de fumée sans feu* »³⁶⁵ et « *[n]e joue pas avec le feu.* »³⁶⁶

« *L'attentat* » n'est pas le seul roman où Yasmina Khadra emploie des clichés, ils sont également présents dans les autres parties de la trilogie. Par exemple, dans « *Les sirènes de Bagdad* », nous tremblons « *comme une feuille* »³⁶⁷ et dans « *Les hirondelles de Kaboul* », la femme est « *belle comme le jour* »³⁶⁸ ou « *d'une beauté inouïe, [aux] yeux immenses, semblables à des horizons* »³⁶⁹.

Toute réception linguistique est basée sur la reconnaissance, mais ici il nous semble que la reconnaissance mène vers une autre direction que celle de l'univers narré dans le

³⁶²Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.94.

³⁶³Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., pp.193-196.

³⁶⁴*Ibid.*, p.101.

³⁶⁵*Ibid.*, p.107.

³⁶⁶*Ibid.*, p.135.

³⁶⁷Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.68.

³⁶⁸Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.28.

³⁶⁹*Ibid.*, p.111.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

roman. Ce n'est plus la *réognition*³⁷⁰ plus ou moins immédiate qui saisit le lecteur et le fait oublier la progression du monde³⁷¹, mais au contraire une reconnaissance qui fait penser à un autre univers que celui du roman à lire, une reconnaissance qui entraîne le lecteur dans le monde extérieur.

Jakob Norberg, de l'université de Duke, qui a étudié le cliché en tant que phénomène social, prétend qu'il gêne parce qu'il sous-estime les facultés du lecteur. En se répétant trop de fois, l'affirmation embête parce qu'elle est trop familière. Cependant, si la définition du cliché fournie par Norberg est valable pour le langage en général, il nous semble que le texte littéraire rend les choses un peu plus compliquées. Même si le lecteur peut bien ressentir que ses facultés sont sous-estimées par une narration à clichés, il ne peut pas, en principe, être sûr que la formule qu'il a devant lui soit vraiment le résultat d'une sous-estimation ou d'une facilité. Puisque le lecteur participe à un jeu dont les règles sont dans l'enjeu de la découverte, il ne sait pas si le cliché est en fait un clin d'œil de la part de l'auteur, donc un faux cliché. De même, le lecteur d'un texte littéraire n'est jamais, *a priori*, en complète possession du sens, les figures s'interprètent au fur et à mesure. En littérature contemporaine, cet achèvement se fait par une conduite interactive où le texte est mis en rapport avec le contexte. Il faut regarder la figure du cliché sous un aspect pragmatique : elle ne se réalise que dans la perspective globale de l'œuvre.

Jean Ricardou va plus loin dans sa définition de ce dialogue en le visant dans tout acte de communication où le dédoublement de l'idée est possible ; « *Réduplication interne* »³⁷², où la superposition de différents énonciateurs prend place : le discours du narrateur sur celui des personnages, le discours d'un personnage sur celui d'un autre, etc.

³⁷⁰Stefan WEIDNER, "Kopfgeburt", in *Die Zeit* [en ligne], juin 2003, N°24 p.14, disponible sur : https://www.zeit.de/2003/24/Verwirrende_Widerspr_9fche, (consulté le 2 Juin 2018 à 10h00)

³⁷¹Hans-Georg GADAMER, *op. cit.*, pp.119-120.

³⁷²*Ibid.*, p.283.

II-1-3- La rencontre auteur-lecteur comme élément interprétant

Pour Mikhaïl Riffaterre, la rencontre est prise comme éléments interprétant³⁷³ en faisant simultanément deux lectures (linéaire et littéraire), autrement dit, lecture contextuelle et intertextuelle. L'interprétant se présente comme l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertextualité est tout simplement le mécanisme de recherches de sens et de significations parce que le lecteur, au fil du texte, s'arrête par des non sens, des agrammaticalités qui se produisent comme une sorte de signaux d'alerte qui indiquent des significations détournées complètement.

La lecture contextuelle est limitée par le cadre du contexte de la fiction. L'origine fictionnelle du contexte démontre son caractère subjectif approximatif parce que ce contexte est deviné, improvisé au cours de la lecture. Le lecteur contemporain ne peut que supposer pourquoi l'Occident connaît mal l'Orient. La lecture intertextuelle se réfère à l'intertexte qui n'est pas imaginaire en fournissant une information objective dont la perception dépend entièrement du niveau de la culture et de l'éducation du lecteur. Mais cette information est universelle et indirecte, elle n'explique pas ce malentendu entre les deux mondes, mais présente une analogie d'actions et de comportements qui sont imaginées mais qui renvoient à cette analogie de cette époque. Le critère de subjectivité ou d'objectivité souligne la différence entre la lecture contextuelle et intertextuelle.

II-1-3-1- La lecture contextuelle : un vecteur subjectif

Pour jeter un coup d'œil sur le contexte de notre trilogie sur le dialogue de sourds, nous commençons par le paratexte de l'œuvre. Nous devons d'abord signaler que Yasmina Khadra est le pseudonyme de l'écrivain algérien d'expression française Mohamed Mouleshoul. Il était l'un des élèves de l'Ecole militaire des cadets à l'âge de neuf ans. Une carrière de trente six ans sous la casquette du militaire, lui suffit de prendre retraite avec le grade d'un commandant. Un autre engagement lui paraît aussi nécessaire après avoir fait cette expérience militaire voire politique en Algérie, l'écriture et le pouvoir de

³⁷³Daniel SANGSUE, *La relation parodique*. José Corti, coll. Paris, Les Essais, 2007, pp.28-29.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

la plume. En se débarrassant de la vie d'un militaire, soumis à l'ordre du Pouvoir, il choisit la vie d'un militant, pour se lancer dans l'univers artistique. Honoré par plusieurs titres et prix littéraires, Khadra prescrit son nom dans notre Histoire contemporaine.

Sous son vrai nom, Mohamed Mouleshoul, et au début de sa carrière littéraire, une production est largement faite en Algérie, publiée par ENAL. Les ventes et les publications de cette maison d'édition algérienne sont consacrées juste pour l'Algérie. Ses romans ne sont pas donc diffusés à l'autre rive de la côte. Ils sont inscrits sous le genre policier et représentent la décennie noire où l'écrivain a participé à la guerre contre le terrorisme.

Sous l'emprunt Yasmina Khadra, une autre production différente est mise en place. Différente parce que sa distribution est faite par la maison d'édition française « Julliard » étant « *particulièrement sensible à l'actualité* »³⁷⁴, selon une tendance internationale. Pour elle, la rencontre de l'événement avec un horizon d'attentes formé ailleurs et les critères extérieurs même à la productivité sémantique de l'œuvre sont des éléments sélectifs pour choisir tel ou tel auteur. Tandis que pour notre Khadra, cette maison était le choix de ses maîtres qui l'inspirent. Citons à titre d'exemple Kateb Yacine et Mohamed Dib dont il ne cesse jamais de rêver pour leur ressembler.

Nous prenons donc les deux motivations en considération pour assumer que Yasmina Khadra a fait ce choix non seulement pour mentionner une tradition littéraire, mais aussi parce que la marque de l'éditeur influence son image.

II-1-3-2- La lecture intertextuelle : un vecteur objectif

En comparant les deux lectures (paratextuelle et intertextuelle), nous notons une certaine autonomie littéraire accessible à tout lecteur et résistant à leur dissolution dans l'intertexte. Cette autonomie se fonde sur la potentialité du texte de « se lire », tout seul, isolé de ses rapports intertextuels, même si la lecture contextuelle est adéquate et suffisante. Il s'agit d'une abstraction car la lecture intertextuelle n'est jamais absente. De ce fait, l'autonomie de l'œuvre est assumée par la subjectivité du contexte improvisé

³⁷⁴Charles BONN, *op. cit.*, p.81.

Chapitre 01 : La personnification de l'idée : un espace de rencontre : auteur/lecteur

qui ne peut pas être assimilé à l'intertexte historique et culturel et qui fournit une information objective beaucoup plus complète.

La lecture intertextuelle possède une propriété fonctionnelle qui la distingue nettement de la lecture contextuelle. Cette dernière n'est pas réversible car c'est le contexte qui aide à interpréter les événements et les personnages n'expliquent pas le contexte improvisé pour les comprendre. La lecture intertextuelle, par contre, est réversible et fonctionne en mesure des rapports intertextuels qui fournissent l'information sur les événements et les personnages du récit et en même temps caractérisent l'intertexte. Ce type de lecture de l'œuvre de Yasmina Khadra explique donc pourquoi le personnage héros est présenté et lu à la fois comme le bourreau et la victime. Son comportement résume la difficulté de la situation. Il n'arrive ni à affronter, ni à être avec l'autre, ce qui explique ce malentendu provoqué entre les deux conflits. Toute une polémique est inscrite sur ce désappointement.

Par là, la modération du sens ne se fait qu'à travers une projection de la finalité qui sert à élucider les raisons de tel conflit. Dans le cadre de la trilogie et en se référant à l'actualité, le but est bien cerné par le biais des outils stylistiques tels que le dialogue et l'ironie dramatique référentielle ainsi que l'exemple et le cliché.

Pour compléter notre lecture dialogique, il nous paraît important de revenir à Bakhtine en prenant l'idée personnifiée comme un point de départ parce qu'elle s'installe au niveau des narrateurs et se soutient par les structures du récit. Elle se répercute dans chaque mot du texte.

Chapitre 2

De la lecture dialogique

à l'Autre idéologique

Pour mener à bien notre étude portant sur le concept de dialogisme idéologique et ses traces dans la trilogie de Yasmina Khadra, il nous semble impératif d'analyser le fonctionnement dialogique de la pensée produite dans l'ensemble du texte ayant comme point de départ les formes de dialogisme idéologique qui se manifestent dans la communication littéraire.

Cette étude nous conduira à déterminer les éléments du dialogue et les porte-paroles de l'idée personnifiée dans les trois romans-corpus pour déterminer enfin les procédés adoptés par l'auteur, à savoir son comportement à la fois interprétatif et autoritaire.

II-2-1- Le dialogisme idéologique

Dans cette section nous tenterons de mettre l'accent sur l'idée du dialogisme au niveau idéologique. Pour ce faire, il nous paraît nécessaire de commencer par le monologisme qui pose problème parce que si le dialogisme est une propriété de la langue, quand parler donc de monologisme ?

Selon Durant³⁷⁵, les structures énonciatives dans le récit se subdivisent en deux modes de l'imaginaire qui s'opposent en principe: le mode de l'antithèse qui représente un combat, une action contre tout ce qui évoque le temps, le mal, la mort et le mode de la synthèse (conversion) qui refuse le combat et cherche à transformer le mal en le rendant supportable ou agréable et en changeant de valeurs.

Or, le dialogisme au niveau idéologique se doit de se présenter comme interaction réversible (par analogie avec l'intertextualité) de deux idées ou plus appartenant à deux narrateurs ou plus. Par conséquent, les structures du récit seront dédoublées et les lectures (contextuelle et intertextuelle) seront également doubles.

Cette définition du dialogisme idéologique ne contredit pas la définition de Bakhtine. Elle admet sa thèse que le dialogisme s'établit au niveau des idées personnifiées.

³⁷⁵Gilbert DURANT, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p.38.

D'après lui, elles y gouvernent tout : « *l'idée en tant qu'objet de représentation et dominante dans la construction du personnage, amène à la désagrégation de l'univers du roman au profit des univers des personnages, et c'est l'idée maîtresse de ceux-ci qui dicte la forme et l'organisation* »³⁷⁶.

Cette perception accepte que la distinction entre les œuvres monologiques et dialogiques se manifeste au niveau des idées personnifiées. Pour Bakhtine, une œuvre est monologique lorsque « *toutes les idées affirmées se fondent dans l'unité de conscience de l'auteur qui regarde et qui représente* »³⁷⁷. Par contre, dans une œuvre dialogique « *les idées sont distribuées entre les personnages, non pas en tant qu'idées valables en soi, mais en tant que manifestations sociologiques ou caractérologiques de la pensée* »³⁷⁸.

Cette définition correspond à l'affirmation de Bakhtine que « *les rapports dialogiques sont impossibles entre différents textes* »³⁷⁹ parce le dialogisme idéologique se produit également à l'intérieur d'un seul texte.

La confusion qui existe entre le concept de dialogisme de Bakhtine et l'intertextualité peut être appliquée par le fait que Bakhtine n'a pas tracé une frontière distincte entre le niveau idéologique et le niveau linguistique d'un texte. Ayant constaté que les idées personnifiées réagissent à tous les niveaux d'une œuvre dialogique, jusqu'à sa composition, que tout le roman polyphonique est entièrement dialogique, Bakhtine passe à l'étude des modes de représentation du dialogisme.

D'abord, il voit que la diversité des idées s'apparaît non seulement dans les paroles des personnages, mais aussi dans les contradictions structurelles et il note que « *les rapports dialogiques s'établissent entre tous les éléments structuraux du roman, c'est-à-dire qu'ils s'opposent entre eux comme dans le contrepoint* »³⁸⁰.

³⁷⁶Mikhail BAKHTINE, *op. cit.*, p.54.

³⁷⁷*Ibid.*, p.123.

³⁷⁸*Ibid.*

³⁷⁹*Ibid.*, p.240.

³⁸⁰*Ibid.*

Il trouve ensuite les indices du dialogisme au niveau du mot en constatant que : « *le dialogisme finissait par pénétrer dans chaque mot du roman, le rendant bivocal, dans chaque geste, chaque mouvement du visage de héros, traduisant leur discordance, leur faiblesse. On aboutissait ainsi à ce « microdialogue » qui définit le style verbal de Dostoïevski* »³⁸¹.

Le concept de Bakhtine et celui de Julia Kristeva se distinguent comme « macrodialogue » idéologique, interpersonnel et intratextuel, et « microdialogue » linguistique, dépersonnalisé et intertextuel faisant partie du « macrodialogue » bakhtinien. L'intertextualité par conséquent, n'est pas le dialogisme à part entière mais une de ses manifestations et sa partie intégrante.

Notre étude est en quelque sorte une tentative pour approcher le texte de Khadra selon cette conception de dialogisme soutenue par Bakhtine afin de retracer la nature de ce « macrodialogue » des idées personnifiées qui se manifeste au niveau idéologique du texte.

II-2-2-Le foyer dialogique et ses réactifs

Depuis Bakhtine, le dialogisme porte sur ce qui précède une production langagière car il prend en considération l'anticipation du lecteur de ce qui pourrait suivre sa production. « *L'énoncé est un maillon de la chaîne de l'échange verbal qui suscite en lui des réactions-réponses immédiates et une résonance dialogique* »³⁸². Ces interactions expriment les dimensions sociale, culturelle et idéologique conjuguées sous l'angle du discours.

II-2-2-1-Interactions dialogiques

Certes, la perception de Bakhtine débouche sur des imprécisions sur le rapport entre le langage et la pensée. Le principe de son argumentation reste principalement structural et

³⁸¹*Ibid.*

³⁸²Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p.302.

fonctionnel entre ces deux niveaux de l'être. Tout comme le langage, la pensée est ce produit composite et interactif d'ouverture vers l'altérité et l'idéologie. Telle que la perçoit Bakhtine, en tant que position interprétative par rapport à la réalité, elle est, avant tout, un phénomène communicatif qui engage l'homme dans sa dimension sociale. C'est pourquoi, nous choisissons d'analyser le fonctionnement dialogique de la pensée ayant comme point de départ les formes de dialogisme idéologique qui se manifestent dans le cadre de la communication littéraire. Pour revenir aux formes du dialogisme constitutif (idéologique) dans sa double orientation vers le déjà-dit et vers la réponse attendue(visée) et sollicitée, plus ou moins implicitement, il est à remarquer que ces formes générales s'actualisent différemment en fonction du niveau épistémologique où se situe l'investigation critique. Nous les observons au sein de la vie pratique et par lesquelles les mots des autres se rapportent raisonnablement avec nos propres mots.

Du point de vue méthodologique, les problèmes de formes de dialogisme que nous retrouvons dans les textes littéraires sont étroitement liés à la question des instances qui organisent le discours littéraire en tant que forme particulière de la communication esthétique. Même si dans le fonctionnement du texte littéraire, le problème des instances textuelles s'intègre dans le cadre énigmatique plus générale de l'articulation de la forme et du contenu, nous rappelons incessamment que l'œuvre littéraire naît à l'intersection de : qui ? Quoi ? Comment ?

Dans ce cadre, nous disons que le qui du texte littéraire à savoir l'auteur, le lecteur ou le personnage n'est qu'une trace des signes textuels comme l'effet de la forme-sens qu'est l'œuvre. La spécificité des instances textuelles étudiées du point de vue de la constitution et du fonctionnement du texte littéraire est leur dimension potentielle : si pour le psychologue ou le sociologue les instances textuelles (auteur-lecteur-personnage) sont, avant tout, des êtres au monde déterminés dans un horizon socio-historique précis, pour le théoricien de la littérature, ces instances sont envisagées comme des effets du texte.

Bakhtine, préfère également l'emploi connotatif du mot voix qui, le plus souvent évoque l'être qui s'exprime dans ou par le texte pour désigner l'auteur, le narrateur et le personnage. Ce point stylistique est donné dans la terminologie de la narratologie par instance. Le mot voix par ses traits sémantiques fondamentaux (humain et communication) évoque toute une sphère d'activités interhumaines définie par l'intertextualité socio-communicative.

Cette distinction est faite pour montrer d'abord, comment le choix de la voix ouvre le champ de la vision vers les structures communicatives qui s'adressent à un qui, dans le pourquoi, et vers le comment. Elle a ensuite, une visée méthodologique où la rencontre de plusieurs centres énonciatifs à l'intérieur d'un seul énoncé devient opérationnelle : « *un autre traverse constitutivement l'un* »³⁸³.

Afin de décrire le rapport identité-altérité au sein de l'énonciation, Bakhtine élabore une classification qui repose sur deux critères : la position de l'auteur-locuteur à l'égard de la réalité extralinguistique et la position de l'auteur-locuteur à l'égard du discours de l'autre.

La première catégorie sera l'énoncé purement référentiel³⁸⁴ où le mot orienté directement vers son objet, et qui assigne un nom, peut assurer une information, une expression et même une représentation. Il est prévu pour une compréhension aussi immédiate et objective³⁸⁵. Ce mot appartient à l'auteur qui détient le monopole sémantique et intentionnel de la parole.

II-2-2-2-Dialogue et personnages porteurs de paroles

Yasmina Khadra attribue à ses personnages une autorité marquante à la description. Il avoue que :

³⁸³Revuz AUTHIER, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours » In *DRLAV (Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine)*, Paris, 1972, p.103.

³⁸⁴Roman JACKOBSON, *Essais de linguistique générale. I. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit. 1963, p.214.

³⁸⁵Mikhail BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970, pp.258-259.

Chapitre 02 : De la lecture dialogique à l'Autre idéologique

[Ses] personnages [sont] en fonction du message qu' [il veut délivrer, de l'orientation qu' [il veut] donner à l'intérêt suscité chez le lecteur. Zane, Zuneira, Llaz sont les tenants de [son] histoire, [lui] assistent dans la quête de cette réalité ou de ce que [il] croit être une réalité à partager avec [son] lecteur. [Son] personnage devient [son] argument romanesque. Il est le faire-valoir, l'outil principal de son artisan. [Il] [s]'implique énormément dans sa construction³⁸⁶.

Ses personnages se portent comme des délégués, des garants³⁸⁷ et des porte-paroles d'un ensemble ayant tous les signes de personnes qui renvoient à notre réalité. Ils mettent en valeur des informations et des arguments référentiels que *la theoria*³⁸⁸ demande dans le travail artistique. Nous remarquons ainsi un autre type de personnages, dans l'œuvre qui ont l'allure et les actes des hommes politiques. Ils tiennent des discours préparés d'avance, avec un ordre d'arguments calculé et une thèse développée suivie d'une conclusion.

Cette déclaration, nous paraît très significative quand Yasmina Khadra souhaite le partage de l'information et de sa compréhension avec son lecteur. C'est dans ce sens que nous comprenons que grâce à cette matière dialogique idéologique³⁸⁹, la trilogie est mise dans un moule humaniste et lucide.

Dans « *Les hirondelles de Kaboul* », le monologue idéologique est souvent plus discret. Cependant, Yasmina Khadra prend le monopole pour transmettre des commentaires socioculturels. Par exemple, le personnage Mirza donne une sorte de conférence au héros Atiq dans le but de le convaincre de répudier sa femme :

Niaiseries ! s'écrie-t. Dieu seul dispose de la vie et de la mort. Tu as été blessé en combattant pour Sa gloire. Comme il ne pouvait pas envoyer Gabriel à ton secours, il a mis cette femme sur ton chemin. Elle t'a soigné par la volonté de Dieu. Elle n'a fait que se soumettre à Sa volonté. Toi, tu as fait cent fois plus, elle, de trois ans ton aînée, à l'époque vieille fille sans enthousiasme et sans attrait ? Y a-t-il générosité plus grande, pour une femme, que de lui offrir un toit, une protection, un honneur et un nom ? Tu ne lui dois rien. C'est à elle de s'incliner devant ton geste, Atiq de baiser un à un tes orteils chaque fois que te déchausses. Elle ne signifie pas grand-chose en dehors de ce que tu présentes pour elle. Ce n'est qu'une subalterne.

³⁸⁶ Youcef MERAHI et Yasmina KHADRA, *Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?* Alger : Sedia, 2007, p. 62

³⁸⁷ Philippe HAMON, *Un discours contraint : Littérature et réalité*. Paris, Seuil, 1982, p. 140.

³⁸⁸ Hans-Georg GADAMER, *op. cit.*, p. 120.

³⁸⁹ Jean-Claude RASPEIGNAS, *Yasmina Khadra, l'éclaireur*, Paris, La Croix. 2005, p. 18.

Chapitre 02 : De la lecture dialogique à l'Autre idéologique

*De plus, aucun homme ne doit quoi que ce soit à une femme. Le malheur du monde vient justement de ce malentendu*³⁹⁰.

Dans « *L'attentat* », des personnages porteurs de message sont aussi présents. Un personnage nommé Zeev l'ermite, surgit vers la fin du roman pour parler du conflit israélo-palestinien. Le personnage Zeev est le reflet en miroir d'Amine : il est un Juif vivant en Palestine alors qu'Amine est un Arabe résidant en Israël. L'ermite relativise ainsi les oppositions Israélien/Palestinien et Juif/Arabe, encore qu'il faille rappeler que c'est Amine qui explicite en premier cette relativisation : « *Tout Juif de Palestine est un peu arabe et aucun Arabe d'Israël ne peut prétendre ne pas être un peu juif* »³⁹¹. Les deux hommes citent la Torah en donnant une référence précise afin que le lecteur puisse vérifier et poursuivre sa lecture s'il le souhaite. Il nous semble aussi que ce passage est produit pour mettre le point sur l'interprétation souvent male du texte sacré. Ils discutent également des causes de la haine qui opposent les deux peuples sémites. Amine et Zeev l'ermite proposent même un plan pour la paix. Israéliens et Palestiniens se haïssent parce qu'ils n'ont pas « *compris grand-chose aux prophéties ni aux règles élémentaires de la vie* »³⁹². Maintenant, il faut « *rendre sa liberté au bon Dieu* » et éviter la violence : « *la vie d'un homme vaut beaucoup plus qu'un sacrifice, aussi suprême soit-il (...) Car la plus grande, la plus juste, la plus noble des Causes sur terre est le droit à la vie (...)* »³⁹³.

Dans « *Les sirènes de Bagdad* », et vers la fin du roman, il y a également un personnage qui s'impose en portant le même nom du romancier. Dans cette scène, le narrateur se trouve, comme par hasard, dans le salon d'accueil d'un hôtel lorsque deux hommes passent devant lui. Le héros écoute, pendant tout un chapitre, le dialogue sur l'Occident « *hors-course* »³⁹⁴ entre Mohammed Seen et le Docteur Jalal. Tel l'illustre le passage :

L'Occident est dans le doute. Ses théories qu'il imposait comme des vérités absolues, s'émettent dans le souffle des protestations. Longtemps bercé par ses illusions, le voilà qui perd ses repères. D'où la métastase qui a conduit

³⁹⁰ Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p. 24-25.

³⁹¹ Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.233.

³⁹² *Ibid.*, p.233.

³⁹³ *Ibid.*, p.236.

³⁹⁴ Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., pp.297-310.

Chapitre 02 : De la lecture dialogique à l'Autre idéologique

*au dialogue de sourds opposant la pseudo-modernité et la pseudo-barbarie.*³⁹⁵

Le discours de l'auteur est pris sur cette matière religieuse et politique. Même quand le narrateur est présent, nous avons souvent l'impression que, dans les dialogues, la parole vise plus le lecteur occidental que l'interlocuteur oriental à l'intérieur du roman. Parfois, les personnages ne semblent apparaître que pour commenter l'actualité. Comme le fait un militant palestinien expliquant les raisons d'El Intifada ainsi :

*Un Islamiste est un militant politique. Il n'a qu'une seule ambition : instaurer un État théocratique dans son pays et jouir pleinement de sa souveraineté et de son indépendance... Un intégriste est un djihadiste jusqu'au-boutiste. Il ne croit pas à la souveraineté des États musulmans ni à leur autonomie. Pour lui, ce sont des États vassaux qui seront appelés à se dissoudre au profit d'un seul califat. Car l'intégriste rêve d'une ouma une et indivisible qui s'étendrait de l'Indonésie au Maroc pour, à défaut de convertir l'Occident à l'islam, l'assujettir ou le détruire... Nous ne sommes ni des islamistes ni des intégristes, docteur Jaafari. Nous ne sommes que les enfants d'un peuple spolié et bafoué qui se battent avec les moyens du bord pour recouvrer leur patrie et leur dignité, ni plus ni moins.*³⁹⁶

La marque d'un discours urgent est aussi récurrente tout au long de la trilogie. C'est ce qui se lit dans :

*Les USA savaient deux choses extrêmement préoccupantes pour leurs projets hégémoniques : 1) Notre pays était à deux doigts de disposer pleinement de sa souveraineté : l'arme nucléaire. Avec le nouvel ordre mondial, seules les nations disposant de l'arsenal nucléaire sont souveraines, les autres n'étant dorénavant que de potentiels foyers de tension, des greniers providentiels pour les grandes puissances. Le monde est géré par la Finance internationale pour laquelle la paix est un chômage technique. Question d'espace vital... 2) L'Irak était la seule force militaire capable de tenir tête à Israël. Le mettre à genoux, c'est permettre à Israël de faire main basse sur la région. Ce sont là les deux véritables raisons qui ont conduit à l'occupation de notre patrie.*³⁹⁷

Ce passage montre l'interdiscursivité avec les médias, notamment en introduisant une sorte de commentaire au débat actuel sur la guerre en Irak et en transmettant l'esprit d'urgence que le lecteur engagé recherche.

De même, dans « *L'attentat* », Yehuda raconte ses mémoires de la Shoah. Le rescapé rappelle les cruautés commises par les Nazis et réactualise les causes de la création de

³⁹⁵*Ibid.*, p.287.

³⁹⁶Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.156.

³⁹⁷Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.43.

l'État d'Israël. Lorsque le narrateur corrige le rescapé sur certains détails historiques, notamment sur le fait que l'étoile jaune n'a fait son apparition qu'en septembre 1941³⁹⁸, cette remarque, bien que pertinente pour le contexte historique de l'État juif, risque de donner le même type d'impression de « placement d'idée » dont nous avons discuté supra, c'est-à-dire que le discours n'est plus centré sur le sort des personnages mais sur le fond historique. En outre, le vieux Yehuda se demande si certains de ses souvenirs ne sont pas « *le fruit de traumatismes contractés bien après la guerre, dans les salles obscures où l'on projetait des documentaires sur les atrocités nazies* »³⁹⁹. Le rescapé prétend ne pas comprendre « *pourquoi les survivants d'un drame se sentent obligés de faire croire qu'ils sont plus à plaindre que ceux qui y ont laissé leur peau* »⁴⁰⁰. Encore une fois, la parole prononcée semble se diriger vers un champ de référence externe. Elle crée donc une sorte d'embranchement référentiel qui sert à relativiser le discours historique.

La tension référentielle du roman de Yasmina Khadra se perçoit plus comme une manière de situer le récit dans un cadre actuel qu'une façon de communiquer une tendance politique.

L'intrigue principale de la trilogie est en effet, mise de côté pour permettre l'introduction d'une perspective historique ou référentielle et de considérations pratiques impliquant le mode de lecture. Le lecteur se sent tout d'un coup interpellé et la finalité du discours se révèle.

L'effet du placement d'idée est émergé parce que l'être-hors-de-soi créé par le texte risque de s'effondrer tant que les idées intégrées dans la structure de l'œuvre font de l'objet d'art un outil d'instruction. Ce qui distingue l'œuvre de Yasmina Khadra à cet égard est le fait que le contenu politique n'est même pas caché mais qu'il s'expose sans déguisement dans le texte, le paratexte et l'extratexte. Grâce à cette transparence, le lecteur peut laisser de côté sa méfiance pour accepter une approche ouverte sur le renseignement. Le réalisme de Yasmina Khadra n'est donc pas le type mimétique qui cherche avant tout le vraisemblable. Il serait donc difficile d'y attribuer un statut

³⁹⁸*Ibid.*, p.83.

³⁹⁹*Ibid.*, p.82.

⁴⁰⁰*Ibid.*, p.84.

propagandiste ou paralittéraire parce que le caractère ouvert et franc du discours semble la qualité majeure de cette œuvre.

Dans cette optique, nous dirons que Yasmina Khadra maîtrise les règles du jeu en produisant son discours dont la rhétorique dévoile si ouvertement les idées portant dans un premier temps, sur un ton propagandiste pour se poser dans une littérature didactique. Et inversement, quand les attentes dépassées sont abandonnées, la modalité par laquelle nous lisons l'œuvre change.

Le discours de Yasmina Khadra semble réunir le dégageant de soi et l'engagement politique, social et historique pour assurer la survie de son produit. Le survécu est garanti par une rhétorique souple où l'air franc semble l'outil convenable pour se délaissier de toute doctrine qui peut mettre fin à sa lecture. L'insistance référentielle, le pathos social et le contenu politique en font partie intégrante. Ces extraits sont illustratifs : « *Kaboul a horreur du souvenir* »⁴⁰¹, « *l'étoile jaune fait son apparition en septembre 1941* »⁴⁰², « *le plan "nourriture contre pétrole" décrété par l'ONU* »⁴⁰³

Dans ces exemples, les énoncés sont assumés par « l'auteur » et ils communiquent des informations sur certains aspects de la réalité (le temps, espace, gens) ayant une valeur strictement référentielle. Il y a dans le texte des énoncés « *représentés, objectivés* »⁴⁰⁴, de personnages référentiels et qui expriment donc la position du locuteur-personnage envers la réalité. En tant que représenté, le mot exprime dans une manière plus ou moins indirecte, la position de l'auteur qui l'utilise dans son projet esthétique et idéologique.

Bakhtine présente cette notion de dialogisme en l'accordant au sens de dramatisation de la conscience du protagoniste. En se référant à ce monde fictif en tant que possible où règne l'expérience personnelle, les voix s'entrecroisent sur le plan extérieur comme dialogues explicites et aussi au niveau de la psyché. C'est dans ce sens qu'il retrace une

⁴⁰¹ Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.82.

⁴⁰² Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.83.

⁴⁰³ Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.83.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.259.

autre possibilité qui dépasse son classement premier : «atteindre un dialogisme constitutif»⁴⁰⁵, coextensif qui répond aux structures profondes du psychisme humain.

Du point de vue de ce type d'interaction dialogique, la conscience de soi et le discours à soi ne se situent pas en face de la conscience de l'auteur et du discours d'autrui sur des positions autonomes, mais se trouvent dans un rapport d'interaction dramatique par lequel les consciences et les discours gagneront ensemble leur autonomie. Selon Autier Revuz,

Nous pourrions résumer tout cela de la façon suivante : dans la conscience du héros pénètre la conscience qu'autrui à lui : l'auto-expression du héros se double ainsi d'un mot d'autrui : ces deux intrusions « étrangères » provoquent des phénomènes spécifiques qui déterminent premièrement l'évolution thématique de la conscience de soi : ses cassures, ses faux frayant, ses protestations, etc. Deuxièmement, le discours du héros avec ses chevauchements accentuels, sa syntaxe brisée, ses répétitions, ses digressions et ses longueurs⁴⁰⁶.

Une autre forme de dialogisme notée par Bakhtine n'appartient plus au niveau psychothématique, mais au niveau de la textualisation. Elle ne se circonscrit plus à l'énoncé, mais à l'énonciation. Il s'agit des rapports entre le discours du narrateur et la voix du personnage. Le narrateur n'a pas donc une position neutre mais évaluative.

Ainsi, nous parlerons d'un dialogisme thématique qui décrit les relations entre les personnages et la structure de leurs discours et de leurs consciences, les relations interactives et constitutives entre le moi et le dire de l'Autre. L'Autre doit être compris dans ce cas en double dimension : premièrement, en tant que personnage proprement dit en jouant le rôle de tu (altérité interlocutive) pour le protagoniste, en tant que parole non liée, c'est-à-dire en tant que structure discursive homogène par rapport au héros. En deuxième lieu, il est compris en tant que structure que nous n'attribuons pas à un actant précis et qui pourrait être associée à la voix publique. La présence donc, de la doxa sociale dans le discours intériorisé par le protagoniste représente pour lui soit, une « parole autoritaire »⁴⁰⁷ soit « une parole intérieurement persuasive »⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵Mikhail BAKHTINE, *op. cit.*, p.94.

⁴⁰⁶Revuz AUTHIER, *op. cit.*, p.124.

⁴⁰⁷Mikhail BAKHTINE, *op. cit.*, p.160.

Quelle que soit la forme sous laquelle se manifeste l'Autre au niveau du dialogisme thématique, son rôle est de briser l'unité monologique chez le personnage, sur le plan, à la fois, de son discours et de sa pensée.

À ce niveau analytique, nous nous rapportons au personnage comme personne, comme « *un autre vivant* »⁴⁰⁹ et les formes dialogiques récurrentes appartiennent à ce qui est appelé le dialogisme communicatif.

Dans ce cas, nous parlerons du personnage comme structure discursive et « *un point de vue spécial sur le monde* »⁴¹⁰, pris en tant qu'élément structural de l'œuvre pour être en dialogue avec le narrateur, au niveau de la poétique du texte.

Un autre type dialogique décrit les relations entre l'écrivain et la doctrine idéologique où il se présente en tant qu'artiste. Nous parlerons dans ce cas, d'un dialogisme culturel parce que ce qui est pris en avant, dans ce type d'interaction, n'est pas l'auteur qui met en forme une œuvre littéraire, mais l'artiste qui participe par son œuvre au grand dialogue de l'art. L'Autre n'est plus le personnage qui contamine le discours du narrateur, mais les autres textes, les autres styles qui touchent d'une manière ou d'une autre au discours esthétique d'un auteur. Dans cette dernière variante du dialogisme romanesque ni la voix du personnage, ni la voix du narrateur ne sont prises en considération pour elles-mêmes mais seulement dans la mesure où elles sont pertinentes pour la détermination de la position idéologique et largement culturelle de l'auteur.

Même si dans le plan de la réception de l'œuvre, tous ces rapports dialogiques (personnage-narrateur, auteur-texte) sont perçus simultanément, il nous paraît nécessaire de les distinguer parce qu'ils se développent sur des niveaux épistémologiques différents et engendrent des effets de lecture différents.

⁴⁰⁸*Ibid.*, p.161.

⁴⁰⁹Vincent JOUVE, *L'effet personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1992, p.108.

⁴¹⁰Mikhail BAKHTINE, *op. cit.*, p.153.

II-2-3- Le discours narratif et ses positions dialogiques

Dans le point précédent, nous avons mis en présence les diverses formes de l'interaction dialogique au sein du discours romanesque pour connaître l'implication et l'explication des rapports : auteur, narrateur, personnage et texte qui nous semblent problématiques dans l'œuvre de Yasmina Khadra.

Lorsqu'il inclut dans la catégorie du mot ambivalent⁴¹¹ des aspects littéraires et communicatifs appartenant à des niveaux d'analyse hétérogènes, Bakhtine ne semble pas saisir les conséquences ultimes de cette inclusion. Il omet que la catégorie du mot de l'auteur en tant que position ultime du sens, ou en tant que « *dernière instance de signification* »⁴¹², évoque la position théorique monologique qui considère le locuteur comme l'unique propriétaire du mot, le seul responsable de la signification. Autrement dit, cette catégorie de mot laisse comprendre que le locuteur est le vrai maître du langage ; idée qui nous éloigne de la vision du mot comme pont jeté entre le Moi et les autres ou comme « *territoire commun du locuteur et de l'interlocuteur* »⁴¹³.

Il est tout à fait nécessaire, dans ce stade, de s'interroger comment le mot de l'auteur, tel qu'il est donné par Bakhtine peut nous aider ou empêcher de connaître les limites de la relation entre l'identité et l'altérité retracée dans l'œuvre de Yasmina Khadra.

Le « mot de l'auteur » comme dernière instance de signification fait donc l'élaboration implicite d'une hiérarchie fonctionnelle sur le plan du discours romanesque. Cette hiérarchie est construite sur la subordination instrumentale des autres éléments de l'œuvre (personnage-narrateur et lecteur) à la lumière des questions sémantiques et intentionnelles de l'auteur qui utilise les mots d'autrui à des fins personnelles⁴¹⁴.

Le premier niveau de cette hiérarchie s'intéresse par le mot de l'auteur. Il est le seul qui peut actualiser l'orientation directe « vers l'objet » et qui peut, par conséquent, exprimer

⁴¹¹Julia KRISTEVA, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.84.

⁴¹²Mikhail BAKHTINE, *op. cit.*, p.260.

⁴¹³*Ibid.*, (Volochnikov, V. N.), 1977, (1929), *Le marxisme et la philosophie du langage*, traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, préface de Roman Jakobson, Paris, Minuit, p.123.

⁴¹⁴*Ibid.*, p.262.

directement sa position à l'égard de la réalité explicitant « la dernière instance de signification ».

Les deux autres catégories de mots romanesques se situent sur une position inférieure parce qu'elles sont dépourvues d'une telle autonomie sémantique et pragmatique et sont totalement subordonnés à la question discursive et interprétative de l'auteur. Celui-ci peut utiliser les mots des personnages, du narrateur ou les deux, « *à des fins personnelles en dotant d'une nouvelle orientation interprétative [ces mots] qui [possèdent] déjà son orientation propre et ne le perd pas pour autant : [ces mots doivent] encore être [perçus] comme [mots] d'autrui.* »⁴¹⁵

Pour l'auteur, c'est une façon de voir et de revoir les choses et les faits pour produire sa propre expérience. C'est le but essentiel du remplacement de l'auteur par le narrateur ; c'est pourquoi tout comme dans la stylisation, l'attitude de l'auteur pénètre à l'intérieur du mot de narrateur, le rendant plus ou moins rituel parce que « *l'auteur ne nous montre pas le mot du narrateur, comme le mot objectivé du héros, mais s'en sert de l'intérieur à ses propres fins, nous faisons nettement sentir la distanciation entre lui-même et ce mot d'autrui* »⁴¹⁶. Le récit et même « *le dit à proprement parler peut perdre tout trait conventionnel, devenir le mot direct de l'auteur, exprimer le dessein de celui-ci sans intermédiaire* »⁴¹⁷. Il nous semble que dans la plupart des cas, le « dit » est utilisé en vue de la voix d'autrui, d'une voix déterminée socialement, apportant une série d'attitudes et de jugements dont l'auteur a besoin.

Nous disons donc que dans le fonctionnement du discours romanesque, l'auteur détient la position dominante et par rapport à lui, tous les autres éléments de l'œuvre deviennent des instruments dont il se sert dans son projet total. À la première vue, rien d'étonnant ou de problématique. Si nous pensons, anticipant un peu, à la position théorique adoptée dans l'esthétique et théorie du roman où le romancier dit dans le langage d'autrui ce qui le concerne personnellement.

⁴¹⁵*Ibid.*

⁴¹⁶*Ibid.*, pp.263-264.

⁴¹⁷*Ibid.*, p.264.

II-2-3-1-Le vouloir-dire et le mot de l'auteur

Selon Bakhtine, il y a des moments où le mot de l'auteur ne s'exprime pas directement par le biais du mot orienté vers son objet afin de réaliser la dernière instance de signification, et par conséquent la dernière instance idéologique⁴¹⁸. Dans cette optique, il considère que cette subordination des personnages et du narrateur du discours de l'auteur sera une véritable variation en fonction des conditions historiques et socio-idéologiques.

Dans cette situation spécifique pour des raisons historiques et socio-idéologiques, l'auteur ne peut honorer ses tâches artistiques par son mot à soi, il est contraint d'utiliser le don d'un dire indirect⁴¹⁹ parce qu'il arrive fréquemment que les circonstances historiques ne permettent pas à la dernière instance interprétative de l'écrivain de s'exprimer directement par le mot de l'auteur dénotatif, non réfracté, non conventionnel. Lorsque l'écrivain ne possède pas de « dernier » mot personnel, tout son dessein critique, toutes les perceptions, les émotions, les pensées se réfractent dans le mot, le style, la manière d'autrui, avec lesquels une fusion directe, sans parenthèses, sans distanciation, sans réfraction est impossible⁴²⁰.

En effet, la prédominance du mot direct de l'auteur ou du mot réfracté ne dépend pas seulement du contexte socio-historique, mais aussi des astuces esthétiques et des options idéologiques des romanciers. Dans la trilogie de Yasmina Khadra, ce qui prédomine n'est pas le mot direct de l'auteur. C'est plutôt le mot réfracté qui prend le dessus où l'auteur se sert des mots d'autrui à des fins personnelles.

Une classification du mot de l'auteur est établie par Bakhtine dans le but de justifier l'apport argumentatif et fonctionnel pour mettre à l'épreuve une analyse ponctuelle des particularités narratives des textes. Cette motivation peut offrir une nouvelle perspective sur le mot en accord avec le principe dialogique qui gouverne toutes les formes de l'activité langagière dans la mesure où « *l'existence même du mot à double orientation,*

⁴¹⁸*Ibid.*, p.260.

⁴¹⁹Mikhail BAKHTINE, *op. cit.*, p.319.

⁴²⁰Mikhail BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p.220.

nécessitant une certaine attitude vis-à-vis de l'énoncé d'autrui, nous amène à établir pour tous les mots une classification générale et exhaustive, partant de ce nouveau principe dont ne tient compte ni la stylistique, ni la lexicologie, ni la sémantique »⁴²¹.

Ce principe est opérationnel quand les formes de la bivocalité dans le roman ont une structure et une fonctionnalité explicables par le contexte particulier où elles se manifestent (le contexte d'une pratique artistique socialement codifiée). Les formes de la bivocalité ordinaire se situent dans un autre contexte socio-idéologique et elles ont une autre valeur, un autre fonctionnement répondant à toute autre nécessité.

Bakhtine qualifie le système énonciatif élaboré dans le texte selon un critère fonctionnel à savoir le fonctionnement d'un certain énoncé à l'intérieur du texte. Et une autre quantité à savoir les possibilités énonciatives qui comportent les diverses catégories du mot romanesque.

Par la composition des deux critères, il obtient les trois catégories à présenter sous forme de puces : le mot direct, le mot représenté et le mot à deux voix. Le mot direct est le mot énonciatif de l'auteur (le mot immédiat, dirigé vers son objet ayant une source énonciative unique), le mot représenté des personnages ayant une source énonciative unique mais deux fonctions : une fonction dénotative tout dépend de son énonciateur par rapport à la réalité et une fonction poétique. Pour le mot à deux voix, les intensions de l'auteur se réfractent dans deux foyers énonciatifs.

Dans le premier foyer, le mot de l'auteur désigne un discours explicite, que nous pouvons imputer à un énonciateur plus ou moins repérable opposant par exemple le discours direct de l'auteur au discours rapporté des personnages. Selon Bakhtine, il y a une relation établie de type enchâssant-enchâssé⁴²² entre « le discours direct de l'auteur » et « le mot du héros ». Là où, dans le texte, intervient le discours direct, celui d'un personnage par exemple, nous trouvons à l'intérieur d'un seul contexte, deux centres, deux unités de discours ; de l'auteur et du héros. Mais la seconde unité n'est pas

⁴²¹ *Ibid.*, p.258.

⁴²² *Ibid.*, p.259.

autonome, elle est subordonnée à la première, y est incluse en tant que l'un de ses moments.

Lorsque Bakhtine passe de l'emploi référentiel à l'emploi connotatif, le syntagme « le mot de l'auteur » ne désigne plus une tranche de discours graphiquement actualisé et que nous pourrions « toucher » des yeux, mais une série d'attitudes discursives implicites, qui n'apparaissent plus au niveau de l'actualisation syntagmatique du texte mais elle se situe au niveau du « vouloir-dire » (la troisième catégorie du mot romanesque).

Dans le mot à deux voix, le mot de l'auteur n'est plus exprimé, mais suggéré. Il est à construire souvent d'une manière régressive par rapport au mot qui existe effectivement et dont se sert l'auteur pour s'exprimer. Dans cet emploi connotatif, « le mot de l'auteur » veut dire « dessein », « intention », « attitude », « interprétation », « appréciation », etc. C'est seulement ce sens d'association qui pousse Bakhtine de parler de mot de l'auteur dans ses romans à narrateur représenté où le discours direct est transféré vers une autre instance énonciative que l'auteur. Même si ce dernier s'interdit le droit à une expression totale, directe et référentielle pour céder la parole à un narrateur, sa voix est toujours identifiée sous la voix de celui-ci :

Le récit d'un narrateur est analogue à la stylisation en ce qu'il tient lieu de mot d'autrui dans la composition de l'œuvre. Ce qui importe à l'auteur en effet, ce n'est pas seulement une manière typique et individuelle de penser, de sentir, de parler, mais avant tout une manière de voir et de représenter : c'est le but essentiel du remplacement de l'auteur par le narrateur, le rendant plus ou moins conventionnel. L'auteur ne nous montre pas le mot du narrateur (comme le mot objectivé du héros), mais s'en sert de l'intérieur à ses propres fins, nous faisons nettement sentir la distanciation entre lui-même et ce mot d'autrui⁴²³.

Si dans cette présentation le mot de l'auteur ne se définit qu'explicitement, il est désigné indirectement par le biais de syntagme « l'attitude de l'auteur » car « *le récit et même « le dit » à proprement parler peut perdre tout trait conventionnel, devenir le mot direct de l'auteur, exprimer le dessein de celui-ci sans intermédiaire* »⁴²⁴.

⁴²³*Ibid.*, pp.263-264.

⁴²⁴*Ibid.*, p.264.

Il est tout à fait évident que les deux registres sémantiques de récurrence de la notion « mot de l'auteur » désignent deux niveaux épistémologiques distincts et deux réalités différentes.

La première valeur sémantique vise le processus effectif de l'énonciation narrative. Elle est liée à l'instance responsable de la narration. Donc l'auteur auquel Bakhtine fait référence dans ce cas est en fait le narrateur en tant qu'instance textuelle qui raconte l'histoire. La deuxième valeur sémantique dépasse le niveau de la narration, en désignant le processus général de la communication artistique. Ce processus est lié à l'instance responsable de l'œuvre, à ce que les théoriciens ont baptisé Auteur impliqué⁴²⁵, Auteur modèle⁴²⁶, Auteur abstrait⁴²⁷, etc. ; c'est une voix sans parole.

Sous cette imprécision terminologique, nous découvrons la confusion auteur-narrateur ; confusion dont l'impasse théorique est souvent décrite par les narratologies. Nous revenons ici, pour montrer la relation particulière entre l'auteur et le personnage ainsi que la liberté du héros par rapport à son créateur. Cela s'inscrit dans la conception dictant que

la nouvelle attitude artistique de l'auteur à l'égard du personnage(...) est un dialogisme grave allant au fond des choses. Pour l'auteur, le héros n'est ni « un lui », ni « un moi », mais un « tu » à part entière, c'est-à-dire le « moi » équivalent d'autrui (le « tu es »). Le héros est le sujet auquel l'auteur s'adresse dialogiquement avec un profond sérieux et non pas dans un jeu rhétorique ou dans une convention littéraire.(...) Le mot de l'auteur sur le héros est organisé comme le mot sur quelqu'un de présent qui entend l'auteur et peut lui répondre. Le héros est le porteur d'un mot à part entière et non pas un objet muet, sans voix, du mot de l'auteur⁴²⁸.

Quant à la troisième catégorie de mots, elle concerne « les mots à deux voix ». C'est dans ce « dessein artistique » que réside la particularité du texte de Khadra, et non pas forcément dans les procédés formels de la construction du texte. Une procédure d'écriture qui s'accroît sur l'interdépendance stricte de la forme et de l'interprétation possible du contenu grâce à la préoccupation pour ce qu'il appelle le « principe de

⁴²⁵Wayne BOOTH, "Retorica romanului (Rhétorique de la fiction)" In *Românește de Alina Clej și Ștefan Stoescu*, Prefață de Ștefan Stoescu, București, Editura Univers, 1961, p.360.

⁴²⁶Umberto ECO, *op. cit.*

⁴²⁷Jaap LENTVELT, *Essai de typologie narrative. Le point de vue. Théorie et analyse*, Paris, Corti. 1981, p.300.

⁴²⁸Mikhail BAKHTINE, *op. cit.*, pp.108-109.

vision et de construction artistique » qui intègre le contenu de la sémantique idéologique du texte (la vision), et sa structure strictement formelle (la construction). C'est pourquoi, nous insistons sur ce point de vue de fonctionnement textuel, et plus précisément du type de relation entre les instances du texte, à savoir le narrateur et l'auteur.

Ce procédé dialogique, qui touche et transforme les choses au fond, d'un personnage à un interlocuteur, bascule notre champ sur la relation interlocutive et du rapport subjectivité-altérité. La logique de l'interlocution est discutée en linguistique parce que le rapport dialogique entre l'auteur et ses personnages semble se situer au niveau de ce que Benveniste appelle la subjectivité dans le langage en la considérant ainsi :

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qu'est celle de l'être, le concept « d'égo ». Le langage n'est possible que parce que le locuteur se pose comme sujet, en renvoyant à lui-même comme « je » dans son discours. De ce fait « je » pose une autre personne, celle qui, tout extérieur qu'elle est à « moi », devient mon écho auquel je dis « tu », qui me dit « tu »⁴²⁹.

Francis Jacques parle d'une dissymétrie effectuée quand le personnage « tu » porte un mot à part entière sans privilégier les personnes, « *il n'y a pas de « je actuel sans tu » virtuel, et réciproquement. Si l'égo est dans une situation dominante celle-ci est circonstancielle, provisoire, rigoureusement inversible. Une dissymétrie réversible et sans privilège. Une telle réversibilité égalise dans le temps des positions qui pouvaient paraître d'abord inégales* »⁴³⁰.

Le personnage de Khadra a les traits d'un véritable interlocuteur : il occupe une position complémentaire par rapport à l'auteur (en tant que « moi équivalent d'autrui »), il s'intègre au contexte de l'interlocution (« quelqu'un de présent », ici et maintenant), par sa capacité responsive. Il est lié à l'auteur par une réversibilité égalisant dans le temps (« il » entend l'auteur et peut lui répondre). Certes, ce n'est pas le même jeu ni la même vision d'égalité dans la communication ordinaire que la communication narrative entre le « je » et le « tu » de l'auteur et du personnage.

⁴²⁹Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p.259.

⁴³⁰Francis JACQUES, *op. cit.*, p.128.

Pour découvrir cette différence substantielle entre la communication ordinaire et littéraire et pour voir si la relation d'égalité entre l'auteur et le personnage postulée par Bakhtine est vraiment soutenable dans notre cas, nous reviendrons toujours à la valeur référentielle de la notion de « mot de l'auteur ». Nous avons déjà indiqué que cette notion reçoit chez Bakhtine deux valeurs sémantiques différentes. Elle peut désigner soit le narrateur, pris comme responsable de l'énonciation qui constitue le texte dans sa « matérialité » linguistique, soit l'auteur en tant que responsable de l'œuvre comme tout ; un auteur qui se sert des éléments textuels (narrateur, personnage, thèmes, motifs, symboles, etc.) pour matérialiser son « dessein artistique ».

Lorsque Bakhtine met le point sur une nouvelle posture artistique de l'auteur à l'égard du personnage, il prend l'auteur dans cette dernière acception. C'est pourquoi, il est légitime d'approfondir notre investigation sur l'auteur-écrivain par opposition à l'auteur-narrateur et de nous demander, avec Bakhtine, « comment et à quel moment de l'ensemble verbal se réalise la dernière instance interprétative de l'auteur ? » ou, en d'autres termes : dans quel(s) élément(s) du texte pourrait-on découvrir « le mot de l'auteur » ?

Vu les différences de rapport éthique⁴³¹ entre l'auteur et ses personnages et la liberté d'expression que l'auteur leur concède, il est tout à fait légitime de se demander s'il existe encore un mot de l'auteur : une vision dominante qui subordonne les personnages. Pourrions-nous encore parler d'un rapport de subordination entre le personnage, comme élément textuel et son créateur ? La réponse à ces questions est affirmative dans la mesure où « *la dernière instance interprétative de l'auteur qui prédestine le héros à liberté* »⁴³², fait des personnages « *des outils de la réalisation d'un dessein artistique polyphonique* »⁴³³.

De ce point de vue, la liberté du héros est donc un moment de dessein de l'auteur. Mais est-ce que l'auteur et ses personnages se trouvent sur le même plan, l'un à côté de

⁴³¹*Ibid.*, pp.48-55.

⁴³²*Ibid.*

⁴³³*Ibid.*, p.101.

l'autre pour revenir à Bakhtine et sa chère préposition, par laquelle il situe souvent le personnage par rapport à l'auteur ?

II-2-3-2-Le mot suggéré de Khadra

La relation entre les différentes instances internes à savoir, l'auteur, le narrateur et le personnage introduit souvent un système intra-relationnel particulier du récit. Dans ce système les points de vue du narrateur et du personnage s'articulent de manière spécifiquement intéressante.

II-2-3-2-1-Auteur et Personnage sur le même plan

Pour ouvrir la discussion à cet égard, nous nous référons à la position de Todorov qui pense que « *l'égalité du héros et de l'auteur n'est pas seulement en contradiction de celui-ci, elle est à vrai dire, impossible dans son principe même.* »⁴³⁴

Il est impossible de voir le héros et l'auteur sur une ligne d'égalité parce que, et pour l'instant, nous nous situons dans la perspective des principes de la construction textuelle. De ce point de vue, nous ne pouvons pas tenir en compte qu'entre l'auteur et le héros, il y a un rapport d'égalité. Citons de nouveau Todorov dénonçant la confusion entre deux niveaux distincts de textualité en disant que

*Bakhtine semble confondre deux choses. L'une est que les idées de l'auteur soient présentées par lui, à l'intérieur d'un roman, comme aussi discutables que celles d'autres penseurs. L'autre, c'est que l'auteur soit sur le même plan que ses personnages. Or, rien n'autorise cette confusion, puisque c'est encore l'auteur qui présente et ses propres idées et celles des autres personnages.*⁴³⁵

Dans la poétique de texte, l'instance suprême reste l'auteur, c'est le seul responsable du monde sémantique que le texte actualise. Il a le pouvoir de décider de dominer ses personnages ou les laisser libres, si cette liberté lui est utile. Même le plus autonome personnage littéraire reste subordonné à son créateur. Cette suprématie de l'auteur créateur n'a rien à faire avec les visions ponctuelles de la narratologie (omniscience, ubiquité, focalisation zéro, objectivité, subjectivité, etc.) mais elle vise un trait

⁴³⁴Tzvetan TODOROV, *op. cit.*, pp.84-94.

⁴³⁵*Ibid.*, p.94.

fonctionnel du texte littéraire, à savoir avoir une source de pouvoir être imputé à quelqu'un.

Même si nous faisons la distinction nécessaire entre l'auteur en tant que personne physique (être réel) et l'auteur, cet agent créateur de l'œuvre (valeur textuelle), ce dernier ne serait se situer au même niveau que les produits de son activité de textualisation. D'ailleurs, cette différence de niveau est mise en relief par beaucoup de modèles de la communication narrative des formes dialogiques de lecture. En quelques mots, les constructions théoriques, qui décrivent les discours littéraires comme communication, postulent l'existence de quelques niveaux distincts. En premier niveau, c'est le monde de référence situant l'auteur réel et ses lecteurs. Au second niveau, nous retrouvons les projections textuelles des instances du premier niveau (l'auteur virtuel et le lecteur virtuel) ; ensuite, au troisième et au quatrième niveau, nous retrouvons des instances purement textuelles (le couple narrateur-narrataire et les personnages)⁴³⁶.

Par rapport à ce modèle à plusieurs niveaux, sur le plan de la poétique du texte narratif, le personnage ne peut jamais devenir un « tu » authentique ; même dans les textes les plus troublants où les frontières diégétiques sont transgressées et où le personnage arrive à s'adresser à « son auteur », il y aura toujours un niveau supérieur où le personnage et « son auteur » seront des éléments utilisés par un auteur dans son projet artistique.

Il nous semble qu'au moment où nous envisageons le problème du rapport entre l'auteur et le personnage du point de vue des niveaux de structuration du texte narratif, l'égalité entre ces deux instances devient impossible. Lorsque nous faisons attention aux affirmations de Bakhtine au sujet de la supériorité de l'auteur par rapport à son personnage, nous découvrons deux directions argumentatives distinctes, situables sur deux niveaux analytiques séparés : l'une visant la dimension éthico-philosophique de la création du personnage, l'autre visant le rapport fonctionnel entre l'auteur et le personnage, du point de vue de la poétique du discours romanesque.

⁴³⁶Jaap LINTVELT, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*. Québec, Nota bene, coll. «Littérature(s)», L'Harmattan, Paris, 2001, p. 220.

Chapitre 02 : De la lecture dialogique à l'Autre idéologique

La première direction argumentative, où Bakhtine parle de la position dominante de l'auteur à l'égard du personnage, est élaborée à partir des notions de transgression⁴³⁷ et d'escotopie⁴³⁸.

Cette reconstruction du soi touche tous les dimensions de l'existence humaine dans son cadre spatio-temporelle (le corps, la conscience de soi, la conscience morale, la vie et la mort). Même si, ces considérations philosophiques sont fascinantes voire percutantes et malgré le crédit que Todorov lui accorde⁴³⁹, leur projection sur le plan de relation auteur-personnage ne va pas de soi et pose quelques problèmes assez sérieux : l'un des points d'incertitude indiqué par Todorov lui-même est le rapport ambigu entre l'escotopie fonctionnelle et la transgression optionnelle de l'auteur par rapport à son personnage. Il pense qu'

on pourrait distinguer, dans la reconstruction hypothétique proposée par Bakhtine de l'acte de création, deux thèses. Si l'une concerne l'altérité et l'escotopie nécessaire, l'autre concerne la transgression : il faut que le personnage soit un tout accompli et c'est l'auteur qui lui fournira les éléments indispensables à cet accomplissement. L'auteur est cette extériorité qui permettra de voir le personnage comme un tout : l'auteur est cette conscience qui englobe entièrement le personnage, cette unité par rapport à laquelle nous mesurons les différences d'un personnage à un auteur. Mais ce sont là, deux jugements de nature différente : le premier constate ce qui est, il se veut descriptif, le second dit comment il faut procéder et quelle réalisation est meilleure que l'autre ; il s'agit donc d'une prescription⁴⁴⁰.

Comme Todorov l'indique, lorsqu'il omet le caractère optionnel de la transgression, Bakhtine rejoint une position normative que nous oserons même qualifier de dogmatique. À côté de ce normativisme qui meut à une juste compréhension du rapport auteur-personnage⁴⁴¹, cette confusion laisse comprendre que l'interaction dialogique entre les personnages est de la même nature que la relation narrateur-personnage ou que le rapport auteur-tradition culturelle. Sur le plan de la communication, l'élaboration d'une classification générale de tous les mots, suggère qu'entre la communication ordinaire et littéraire existe un principe structurel et fonctionnel, ce qui n'est pas le cas. Enfin pour arriver au texte « l'auteur et le héros », la confusion des plans

⁴³⁷Mikhail Bakhtine, *op. cit.*

⁴³⁸*Ibid.*

⁴³⁹Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p.145.

⁴⁴⁰*Ibid.*, p.155.

⁴⁴¹ Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p.145.

épistémologiques se concrétisent dans une proposition d'un rapport existentiel (le je et le tu dans la vie) et d'un rapport textuel/conventionnel (l'auteur et le héros dans l'élaboration du texte littéraire). Ce principe, prend ici la forme d'une structure argumentative à deux mouvements : le premier consiste à décrire une forme de transgression textuelle. Selon Bakhtine « *le tout de [sa] vie n'a pas de signification dans le contexte des valeurs de [sa] propre vie. Le poids émotionnel de [sa] vie, dans son tout, n'existe pas pour [lui]-même. Les valeurs attachées à l'existence de la personne, déterminées par ses propriétés, ne concernent qu'autrui* »⁴⁴². Quant au deuxième mouvement, il consiste à projeter la forme de transgression qui régit la relation sujet-altérité sur le plan de l'élaboration du texte littéraire, plus précisément sur le plan de la construction du personnage. Il est « *l'âme aussi, dans la mesure où elle est un tout donné de la vie intérieure du héros, et qui fait l'objet d'une perception artistique est transcendante à la visée du sens dans sa vie, à la conscience qu'il a de lui-même* »⁴⁴³. En d'autres mots, tout comme un individu réel a besoin d'autrui pour découvrir son âme en tant que tout donné dans sa vie intérieure, l'âme du personnage a besoin de la position transcendante et extérieure de l'auteur afin de s'accomplir comme un tout donné de la vie intérieure. Or le rapport interindividuel (je-tu) ne peut pas se confondre avec le lien culturel et artistique (personnage-auteur). Le jeu se laisse se construire et s'accomplir par le (tu) dans la même mesure où le deuxième se laisse s'achever par le premier et (le je et le tu coexistés) appartiennent au même niveau de l'être.

Dans le rapport : personnage-narrateur, nous ne parlerons ni de réciprocité de l'accomplissement (car seulement le héros qui reçoit de l'auteur le point de vue qui l'achève comme être textuel), ni d'équivalence de positions ontologiques (car le personnage n'a pas d'autonomie textuelle ; il ne préexiste pas, il a besoin de la perspective extérieure de l'auteur pour s'accomplir).

⁴⁴²*Ibid.*, p.116.

⁴⁴³*Ibid.*, p.111.

II-2-3-2-2-Yasmina Khadra : une posture narrative et interprétative autoritaire ?

La société avec tout ce qu'elle engendre de notions, de justice, d'égalité et de droits de l'Homme est l'élément moteur pour la plume des grands écrivains au cours des siècles. Ils essaient par leurs écrits de révéler et mettre en cause des concepts tracés dans un cadre spatio-temporel aussi particulier. La trilogie de Yasmina Khadra remet en valeur le problème du terrorisme qui devient à la langue de tout le monde. L'écrivain y tente de savoir et comprendre pourquoi à chaque fois l'Occident devient une partie importante et intégrante dans le cadre de cette guerre dite contre terrorisme. Il remet en discussion cette idée soutenue prioritairement par le pouvoir occidental et tente d'éclaircir les raisons de ce malentendu entre l'Orient et l'Occident.

Nous analysons au juste, les trois romans de la trilogie pour étudier les mécanismes adoptés par l'auteur en examinant ce phénomène assez complexe. La complexité dans notre cas réside non plus dans la nature même de sujet (déjà traité par plusieurs spécialistes) mais dans sa possibilité de donner la parole aux intégristes musulmans qui sont devenus des acteurs de mort. Le système narratif établi dans l'ensemble de l'œuvre se doit de répondre à la problématique remise en question à savoir le discours des terroristes et mêmes des autres participants de cette guerre humanitaire. Cette variété entre la façon d'exposer les différentes idéologies circonscrites à notre époque et le pouvoir d'être l'œil qui regarde en arrière pour tenir une position de ce conflit convie l'humanité à penser de vivre son humanité et garder la propriété et la particularité des groupes différents pour qu'ils puissent se compléter et non s'affronter.

Ce va-et-vient entre les deux voix qui s'opposent nécessairement et l'ouverture est le suspens établi dans les trois récits attribuant au lecteur une possibilité marquante de penser à une troisième voix y compris l'humain, sa nature et son sacrifice au nom de l'humanité. Le thème de sacrifice sera à la fois notre point de départ et d'arrivée. Nous pouvons revenir sur la formation artistique de Yasmina Khadra prenant source de la littérature algérienne d'expression arabe et française comme il le déclare : « *j'ai lu tous*

les auteurs algériens à l'âge de 15 ans et je voulais leur ressembler »⁴⁴⁴ et surtout Kateb Yacine, Albert Camus et Mouloud Maamri, tel nous le comprenons dans ses propos : « *le sommeil de juste est le plus beau livre que j'ai lu* »⁴⁴⁵. Cet héritage est bien perçu dans l'œuvre de Khadra où nous constatons une ligne idéologique chargée de représentation sociale, morale et humaniste. Ce parcours artistique s'est enrichi par des nécessités toutefois exigées et imposées par l'ordre de l'Autre. C'est pourquoi, Yasmina Khadra prend sa plume avec tout ce qu'elle peut porter de sens du militantisme et de citoyenneté.

Décrire les deux champs de conflits dans le cadre romanesque mène l'écrivain à savoir faire face aux problèmes qui creusent l'ensemble de la collectivité et séparent l'un de l'autre. Une attitude et un savoir-faire très délicats que Yasmina Khadra maintient pour se dégager à la fois de l'autorité de l'un et de s'engager pour réfuter le sacrifice de l'autre. Son écriture met en valeur son franc parler avec tout ce qu'il pense par rapport au terrorisme et une sérénité traduite par les perspectives de son choix.

Jean Paul Sartre, dans « *Qu'est ce que la littérature* », parle d'un « embarquement » de sujet et Khadra suit ce procédé dans son système narratif. Il met en cause en premier lieu, l'idée de sacrifice pour qu'il puisse comprendre et saisir le mode de fonctionnement de ces organisations intégristes qui s'autorisent au nom de sacrifice et poussent les innocents à vivre la mort. Un moment, donc, de concentration au fond de cette logique au point de se sentir touché, impliqué par ce sujet. Il justifie la part d'obligation de l'auteur pour remplir cette charge et cette responsabilité humaine. Son point de vue est considérable parce qu'il est capable de prendre une position sans se référer préalablement à l'un des partis de conflits.

En second lieu, la vision devient très facile à saisir et à dénoncer dans l'ensemble de l'œuvre, pour refuser tout acte mortel au nom de sacrifice. Dans ce cadre cognitif, la pensée de l'auteur est reproduite dans une représentation fictionnelle. Il nous paraît aussi nécessaire de connaître la sortie de l'histoire qui expose des ressources discursives

⁴⁴⁴KTOTV, *Yasmina Khadra*, [vidéo en ligne], Paris, 22 Mars 2012, 52 min 19S. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=FAhi2FNNWjw>, (consulté le 6 Juin 2012, à 22 :00).

⁴⁴⁵*Ibid.*

aussi marquantes. Du point de vue formel, c'est sans doute ce souci de vraisemblance qui donne à l'œuvre son aspect polyphonique parfois très marqué. Les personnages principaux parlent un langage très différent de celui de la majorité (idéologie de la mort, division sociale, assimilation,...etc). L'évocation de ces termes suggère l'existence des tensions au niveau des rapports sociaux. Ce qui veut dire que la littérature transpose, dans un contenu, des conflits sociaux. Les écrivains donnent différents tableaux dans le but de chercher des pistes, suivant leurs intérêts, leurs convictions, et leurs tempéraments dans le souci de peindre le réel et de reproduire une image juste que possible de cette société en pleine changements. Jaques Dubois voit que « *les romanciers du réel ne cessent donc de nous renvoyer à une histoire politique et sociale autant que littéraire. Cette histoire, ils la construisent et déconstruisent au gré de fiction qui bien souvent ne le considèrent que des biais* »⁴⁴⁶.

Il constate que cette écriture dite « réaliste » est l'autre vision subjective, partielle et partielle de l'histoire parce que « *Dans la littérature réaliste, l'Histoire n'est pas un simple arrière-plan fondateur de la vraisemblance créateur de l'illusion référentielle : elle est en son centre. Le roman de l'individu est un roman dans l'Histoire. La sphère privée est contaminée dans l'espace public.* »⁴⁴⁷

Cet individu dans la réalité est représenté par un personnage dans l'histoire du roman. Il n'est que la transposition à l'échelle individuelle de l'Histoire. Cette thèse de Philippe Dufour est dans un sens défini par George Lukas en ces termes : « (...) *Parmi les hommes innombrables qui partagent ses aspirations, le héros, n'est mis à part des autres et situé au centre du livre que parce que c'est dans sa quête et dans sa découverte que se manifeste le plus clairement la totalité du monde.* »⁴⁴⁸

D'un point de vue fonctionnel du texte, nous prenons en considération la deuxième voix qui postule la supériorité de l'auteur par rapport au personnage. Les idées de Bakhtine, à ce sujet, nous semblent claires et la vision proposée est cohérente. C'est pourquoi, nous proposons seulement quelques citations à cet égard :

⁴⁴⁶Jaques DUBOIS, *Les romanciers du réel de Balzac à Simenon*, Paris, Points, Seuil, 2000, p.23.

⁴⁴⁷Philippe DUFOUR, *Le réalisme*, PUF, Paris, 1998, p.15.

⁴⁴⁸George LUKAS, *La théorie du roman*, tel, Paris, Gallimard, 1980, p.160.

Chapitre 02 : De la lecture dialogique à l'Autre idéologique

L'auteur fait autorité et le lecteur en a besoin, pour qu'il est non pas une personne, un autre, un héros, mais un principe auquel il faut se confirmer. L'individualité de l'auteur, en tant que créateur, est une individualité créatrice d'un ordre particulier, non esthétique, c'est l'individualisation active d'une vision, d'une mise en forme et non l'individualité qui est visible et qui a une forme. L'auteur ne devient une individualité à proprement parler que là où nous rapportons à lui le monde individuel des héros, qu'il a créé et auquel il a donné une forme ou encore là où il s'est partiellement objectivé en qualité de narrateur⁴⁴⁹.

Dans « *Les hirondelles de Kaboul* », l'auteur prend place tout au long du premier chapitre pour mettre son lecteur dans le bain d'une situation horrible. Il l'invite à lire en imaginant la scène : « *Et pourtant, c'est ici aussi, dans le mutisme des rocailles et le silence des tombes, parmi la sécheresse des sols et l'aridité des cœurs, qu'est née notre histoire comme éclôt le nénuphar sur les eaux croupissantes du marais* »⁴⁵⁰. Ce regard extérieur de l'auteur comme guide autorisé par le lecteur est clairement retracé par le biais de ce « notre » y compris ce lecteur qui doit participer à cette pratique d'écriture.

Dans ledit roman, l'auteur s'occupe de la charge descriptive et narrative :

- « *On se croirait dans une ruche ; les coups qu'il assène à plate couture n'interpellent personne* »⁴⁵¹,
- « *On la devine comprimée tel un ressort* »⁴⁵²,
- « *On aurait dit la fin du monde* »⁴⁵³.

Il se présente à chaque fois par les détails abusifs qui justifient son existence prononcée, nous « *le trouvons (prononçons, comprenons, sentons, ressentons) dans toute l'œuvre d'art* »⁴⁵⁴. Certes, nous trouvons deux niveaux distincts où se situent le discours des personnages et le discours de l'auteur parce que « *les personnages parlent au titre de participants de la vie représentée. L'auteur, lui, se situe hors de l'univers représenté*

⁴⁴⁹Mikhail BAKHTINE, *L'auteur et le héros*, dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p.209.

⁴⁵⁰Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.8.

⁴⁵¹*Ibid.*, p.9.

⁴⁵²*Ibid.*, p.98.

⁴⁵³*Ibid.*, p.96.

⁴⁵⁴*Ibid.*, p.318.

(fruit de sa création). Il pense tout cet univers à partir d'une position dominante et qualitativement autre»⁴⁵⁵.

Par rapport aux idées exprimées supra, nous soutenons l'idée qu'entre l'auteur et le personnage s'établit une relation d'égalité de type (sujet-sujet), entre (je-tu). Mais est-il possible qu'un auteur si attentif aux nuances peut soutenir deux points de vue irréconciliables sur le même sujet (le rapport auteur-personnage) ?

En fait, Bakhtine réalise cette mise en perspective. Par cela, nous arrivons à la possibilité d'une réponse affirmative à la question si l'auteur et le héros peuvent se situer sur un même plan. Il soutient que l'auteur et le personnage se trouvent, par l'essence du jeu et du fonctionnement même du produit littéraire, sur des positions « qualitativement autres ». Il aborde la relation entre ces instances dans l'œuvre de Dostoïevski après avoir affirmé le décalage ontologique et fonctionnel entre le niveau de l'auteur et celui du personnage. Bakhtine postule une possible rencontre dialogique de ces niveaux. Nous reproduisons l'argumentation du critique parce que grâce à elle, nous découvrons que la contradiction décrite par Todorov, et que nous avons analysée jusqu'ici n'est pas, en réalité, une véritable contradiction mais un glissement terminologique cachant deux perspectives différentes sur le texte littéraire et sur les types de rapport qui s'établissent entre les instances textuelles, notamment entre l'auteur et les personnages.

Dans « *L'attentat* », la même scène de l'ouverture est reproduite pour clôturer le récit en attribuant la parole à Amine, à l'âge de 12 ans. À cet âge de tous les coups de foudre vécus, sa confiance est aussi grande que ses joies. Il voudrait croquer la lune comme un fruit, persuadé qu'il n'a qu'à tendre la main pour cueillir le bonheur du monde entier. Le rêve que lance l'artiste est celui de l'auteur qui produit cette chorégraphie magique :

*(...) Et rêve, lui lance l'artiste, rêve que tu es beau, heureux et immortel (...).
On peut tous le prendre ; tes biens, tes plus belles années, l'ensemble de tes
joies, et l'ensemble de tes mérites, jusqu'à ta dernière chemise. Il te restera
toujours tes rêves pour réinventer le monde que l'on t'a confisqué.⁴⁵⁶*

⁴⁵⁵*Ibid.*, p.325.

⁴⁵⁶Yasmina KHADRA, *L'attentat*, *op. cit.*, p.246.

Dans « *Les sirènes de Bagdad* », l'auteur prend part dans le discours, une fois, à la langue de Dr Jalal et une autre fois de Mohamed Seen :

Le Dr Jalal a longtemps enseigné dans les universités européennes. On le voyait régulièrement sur les plateaux de télévision à charger le « déviationnisme criminel » de ses coreligionnaires. Ni les fatwas décrétées contre lui, ni les tentatives d'enlèvement n'ont réussi à contenir sa virulence.⁴⁵⁷

L'auteur bénéficie de sa dimension textuelle et se positionne sans cesse pour lancer toute une idéologie différente ; idéologie d'un intellectuel de double culture que nous lisons dans :

Aujourd'hui, ça se passe chez nous. Les Musulmans sont avec celui qui portera le plus loin possible leur voix. Ils se fichent qu'il soit un terroriste ou un artiste, un imposteur ou un juste, une obscure éminence ou une éminence grise. Ils ont besoin d'un mythe, d'une idole. Quelqu'un qui soit capable de les représenter, de les dire dans leur complexité, de les défendre à sa manière. Avec la plume ou avec les bombes, ça leur importe peu. Et c'est à nous de décider du choix des armes, Jalal, nous: toi et moi... nous avons un instrument inouï entre les mains : notre double culture.⁴⁵⁸

En définitive, lorsque Bakhtine discute ce point d'égalité entre l'auteur et le personnage, il les prend en compte moins dans leur dimension structurelle (l'auteur créateur et le personnage créature), mais surtout dans leur dimension idéologique en tant que positions interprétatives sur le monde. La construction textuelle de l'image de soi-même, en tant que propriété immanente du langage humain permet de comparer l'ethos discursive de l'auteur à celui du personnage et de placer ainsi les deux instances sur le même plan.

Pour avoir une valeur scientifique, la dimension communicative de la littérature et de la lecture doit être située dans un contexte de compréhension plus profond en dépassant la vision simpliste et dépourvue de précision d'une communication entre auteur et lecteur. Cette communication reproduit les mécanismes de la communication linguistique ordinaire en tant qu'échange de messages dans un contexte interlocutif.

⁴⁵⁷Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.13.

⁴⁵⁸*Ibid.*, p.286.

Chapitre 02 : De la lecture dialogique à l'Autre idéologique

C'est pourquoi, il faut approfondir notre recherche pour découvrir le spécifique de la communication littéraire. Le pas suivant de ce nécessaire approfondissement fera donc l'objet du troisième chapitre pour présenter la position de Bakhtine sur la dimension communicative de la littérature.

Chapitre 3

**L'enjeu dialogique/idéologique
dans l'œuvre khadrienne**

L'écrivain ne produit pas un texte juste pour le seul plaisir. Il le fait pour être lu en effectuant une rencontre possible avec le lecteur. C'est pourquoi, la production littéraire peut renvoyer à un jeu organisant et limitant le sens.

Dans cette perspective, nous tenterons de nous rapprocher du lecteur visé par Yasmina Khadra afin d'impliquer son projet idéologique dans le cadre de sa trilogie. Pour ce faire, nous dévoilerons les rapports existant entre l'auteur et son lecteur dans le but de programmer même la lecture de ce dernier.

II-3-1- Une lecture orientée par un auteur modèle à un lecteur averti

Nous savons que dans la doctrine du signe, le signifié est arbitrairement attribué à un signifiant. C'est dans ce sens que le rapport est entremis dans la production littéraire où l'écrivain produit un texte que le public est invité à déchiffrer sémantiquement par un processus dialogique qui renvoie à cette tentative ou plutôt ce jeu. Certes, ce jeu a des règles qui déterminent et disposent le nombre et la façon de possibilité⁴⁵⁹, ce qui fait que le pouvoir de la plume sera strictement figuré dans le cadre de ces conditions qui organisent et limitent à la fois les ouvertures sémantiques de l'œuvre littéraire.

Cette œuvre est soumise à la lecture. La présence donc d'un lectorat est tellement nécessaire pour qu'elle puisse exister. Même quand il n'y a pas de lecteur direct, l'œuvre d'art est faite pour quelqu'un⁴⁶⁰. L'acte d'écriture exige une interaction mise dans le lieu de paroles qui est celui de la lecture et de rapport entre l'auteur et le lecteur où le sens équivoque prend place dans l'opération énonciative. Charles Bonn affirme que

*le sens n'est jamais donné par le dire, par le paradigme isolé, même si ce dire est un roman entier. Il n'est donné que dans le passage ambigu, périlleux mais toujours spécialisé, entre les signes et leurs lectures, entre l'énonciation et les discours ou lectures qu'elle vise*⁴⁶¹.

⁴⁵⁹Jacques DERRIDA, « La structure, le signe et le jeu » In *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.423.

⁴⁶⁰Hans Georg ADAMER, *op cit.*, pp.115-116.

⁴⁶¹Charles BONN, *op. cit.*, pp.325-326.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

Le lecteur doit donc s'interroger à chaque lecture sur le pourquoi et le comment de cette écriture, ce qui rend la présence, encore une fois, de l'auteur primordiale pour assurer ce jeu d'expérience.

Cette expérience est encadrée par un processus cognitif immédiat et spontané, relatif à la mémoire passive et la sensibilité esthétique du lecteur. Ce processus d'observation émouvante et bouleversante nous mène à nous emporter et nous transformer parce que nous voyons un monde qui se distingue de la reconnaissance interpellant la mémoire. Ce mode de lecture implique une véritable participation, non un agir mais plutôt un pâtre, un saisir, un ravir et contempler⁴⁶². Tous les éléments constituant l'acte de lire esthétiquement doivent percevoir l'expérience de jeu (d'écriture) dans le but ultime de créer un contexte indépendant pour percevoir une autre réalité. La littérature, c'est tout à fait le monde d'abondance, d'extase et d'admiration qui rend possible le partage propre et compréhensif de ce qui est présenté. Le garant est de rendre possible l'imaginaire. C'est bien cette impression chez le lecteur d'une rencontre avec l'être du texte, sans que ce dernier soit considéré comme un outil qui sert à autre chose que d'exister. Cette expérience est loin de tout intérêt personnel et la participation à cette existence donne l'impression de vivre dans l'œuvre sans éprouver ni la possibilité, ni le désir de l'utiliser ou de la modifier.

Dans ses ouvrages, Bakhtine aborde la spécificité de l'œuvre littéraire dans la perspective de la dimension communicative immanente ; cette dimension est partagée dans deux directions de compréhension distinctes mais complémentaires. D'une part, l'œuvre littéraire est conçue comme macro-signe (macro énoncé) qui s'inscrit dans la sphère de la communication socio-idéologique, en établissant des rapports dialogiques avec les œuvres qui la précèdent ou qui lui sont contemporaines, de même qu'avec les œuvres à venir, qui pourraient se constituer dans des réponses dialogiques par rapport à elle en tant que livre consistant en un

acte de parole imprimé, [il] constitue également un élément de l'échange verbal. Il est l'objet de discussions actives sous forme dialoguée et, en outre, il est fait pour être appréhendé de manière active, pour être étudié à fond, commenté et critiqué dans le cadre du discours intérieur, sans compter les

⁴⁶²Hans Georg GADAMER, *op. cit.*, pp.129-130.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

*réactions imprimées, institutionnalisées, telles qu'on les trouve dans les différentes sphères de la communication verbale (critiques, comptes rendus exerçant une influence sur les travaux suivants, etc.). En outre, l'acte de parole sous forme de livre est toujours orienté en fonction des prises de parole antérieures dans la même sphère d'activité, tant celle de l'auteur lui-même que celles d'autres auteurs, il découle donc de la situation particulière d'un problème scientifique ou d'un style de production littéraire. Ainsi, le discours écrit est en quelque sorte partie intégrante d'une discussion idéologique à grande échelle: il répond à quelque chose, il réfute, il confirme, il anticipe sur les réponses et les objections potentielles, cherche un soutien, etc.*⁴⁶³

En qualité d'objet culturel, le texte est intégré dans un circuit communicationnel à grande échelle. Situable dans la sphère du dialogisme culturel et esthétique dont nous avons parlé dans la première partie de notre travail, cette vision fait du texte une valeur communautaire. L'œuvre permet à l'auteur d'entrer en dialogue avec la tradition artistique et idéologique mais aussi avec le public consommateur des biens symboliques. Les lecteurs, à leur tour, en contact avec le texte, deviennent actifs en tant que récepteurs répondeurs qui extériorisent verbalement les impressions, l'accord ou le désaccord par rapport à l'œuvre.

D'une perspective communicative sociale par et sur les textes, Bakhtine passe ensuite à une perspective immanente sur le fonctionnement textuel en soulignant le caractère d'«adressabilité» immanente de l'œuvre littéraire qui

*tout comme la réplique du dialogue, vise à la réponse de l'autre (des autres), à une compréhension responsive active, et elle le fait sous toutes sortes de formes : elle cherchera à exercer une influence didactique sur le lecteur, à emporter sa conviction, à susciter son appréciation critique, à influencer sur des émules et des continuateurs, etc. L'œuvre prédétermine les positions responsives de l'autre dans les conditions complexes de l'échange verbal d'une sphère culturelle donnée. [Elle] est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal ; semblable à la réplique du dialogue, elle se rattache aux autres œuvres-énoncés : à celles auxquelles elle répond et à celles qui lui répondent, et, dans le même temps, semblable en cela à la réplique du dialogue, elle en est séparée par la frontière absolue de l'alternance des sujets parlants.*⁴⁶⁴

Située dans le domaine de l'échange verbal, l'œuvre est orientée dialogiquement vers la réaction-réponse d'autrui. Pour Bakhtine, cette réaction-réponse peut se matérialiser sous plusieurs formes. Premièrement, elle s'actualise dans l'effet du texte sur le lecteur ;

⁴⁶³Mikhail BAKHTINE, *op. cit.*, p.136.

⁴⁶⁴*Ibid.*, p.282.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

un effet circonscrit à la fonction conative du langage. Comme toute forme de communication, le texte littéraire agit sur le destinataire en lui sollicitant de multiples formes, soit qu'il s'agisse d'une action de type intentionnel (didactique, schématique, manipulateur, etc.), soit d'une action de type subliminal, fantasmatique. Deuxièmement, la réaction-réponse que l'œuvre littéraire génère se matérialise en des réactions discursives-métatextuelles, des remarques, des constatations et des impressions de lecture de même que des réactions critiques avisées à caractère institutionnel (compte-rendu, chroniques, études, essais critiques, etc.) sans exclure les réponses littéraires du genre de la stylisation, de la parodie, de la polémique, etc.

Si nous tentons de résumer la vision de Bakhtine sur la littérature comme interaction communicative, nous devons distinguer, par conséquent, deux acceptions différentes: socioculturelle et sémiotique-fonctionnelle. Concernant la deuxième acception de la communication littéraire, il convient de remarquer la finesse et l'actualité des points de vue exprimés par ce penseur russe sur la manière dont une œuvre programme sa réception. Dans ce sens, l'idée que l'œuvre prédétermine la position responsive d'autrui, peut être mise en relation avec la perspective de Riffaterre sur la « *programmation textuelle de l'effet* »⁴⁶⁵ avec celle d'Eco sur le Lecteur Modèle comme astuce textuelle nécessaire à une réception accomplie du texte et celle d'Iser concernant la manière dont les œuvres dirigent l'accès au sens⁴⁶⁶. À la différence des types de lecteurs dont il est question jusqu'ici, celui dit implicite n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte lui-même. Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation qu'il doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui. L'idée du lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. À cet égard, Bakhtine insiste sur le

⁴⁶⁵Michel RIFFATERRE, *op. cit.*, p.11.

⁴⁶⁶Wolfgang ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Paris, Liège, 1985, p.70.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

fait que le récepteur est « *un participant immanent de l'événement artistique [qui] détermine de l'intérieur la forme de l'œuvre d'art.* »⁴⁶⁷

Comme l'auteur, qui n'est pas analysé selon l'image de l'écrivain réel mais en tant qu'élément structurel permanent de la création artistique, le récepteur ne s'identifie pas au lecteur empirique, individuel ou collectif. Cet auditeur est

*au même titre que l'auteur et le héros – [il] est un moment intrinsèque nécessaire de l'œuvre et ne se confond en aucune façon avec ce qu'on appelle «le public», qui se trouve en dehors de l'œuvre et dont les exigences artistiques et le goût peuvent être consciemment pris en compte.*⁴⁶⁸

En conséquence, la dimension communicative de la littérature s'entend par Bakhtine de deux manières. D'une part, l'œuvre représente un prétexte de la discursivité socioculturelle. D'autre part, elle intériorise et reproduit à l'échelle « infratextuelle » les facteurs qui structurent le discours.

Ces observations nous mènent vers d'autres théoriciens qui ont abordé, dans les mêmes termes, la communicativité de l'œuvre littéraire en fonction de la configuration textuelle des structures d'énonciation-réception. Dans le cadre de notre thèse, nous nous arrêterons sur la notion de coopération interprétative proposée par Umberto Eco, sur la manière de décrire le rapport entre l'Auteur Modèle et le Lecteur Modèle et sur les significations voire les fonctions avec lesquelles ce syntagme est associé dans le discours.

II-3-2-Yasmina Khadra : un auteur modèle et un projet idéologique

La présence de l'auteur est primordiale dans la production et la réception du discours littéraire. Elle est importante quand l'idée de cet auteur est bien énoncée, prédite et signifiante pour le lecteur avant même l'énonciation. Cette présence peut être,

⁴⁶⁷Mikhail BAKHTINE, *op. cit.*, p.211.

⁴⁶⁸*Ibid.*

indirectement désignée et produite à travers le discours et qui se développe au fur et à mesure au cours de la lecture.

II-3-2-1- Un auteur représenté par un personnage hétérogène

Lors de la lecture du roman, il nous semble que les deux types d'énonciation du discours sont perçus tour à tour jusqu'à la confusion car le lecteur est censé tomber sur des énoncés extratextuels. Inversement, une éventuelle recherche préalable sur l'auteur peut inclure des lectures des textes.

L'interprétation de l'œuvre, nous semble également une action continue qui peut commencer avant la lecture et qui se poursuit après que le livre se referme. Une entente est donc basée sur tous les énoncés du texte, du contexte et même de l'extratexte sans exception. Cette *relation conventionnelle*⁴⁶⁹ est sérieuse car elle engendre des conséquences importantes pour le type de rencontre produite par le texte littéraire contemporain, notamment en ce qui concerne la responsabilisation du lecteur par l'œuvre.

Cette convention est une autre trace de dialogisme idéologique qui peut apparaître dans le modèle expressif des personnages semblant déterminé d'avance et servant en fin de compte à communiquer le message du roman. Yasmina Khadra attribue donc un certain nombre de rôles (témoin, expert, responsable, etc.) pour communiquer son message⁴⁷⁰. Nous avons souvent l'impression que ses personnages remplissent une fonction externe : ils sont là pour communiquer un message qui concerne autant l'actualité référentielle que l'univers romanesque. Ils sont construits pour communiquer une moralité parce qu'ils ne parlent pas seulement dans le roman mais ils commentent également des contextes politique, historique et sociologique.

Suivant le schéma actanciel de Greimas⁴⁷¹, nous retraçons deux catégories d'actants (adjuvants et opposants). L'adjuvant agit dans le sens du désir et facilite la

⁴⁶⁹*Ibid.*

⁴⁷⁰Youcef MERAHI, *op. cit.*, p.62.

⁴⁷¹Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale*, Presses universitaires de France, 1966, p.172.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

communication. L'opposant crée des obstacles, soit à la réalisation du désir, soit à la communication de l'objet.

Dans « *Les sirènes de Bagdad* », l'auteur raconte l'exemple du personnage principal et comment il est interpellé par le terrorisme intégriste. Au lieu d'apporter des nuances à une situation, les personnages environnants sont souvent là pour faciliter ou empêcher l'évolution du héros. Les personnages secondaires sont typés pour créer des obstacles ou pour aider la course du héros. Ces obstacles peuvent être de nature matérielle mais ils ont plus souvent un caractère verbal.

E. M. Forster affirme que les personnages « plats », à savoir les personnages que nous pouvons résumer en une seule phrase, sont utiles au romancier ; ils sont immédiatement reconnus par le lecteur. De plus, ils sont faciles à contrôler et permettent à l'auteur de faire avancer l'intrigue sans trop de digressions⁴⁷². Un roman quelque peu complexe demande des personnages aussi bien plats que « ronds », et pour appliquer ce modèle, il faut séparer les actants des acteurs. L'actant sujet est représenté par un acteur concret (ou plusieurs acteurs concrets) dans l'histoire, par exemple le héros. Ce sujet désire un objet. L'actant objet est représenté dans l'histoire par un autre acteur. Le modèle contient également sur l'axe communiquant un destinataire et un destinataire. Plusieurs actants peuvent s'émerger en un seul acteur, et, inversement, un seul actant peut être représenté par plusieurs acteurs. Tandis que les acteurs ne cessent de se déplacer, les actants forment un système stable et génial parce qu'ils emploient des types et des caricatures, des personnes que nous reconnaissons au moment même où elles se présentent, tout en projetant une vision du monde complexe.

Cependant, le personnage se distingue par sa capacité de surprendre d'une manière crédible. Par exemple, il nous semble qu'un lecteur qui accepte la volte-face du héros à la fin des « *Sirènes de Bagdad* »⁴⁷³, le voit comme un personnage rond et inversement, un autre qui juge invraisemblable la fin de ce roman, le perçoit comme un personnage plat.

⁴⁷²Edward Morgan FORSTER, *Aspects du roman*, (préface de Gérard-Georges Lemaire), Paris, Christian Bourgois, 1993, p.66.

⁴⁷³Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, *op. cit.*, pp.331-337.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

C'est la typification des personnages qui peut jouer une fonction discursive rappelant celle des clichés. Bien que sous-estimant les facultés du lecteur sur le niveau micro, le niveau macro a le caractère simple, honnête et ouvert du discours.

Si les personnages typés sont acceptés par la plupart des lecteurs, c'est peut-être que les romans présentent quand même une diversité de types. Ces dialogues ouvrent des interprétations différentes et l'oubli de soi du lecteur est rompu par des messages de propagande trop visible :

- *Je ne dis pas ça pour t'offenser, mon ami, lui fit le Faucon sur un ton conciliant. Je m'en voudrais à mort de te manquer de respect. Mais je ne te laisserai pas mettre nos torts sur le dos de Saddam. C'était un monstre, oui, mais un monstre de chez nous, de notre sang, et nous avons tous contribué à consolider sa mégalomanie. De là à lui préférer des impies venus de l'autre bout de la terre nous marcher dessus, il ne faut pas exagérer. Les GI ne sont que des brutes, des bêtes fauves qui roulent des mécaniques devant nos veuves et nos orphelins et qui n'hésitent pas à larguer leurs bombes sur nos dispensaires. Regarde ce qu'ils ont faits de notre pays : un enfer*
- *Saddam en avait fait un charnier, lui rappela Issam2.*
- *Ce n'était pas Saddam, mais notre peur⁴⁷⁴*

Dans un autre passage, nous acceptons le désistement soudain à la fin du roman en suggérant que Yasmina Khadra voudrait, par ce mystère, dire au lecteur de « *ne pas chercher à tout rationaliser quand on a affaire à des êtres humains, et encore moins quand il s'agit de personnes qui ont franchi les frontières que la norme s'est forcée de tracer.* »⁴⁷⁵

Nous admettons que « *L'attentat* » contient un spectre complet de types de personnages. Avant que le roman soit fini, le lecteur se place sur le côté juif : des orthodoxes et des méchants, des riches et des Russes, une belle amie du personnage principal et un collègue, plusieurs victimes innocentes dont un raciste qui crache sur la figure du chirurgien parce qu'il est Arabe, un médecin bon et un médecin méchant, des patients gentils, des agents de police soupçonneux, un rescapé de l'Holocauste, un officier dur, un colonisateur soupçonneux et un ermite.

⁴⁷⁴*Ibid.*, p 41.

⁴⁷⁵Mikhail BAKHTINE, *op. cit.*

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

L'hétérogénéité règne également du côté des Palestiniens où se présentent plusieurs hommes de résistance : une femme kamikaze, des pauvres et des bourgeois, des croyants, des amis fidèles et des intégristes extrêmement violents qui exécutent des traîtres et exposent leurs corps « *gonflés comme des baudruches* »⁴⁷⁶. Il nous semble que l'auteur veut s'assurer que l'image de différentes ethnicités ne soit ni péjorative, ni valorisante. En présentant une pluralité d'opinions et d'expériences, Khadra donne, à la manière d'un journaliste qui invite les deux partis à s'exprimer, une illusion d'objectivité.

Notre choix d'appeler cette pluralité de voix hétérogène, plutôt que polyphonique (dans le sens de Bakhtine), s'explique par le fait que les personnages secondaires ne sont pas suffisamment développés pour créer des voix expressives à part entière ; ce sont plutôt des types qui semblent construits pour assurer la neutralité du discours. Si l'œuvre polyphonique est caractérisée par un dialogue entre différentes voix indépendantes⁴⁷⁷, la pluralité de personnages dans l'œuvre de Yasmina Khadra ressemble plutôt à une réponse donnée d'avance aux reproches de manichéisme. Dans le cas de « *L'attentat* », la pluralité concerne plutôt le *type* de personnage et le *type* de parole dans le contexte du discours. Souvent, les personnages de Yasmina Khadra semblent construits dans un but donné. Rappelons qu'il sait d'avance ce qu'il veut dire, et il utilise les personnages comme outils pour communiquer ce message. Il est donc normal qu'un roman situé en Israël soit peuplé de Juifs et d'Arabes de toutes sortes. Or, « *L'attentat* » insiste sur l'hétérogénéité des personnages ; une insistance motivée par les attentes du public et par la situation référentielle.

En somme, il est constatable que certains personnages ne semblent apparaître que pour transmettre une tendance qui relativise ou neutralise une autre tendance. Dans « *L'attentat* », le personnage de Benjamin Yehuda, « *qui a longtemps enseigné la philosophie à l'université de Tel Avive avant de rejoindre un mouvement pacifiste très controversé à Jérusalem* »⁴⁷⁸ ne semble être là que pour enrichir le bouquet hétérogène de personnages israéliens et pour transmettre les valeurs humanistes qui survolent le

⁴⁷⁶Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.196.

⁴⁷⁷Mikhail BAKHTINE, op. cit., p.29.

⁴⁷⁸Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.81.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

roman. Plus précisément, la parole de Benjamin Yehuda s'introduit de la manière suivante : Amine, le héros, entre dans l'appartement de son amie Kim Yehuda et, comme par hasard, Amine arrive juste à temps pour écouter la parole de Benjamin Yehuda qui se trouve dans une pièce voisine. « *C'est peut-être nous qui refusons de les écouter* »⁴⁷⁹, conclut Benjamin en se référant aux Palestiniens⁴⁸⁰. Cet Israélien prêt à dialoguer avec les Palestiniens est introduit juste après que le héros se fait agresser par ses voisins, comme si l'auteur voulait équilibrer l'image de l'Israélien. Nous rappelons que le même genre de monologues écoutés par hasard se reproduit à plusieurs reprises dans « *Les sirènes de Bagdad* ». Certes, il n'y a pas de hasard dans la composition du roman mais il s'agit de l'introduction d'un contenu demandé non par l'intrigue mais par le projet.

La même procédure est suivie dans « *Les hirondelles de Kaboul* », quand Atiq s'approche d'un groupe de blessés de guerre en train d'échanger des faits d'armes. Toute la discussion entre le Goliath et le cul-de-jatte est produite pour présenter la passivité de la majorité des Afghanes devant cette situation aussi stérile et qu'ils n'ont rien d'autre que réciter leurs bravoures : « *Atiq estime qu'il en a assez entendu et décide d'aller se dégourdir l'esprit ailleurs. À force d'être rabâchés et corsés selon les tendances, les récits des rescapés de la guerre sont en passe de devenir de véritables fabulations. Atiq pense sincèrement que les mollahs devraient y mettre un terme* »⁴⁸¹. Tout un chapitre est consacré pour céder la parole à Nazish, le mendiant pourtant « *A Kaboul, nous sommes tous des mendiants* »⁴⁸²

Dominique Garand semble soutenir la notion que l'hétérogénéité des personnages joue une fonction relative au message discursif : « *pour montrer que tout n'est pas blanc ou noir, il s'agit de faire voisiner des Juifs sympathiques et d'autres antipathiques, des Palestiniens violents et d'autres non violents* »⁴⁸³. Garand prétend que le roman

⁴⁷⁹*Ibid.*

⁴⁸⁰Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, *op. cit.*, p.69.

⁴⁸¹*Ibid.*, p.40.

⁴⁸²*Ibid.*, p.55.

⁴⁸³Dominique GARAND, *op. cit.*, p.37.

«maintient l'écriture 'sous contrôle', attachée à exposer des idées à travers des personnifications exemplaires.»⁴⁸⁴

Si certains critiques considèrent ce procédé calculé comme un point fort, c'est peut-être que l'esthétique de Yasmina Khadra a réussi dans sa portée pratique. Les personnages typés et les dialogues référentiels ne compromettent pas la neutralité du projet mais seulement la crédibilité de l'intrigue.

II-3-2-2- Un narrateur ignorant

Le récit à la première personne est une forme courante dans la tradition algérienne francophone. Selon Charles Bonn, l'« illusion référentielle », créée par l'emploi d'un narrateur qui parle directement au lecteur, fait partie des normes réalistes du roman algérien⁴⁸⁵. Dans le roman de Yasmina Khadra, le recours aux héros ignorants semble d'abord avoir une fonction didactique dans la mesure où l'ignorance permet à la narration des explications. Sans le caractère chercheur des héros, les personnages périphériques n'auraient pas pu tenir aussi facilement leurs exposés. Yasmina Khadra tend à employer la perspective d'un personnage ignorant qui est forcé tout d'un coup de comprendre les conditions de la guerre. Nous nous imaginons facilement que ce choix narratif provient de l'ambition didactique de l'auteur. L'œuvre de Yasmina Khadra ressemble en cela à un roman d'apprentissage, du moins dans sa version absurde où le héros est forcé de constater que le monde qu'il rencontre n'est pas celui qu'il imaginait. Tous les personnages principaux de la trilogie vivent une crise où leur monde est bouleversé. Ceux des « *Hirondelles de Kaboul* » ne se reconnaissent pas après avoir assisté à l'exécution d'une femme⁴⁸⁶. Le héros de « *L'attentat* » est en deuil et le narrateur des « *Sirènes de Bagdad* » erre dans les rues de Bagdad après avoir été déshonoré par les soldats américains. Nous ne nous étonnons pas, alors, de voir que les critiques devinent l'héritage d'Albert Camus, surtout en ce qui concerne « *L'attentat* » dont le héros, par son statut d'Arabe naturalisé israélien, est étranger, non seulement en Israël mais également en Palestine.

⁴⁸⁴*Ibid.*, p.56.

⁴⁸⁵Charles BONN, *op. cit.*, p.175.

⁴⁸⁶Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, *op. cit.*, p.29.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

Prenons part que Yasmina Khadra défend une thèse et soutient un message et un projet. Son héros étant l'enjeu de la lutte entre le Bien et le Mal, il représente souvent un groupe relatif à la thèse : « *Le héros antagonique ne devient pas, il ne subit aucune transformation dans sa façon de voir le monde* »⁴⁸⁷. Le personnage ne représente pas un individu mais un collectif qui s'exprime à travers lui. Le héros est là en tant que partisan d'un certain groupe que l'œuvre semble défendre ou réfuter⁴⁸⁸.

Le héros de Yasmina Khadra représente un groupe sur lequel l'auteur veut attirer l'attention, notamment les Arabes et les Afghans qui souffrent sous l'occupation occidentale et l'intégrisme islamiste. Ensuite, le choix d'un narrateur ignorant permet une description détaillée des milieux, des personnes et des problèmes que le protagoniste rencontre. L'ignorance donne une narration qui explique et va jusqu'au bout dans le traitement de sujet où chaque atrocité, chaque énigme donne une leçon.

Pour « *Les hirondelles de Kaboul* », le seul roman qui n'est pas raconté à la première personne, l'apprentissage concerne plusieurs personnages principaux. En gros, le roman situé en Afghanistan montre le même gâchis, et la même situation absurde, que les autres romans de la trilogie, mais sans la focalisation étroite d'un seul personnage principal.

Grâce à l'établissement d'une esthétique didactique, d'un oubli de soi qui admet l'ancrage référentiel, la narration peut se permettre des embrayages référentiels assez concrets. Souvent ils proviennent d'un dialogue qui n'est pas initié par le personnage principal mais qui lui est imposé, soit par le hasard, soit par une personne qui cherche à lui donner une sorte de leçon. Aucune tendance n'en ressort de façon conséquente mais les dualités imaginaire/réel, atemporel/actuel et esthétique/didactique sont dissolues.

⁴⁸⁷Susan Rubin SULEIMAN, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p.131.

⁴⁸⁸*Ibid.*, p.133.

II-3-3- La programmation idéologique de la lecture

Nous mettrons le lecteur au centre de notre recherche, dans un processus d'interaction, comme point de départ et comme sujet de l'action afin de clarifier notre position par rapport à d'autres approches qui traitent la lecture comme interaction.

Une première objection que nous pourrions émettre à cette affirmation est que, le lecteur, tel qu'il est présenté par Eco, par exemple, par Isère, ou par Fish, ayant un rôle actif dans la réception du texte, n'est-il pas un véritable sujet ? Et n'a-t-il pas un rôle constructif dans l'actualisation du sens de l'œuvre ?

À la première question, la réponse est négative. Nous réservons le droit de préciser ensuite la raison pour laquelle nous ne croyons pas que le Lecteur Modèle ou le Lecteur Implicite ou le Lecteur Informé soient de vrais sujets dans le processus de la lecture. À la seconde question, nous répondons affirmativement, en ajoutant que le rôle constructif du lecteur dans l'économie du texte peut s'accomplir sans que l'instance qui le réalise soit le sujet véritable. Autrement dit, quand le lecteur est soumis aux contraintes textuelles, il fera de son mieux pour le comprendre et l'actualisation du discours littéraire sera adéquate et efficiente.

En simplifiant les choses, nous dirons, que pour Eco, le Lecteur Modèle est un prétexte pour décrire les mécanismes de la sémiotique textuelle. Dans ce cadre épistémologique, il est évident que l'accent fonctionnel tombe sur le texte et non pas sur le lecteur. C'est le texte qui veut être lu d'une certaine manière et qui « programme » donc sa réception, créant un lecteur, qui parcourt les étapes que le texte lui impose.

Le rôle secondaire qu'Eco assigne au Lecteur Modèle est évident si nous nous référons à la manière dont il le définit en tant qu'«*un ensemble de conditions, de succès, de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soient pleinement actualisé dans son contenu potentiel* »⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹Umberto ECO, *op. cit.*, pp.76-77.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

Par rapport à cette définition, le Lecteur Modèle, quoi qu'il détiende un rôle constructif important dans l'actualisation du sens, reste pourtant une simple stratégie par l'intermédiaire dont le texte programme et balise sa propre réception.

Quant à Iser, il définit le Lecteur Implicite comme une fiction critique avec un rôle instrumental car « *le seul sujet qui mérite l'attention, c'est le récepteur, le lecteur* »⁴⁹⁰.

Le noyau de l'idée iserienne nous semble moins l'activité du lecteur que l'interaction texte-lecteur et la manière dans le texte, par ses structures d'appel, se laisse lire et interpréter. Le lecteur implicite est un ensemble de traits qui se trouvent à la base de l'évaluation du potentiel d'effet du texte. Il est donc une interface qui rend visible l'effet que le texte a sur le lecteur, et l'enjeu du livre d'Isère est justement la description des formes intermédiaires pour que le texte agisse sur le lecteur et le détermine à réagir. Par conséquent,

*le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte lui-même. Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui. L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle du récepteur*⁴⁹¹.

Les deux chercheurs mettent donc le texte au centre de leur investigation et font usage du lecteur pour décrire le mécanisme de fonctionnement de la « machine textuelle » où les modalités, que le texte utilise pour prédéterminer la propre réception, représentent une démarche épistémologique valide et nécessaire. Les observations que nous avons faites jusqu'ici, ne visent pas du tout le refus des deux approches ou non de la liberté du lecteur mais tente de mettre en lumière, d'une manière trop réductive, leur structure de profondeur, leur centre de poids analytique et démonstratif qui n'est pas le lecteur, mais le texte et, parfois chez Eco, l'auteur lui-même.

À la différence de telles théories où nous prêtons au lecteur une importance particulière, sans faire de lui l'enjeu de base de la démonstration, nous tenterons de mettre au centre de notre analyse le lecteur comme sujet. En adoptant la perspective du dialogisme

⁴⁹⁰Maurice COUTURIER, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil (Poétique), 1995, p.9.

⁴⁹¹Wolfgang ISER, *op. cit.*, p.70.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

lectoral, nous mettrons donc l'accent sur le lecteur qui lit et non pas sur le lecteur qui est lu/construit/dirigé/orienté par le texte.

Si les deux types de lecteurs dont nous avons déjà parlé se situent dans le plan de l'immanence textuelle, étant des structures abstraites avec un rôle particulier avec le fonctionnement du discours littéraire, le lecteur dont nous nous occuperons est placé dans un horizon contextuel empirique. C'est lui qui lit un certain texte dans un espace-temps particulier, ayant des raisons particulières et un but précis. Les implications dialogiques de la lecture seront analysées à partir d'un tel lecteur et des diverses relations qu'il entretient avec le texte, l'auteur et la communauté interprétative.

Le lecteur auquel nous faisons référence est, tout d'abord, un sujet psychologique doté de sentiments, de pensées, d'attentes et de désirs. Les formes du dialogisme dans lesquelles il est impliqué par l'acte de lire s'inscrivent dans cette subjectivité psychologique.

Pour revenir au dialogisme, tel que nous l'avons compris en suivant la théorie de Bakhtine et parfois en nous détachant d'elle, nous soutiendrons que le dialogisme se construit par l'action constructive et pragmatique de l'Autre sur l'échelle du discours du sujet. Notre vision dépasse le cadre du dialogisme vu comme une simple interaction communicative du type réplique et contre réplique et nous nous situons dans la zone de profondeur où le dialogisme entendu comme une rencontre réciproquement enrichissante entre le sujet et l'altérité, a un rôle structurant pour le sujet voire son discours et son activité lectorale.

À la différence du paradigme canonique de compréhension de la lecture qui situe la lecture au bout de la chaîne communicative, le lecteur occupe la première position ; il n'est plus celui qui répond, par une action à l'action de l'auteur mais il est responsable d'une action autonome et séparée de celle de l'auteur.

Nous nous intégrerons à cet égard sur la lecture, la société, l'auteur et le texte comme des pôles de trois séries d'interactions dialogiques : lecteur-société, lecteur-auteur, lecteur-texte. En nous situant dans le contexte du dialogisme constitutif, nous tenterons

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

de montrer la manière dont le lecteur se rapporte aux communautés interprétatives, à l'auteur et le texte, et surtout, nous montrerons comment, par l'intermédiaire de ces rapports, l'altérité vue comme société, auteur et texte peut construire l'identité. Autrement dit, nous tenterons de montrer la manière dont le processus de la lecture est structuré par la façon du lecteur de se situer par rapport à la société, à l'auteur et au texte.

Si le dialogisme représente la façon dont le sujet parlant intériorise dans son propre discours, ce que l'Autre a dit ou pourrait dire, la représentation que le sujet parlant se fait de ce que l'interlocuteur a dit ou pourrait répondre, dans le contexte de la lecture, le dialogisme vise la manière dont les représentations du lecteur concernant le contexte, l'auteur et le texte conditionnent, modalisent et construisent la lecture.

Toutes ces considérations illustrent l'idée de notre projet de recherche que le lecteur n'est pas un acquis, mais un devenir, et pour que quelqu'un devienne lecteur, il ne suffit pas qu'il prenne un livre et en déchiffre les mots, il faut qu'il participe à la dynamique des effets culturels et identitaires dans un cadre social. Il faut qu'il assume la dimension intersubjective de son activité par rapport à celui qui a créé le texte, et enfin, il faut qu'il s'accommode à l'altérité textuelle par certaines attitudes réceptives particulières.

Bien entendu dans une perspective générale, Bakhtine reste un point de repère, particulièrement par l'aspect du dialogisme communicatif idéologique qui représente le fondement « philosophique » de notre démarche de concevoir la lecture comme rencontre dialogique parce qu'aucun contact avec le texte n'est libre de préjugés, de croyances et d'attentes.

L'enjeu de notre analyse est lié à des préjugés, des croyances et d'attentes dans la mesure où il se constitue dans une grille normative qui modalise l'accès au sens en imprimant aux lecteurs certaines habitudes de perception et interprétation. Notre hypothèse est celle que la lecture outre sa dimension intime-subjective, sous la forme du contact direct avec le texte, suppose une dimension communautaire où le lecteur se rapporte de façon consciente ou inconsciente à l'espace social et culturel auquel il appartient.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

Il est temps donc de retenir les aspects visibles/invisibles et cela ne dépend seulement pas du texte en soi⁴⁹², ni seulement des choix conscients du lecteur⁴⁹³, mais aussi de la façon dont il a été idéologiquement programmé pour lire le texte, pour organiser l'information, pour privilégier ou pour déconsidérer certains aspects.

Dans cette perspective, la relecture inclut des médiations informationnelles entre le texte et le lecteur. Elle se manifeste sous une forme qui inclut les informations indirectes sur le texte que l'auteur a acquises des autres, une forme que l'auteur appelle génériquement « rumeur » et qui représente une sorte de métatexte généralisé de nature socio-idéologique. Cette lecture s'articule sur deux dimensions.

D'abord, la motivation incluant les attentes du lecteur comme membre d'une communauté culturelle idéologique prend en considération les traits communicatifs, théorisés par Hans Robert Jauss⁴⁹⁴. Par la suite, ces attentes spécifiques de ce lecteur sont saisies comme des entités autonomes.

Après, le précadrage du texte, qui chez Paule Cornea, désigne un horizon informationnel antérieur à la lecture effective du texte ; un horizon qui amorce quelques trajets interprétatifs élémentaires par lesquels il dirige la lecture. Les formes du précadrage sont le précadrage historico-culturel, typo-générique, la précompréhension et la réévaluation⁴⁹⁵.

De cela, nous induirons que la réception de ces textes est variable dans la mesure où

les mêmes romans sont de plusieurs manières différentes. Cela atteste donc que les lecteurs eux-mêmes, d'une certaine manière, « écrivent ou réécrivent » à leur propre usage le « roman » lu de sorte que ce qu'ils tirent du roman, ce qu'ils en font ne dépend pas tant du texte du roman, que de leurs propres structures psychiques et idéologiques.⁴⁹⁶

⁴⁹²Michel RIFFATERRE, *op. cit.*, p.11.

⁴⁹³Umberto ECO, *op.cit.*, p.212.

⁴⁹⁴Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, p.249.

⁴⁹⁵Jean Louis DUFAYS, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Paris, Liège, 1994, pp.114-125.

⁴⁹⁶Jaques LEENHARDT, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1999, p.35.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

En dépit de différences déterminées par les structures psychologiques et intellectuelles selon lesquelles les lecteurs « réécrivent » les textes à leur propre manière, les deux chercheurs⁴⁹⁷ ont remarqué une certaine convergence typologique des réponses. Autrement dit, cette diversité est liée à l'unicité psycho-idéologique des répondants.

Cette idée peut être continuée avec la perspective de Jean Louis Dufays. Ce dernier fait la distinction entre lecture générative qui situe le texte dans le contexte historique de la production et de la première réception, et une lecture actualisante qui valorise le texte par rapport au contexte de la réception contemporaine⁴⁹⁸. Il distingue deux façons d'actualisation⁴⁹⁹ : la participation et la distanciation. Pour lui, la lecture est participative via l'importance que le lecteur accorde à la référentialité du texte. Sa lecture

Cherche avant tout à saisir ce qui dans le texte est représentable. Appliqué à un écrit, ce mode de lecture se focalise sur « le suspens » de l'intrigue, sur le caractère humain des personnages et les actions concrètes qu'ils effectuent. La participation privilégie donc la dimension narrative, séquentielle, linéaire de la textualité. Percevant le texte comme l'expression directe d'une vérité, il ne s'intéresse pas à la manière dont il est écrit, mais à la matière qu'il traite, à l'univers qu'il dépeint⁵⁰⁰.

Cette actualisation suppose donc une première interaction à caractère général entre le lecteur et la communauté culturelle dont il fait partie, une interaction que nous avons précisée par dialogisme contextuel pour illustrer que la substance de cette interaction est le genre de lecture comme filtre de médiation culturelle et sociale entre le lecteur et le texte. Nous mettrons ainsi, en valeur leur dimension sociale. C'est ce que Jean-Louis Dufays note lorsqu'il explique l'apparition des modes de lecture en relation avec « les motivations spécifiques » qui orientent la lecture et « amènent à privilégier certaines dimensions du texte, certains types de contenu, ce sont elles qui génèrent les différents modes de lectures. »⁵⁰¹

⁴⁹⁷*Ibid.*

⁴⁹⁸*Ibid.*, p.179.

⁴⁹⁹Jean Louis DUFAYS, *op. cit.*, p.180.

⁵⁰⁰*Ibid.*, pp.180-181.

⁵⁰¹*Ibid.*, p.120.

II-3-3-1-Le lecteur comme sujet d'action chez Yasmina Khadra

Par la trilogie du grand malentendu, Yasmina Khadra tente de montrer au monde intellectuel et surtout à l'Occident que la possibilité pour résoudre l'énigme de terroriste ne sera que par la compréhension de l'Autre. Sachant que lui-même, il était mal visé parce qu'il représentait en quelque sorte l'armée algérienne au moment de la décennie noire où nous ne savions jamais qui était le bourreau et qui était la victime. Khadra tente de créer un nouveau milieu idéologique en invitant le monde à une tierce voix. La trilogie sur le dialogue de sourds est un exercice, à la fois, littéraire pour que l'auteur puisse éprouver ses capacités aussi esthétiques que militaires, et humanitaire quand il souligne la dignité des peuples arabes. L'auteur dénonce l'emploi de la force au lieu de choisir la compréhension entre les cultures.

Dans la conception romanesque de Yasmina Khadra, la discussion sur le terrorisme et ses raisons est un élément crucial du dialogue entre le monde oriental et le monde occidental. S'il est vrai que le monde arabe fait partie du Sud global dont la mémoire est blessée par les bavures de la civilisation occidentale, l'œuvre est une analyse des causes de la haine de l'Occident dans la société orientale.

L'analyse est amorcée dans « *Les sirènes de Bagdad* » où le jeune héros qui se prépare à l'attentat suicidaire est témoin d'une discussion du docteur Djalal, intellectuel arabe déçu par l'intelligentsia occidentale, avec le romancier et son ancien ami Mohamed Seen. Ce dernier reproche à Djalal d'avoir rejoint le mouvement fondamentaliste et renié ses idéaux. Il s'avère alors que le docteur Djalal décide de changer de camp parce qu'il était éloigné et négligé par les Occidentaux. Il se rend compte de son statut de « bougnoule de service » et comprend que la modernité et les acquis de l'Occident ne résultent que de sa richesse ou de sa position impériale dans le monde. Seen oppose au diagnostic du docteur Djalal sa conception de l'intellectuel arabe en disputant la conscience des peuples de l'Islam avec les faux gourous et les fondamentalistes. Il développe l'idée d'un artiste ou scientifique qui est un intellectuel orphelin situé à la lisière des deux civilisations en prononçant « *nous avons un instrument inouï entre les mains : notre double culture. Elle nous permet de savoir de quoi il retourne, où est le*

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrine

*tort et où est la raison, où se situe la faille chez les uns et pourquoi il y a un blocage chez les autres»*⁵⁰². Un porte-parole de l'écrivain, Seen apprécie la double culture des intellectuels arabes francophones. Il constate donc, que les tensions identitaires ne nuisent pas à la pertinence des artistes, mais contribuent à la compréhension du monde contemporain. Mohamed Seen refuse de choisir un des partis qui s'affrontent dans le choc des civilisations. Il croit à sa mission d'éclairer les esprits, de faire dialoguer les différentes traditions. Il évoque la modernité des pays du Nord qui se heurte à la barbarie des peuples de Sud tout en soulignant qu'il s'agit de clichés d'idées reçues. La modernité et la barbarie sont des mots-clefs pour la compréhension du dialogue de Seen avec Djalal. Le progrès et l'émancipation sont liés à la modernité dès l'époque des Lumières dont les représentants ont essayé d'affranchir les peuples des tyrannies politiques et idéologiques. Pourtant, ils se sont confrontés aux refus de ceux qui ne voulaient pas participer à l'émancipation soit par convictions personnelles, soit par intérêts politiques ou économiques. Les héritiers des Lumières n'ont pas pu abandonner leurs revendications universalistes et ont provoqué une réaction violente des partisans de la tradition. Il s'en suit que l'échec du projet d'émancipation ouvre la voie à la crise de la modernité et au déchaînement de la violence.

Mohamed Seen représente le type du disciple des Lumières qui a le courage de renoncer à l'identité stable et catégorique. Il construit sa propre identité sans évoquer l'égression des représentants de l'autre côté du dialogue. Son comportement justifie la vision sur l'engagement pluriel d'un intellectuel indépendamment du contexte historique. Quelle que soit sa nature, le fondamentalisme est un essai de rompre ces liens multiples et d'en choisir un seul au nom d'une idéologie totalitaire⁵⁰³.

Cependant, la force de Seen est limitée. Il ne dispose pas de soutien des systèmes idéologiques qui s'organisent autour de la modernité et de la réaction antimoderniste. Son mérite est pourtant de souligner que les partisans des Lumières et les fondamentalistes réactionnaires recourent en même temps à la violence. S'il partage l'opinion commune que le savoir est un outil du pouvoir, il en use pour dénoncer les

⁵⁰²Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., pp.286-287.

⁵⁰³ *Ibid.*, pp.131-133.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

dangers liés à notre époque marquée par les conflits binaires. Il incarne la malédiction de l'intellectuel qui n'appartient nulle part, à un camp déterminé, tel nous le lisons dans : « *Tu as le cul entre deux chaises, Mohamed. C'est une situation très inconfortable. Nous sommes en plein choc des civilisations* »⁵⁰⁴, remarque Djalal. Quoi qu'il en soit, le romancier rejette finalement la conception d'une identité stable pour s'exposer au risque de l'incompréhension.

La perception soutenue par Yasmina Khadra n'est pas nouvelle en dénonçant un nouveau moule de relations entre un monde civilisé (l'Occident) et un monde non civilisé (l'Orient). Il rejoint l'idée de Samuel Huntington quand il constate l'épuisement du paradigme géopolitique fondé par la rivalité des blocs civilisationnels⁵⁰⁵.

Le nouvel ordre mondial est construit sur les grandes civilisations qui permettent aux hommes de se définir. Selon lui, les sources de conflits entre les nations ont pour origine la culture et non l'idéologie d'où l'importance du substrat religieux qui renforce l'opposition culturelle. La thèse sur le choc des civilisations est confirmée dans l'œuvre de Yasmina Khadra. La rencontre de Mohamed Seen avec Djalal prouve que la civilisation musulmane est déchirée par le conflit entre la modernité et l'intégrisme. Le romancier Seen incarne un intellectuel arabe qui brise les frontières entre les blocs civilisationnels et qui met en cause leur étanchéité. Le paradigme basé sur les oppositions culturelles s'avère non opérationnel dans le cas des individus qui ont accepté une identité multiple. Ils assouplissent le schéma binaire et construisent leur propre paradigme fondé sur la liberté et le respect des droits de l'homme.

Nous revenons également à cette tentative de Khadra pour s'accommoder aux principes de cette civilisation littéraire occidentale en soulignant les creux et les points faibles de cette construction dite civilisée.

Khadra se situe entre ces deux mondes aussi différents. Il semble être mieux placé pour connaître ou diagnostiquer la genèse terroriste. L'incompatibilité est la cause de cette cavité qui est remplie plus tard par l'extrême intégrisme. Qualifié par l'expert des

⁵⁰⁴*Ibid.*, p.292.

⁵⁰⁵Samuel HUNTINFTOUN, *Le choc civilisationnel*, Paris, Odile Jakob, 2011, p.15.

mouvements intégristes, il reprend également son message pessimiste que les individus échouent dans la volonté de préserver leur engagement identitaire pluriel et remet en cause les forces fondamentalistes.

II-3-3-2-Quel lecteur pour quelle rencontre ?

La trilogie sur le grand malentendu déjoue avec ses propres codes, se désigne et dénonce en mettant en scène des coulisses. Elle joue essentiellement avec la croyance que lui accordent ses lecteurs. Khadra adopte des procédures réflexives pour figurer l'interpellation ou la prise à partie directe de ses lecteurs.

II-3-3-2-1- Un lecteur interpellé

Nous sommes arrivées à constater dans les deux premiers chapitres que Yasmina Khadra ne se satisfait pas, à travers son cycle sur le dialogue de sourds de présenter juste un vide central, un défaut de mémoire, une difficulté voire une impossibilité de rencontre et de communication entre personnes victimes de l'Histoire et la part de la société épargnée par la violence, mais il va plus loin et nous fait croire que la rencontre entre l'Oriental et l'Occidental est possible dont le lecteur est bien engagé dans cette obligation pour assurer la rencontre ou au moins diminuer le creux entre les deux mondes. Il joue également le rôle d'un enseignant qui prend la main de son élève pour lui faire montrer la façon de résoudre une telle problématique. Ses entretiens faits après chaque publication justifient qu'il (en représentant le colonisé) cherche le sens de responsabilité et le devoir censés être partagés par tout le monde. Ce qui est avoué dans ses propos :

Je montre le gâchis ; quant à la faute, elle n'incombe pas à la seule kamikaze ; elle nous éclabousse tous. Nous sommes responsables des drames qui secouent la planète. Responsables parce qu'ignorants, aveugles, non concernés, insensibles aux détresses qui se déchaînent ailleurs. C'est ce que j'essaye de dire à mes lecteurs : nous ne sommes pas inutiles, ni impuissants. Nous pouvons changer les choses, encore faut-il comprendre de quoi il retourne, sortir de nos terriers, écarter un peu plus nos œillères.⁵⁰⁶

⁵⁰⁶Youcef MERAHI, *op. cit.*, pp.50-51.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

Il prend, à nouveau l'expression de l'Autre (colonisateurs) et prétend son attention pour faire une recherche active en essayant de nous comprendre. Nous le lisons dans: «*l'Occidental ne peut pas comprendre.*»⁵⁰⁷

Le héros affirme que l'Occident n'arrive jamais à nous comprendre dans le but que l'auteur veut nous sensibiliser d'une impasse que nous devons chercher et en établir l'issue favorable pour nous rapprocher de l'Autre. Ce qui l'illustre dans une approche d'un univers que nous ignorons. L'auteur-narrateur maîtrise bien les règles du jeu par rapport à son lecteur, entre l'impossible et le possible, il crée son monde romanesque qui aspire à la création individuelle de l'événement dans le but de le faire ressusciter sous un aspect plus digne. Cette individualité critique se conjugue dans le pouvoir de l'auteur d'appartenir au monde oriental quand il utilise le « nous » pour exprimer, une fois, sa soumission et son doute quand il a subi et reçu l'idée d'incompréhension. Une autre fois, il prend la parole du destinateur qui doit savoir et gérer sa situation énonciative.

Yasmina Khadra manipule son pouvoir (personnel) pour que son lecteur puisse réagir. Ce dernier se sent d'avance, visé par le procédé discursif qui représente dans un cadre pessimiste notre Histoire contemporaine. Décrire l'horreur et la violence et céder la parole aux acteurs de la mort exhale le lecteur qui devient un opérateur en silence. Il devient témoin et met à l'épreuve son expérience aussi personnelle par rapport à l'histoire du roman.

Le lecteur qui fait partie de ce dialogue de sourds, remplit, de sa part, la mission d'un témoin qui constate, estime et supporte la vérité de l'Histoire. Il participe dans ce sens, au développement de son affection et de la mémoire collective pour assumer la responsabilité et être un complément réel voire une action dans le travail artistique. C'est-à-dire que le lecteur peut agir dans le sens idéologique du roman après la lecture et il peut assumer le rôle d'adjuvant réel dans le sens qu'il apporte sa lecture au monde réel pour le changer⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.277.

⁵⁰⁸Susan SULEIMAN, op. cit., p.179.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

Il est évident donc que Khadra et son lecteur sont mis sur le même angle pour faire l'examen des faits référentiels. Khadra semble aspirer à inciter le lecteur à changer sa façon d'interpréter la médiation des conflits en question, et à reconstruire le dialogue entre l'Orient et l'Occident.

La finalité annoncée par le biais de cette trilogie a pour but donc de prendre des aspects beaucoup plus pratiques, d'éthique afin de donner une perspective optimiste. Répétons que même si les protagonistes succombent dans le roman de Yasmina Khadra, l'auteur ne termine pas sans semer dans son texte un grain d'espoir. Tel que nous lisons dans :

Pourtant, de tous mes souvenirs, ce sont les plus récents qui sont les plus nets. Cette dame à l'aéroport, qui interrogeait le cadran de son téléphone ; ce futur papa qui ne savait où donner de la tête tant il était heureux ; et ce couple de jeunes européens en train de s'embrasser... Ils mériteraient de vivre mille ans⁵⁰⁹.

Yasmina Khadra veut donc prendre le lecteur surtout occidental dans un monde vraisemblable pour vivre une vision soutenue mondialement en percevant l'autre monde oriental.

La mémoire est sans doute interpellée dans la trilogie du grand malentendu. Elle est remise en question selon des modalités narratives où le réel est traité autrement par rapport à ce qui est diffusé dans les médias⁵¹⁰. Le produit littéraire se manifeste et se prévoit, essentiellement dans son originalité validée par l'autorité du discours produit. Le siège de ce pouvoir prend en charge l'ensemble de la société qui sert à construire la mémoire collective. Nous prendrons en effet, le discours de Khadra comme source d'assurance où tout le monde peut revenir pour prendre des garanties. Certes, ces garanties sont attestées par rapports à la qualité esthétique de son œuvre et sa réception dans le monde de l'Autre.

Le lecteur occidental, en lisant un écrivain prenant partie dans une réalité orientale qu'il n'a même pas vue de ses propres yeux, devrait, certainement l'accueillir avec réserve. Mais la majorité des Occidentaux avouent la réussite de Khadra dans sa démonstration

⁵⁰⁹Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.317.

⁵¹⁰Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Collin. 2004, p.47.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

de cette réalité. L'écrivain marque le point et éveille la conscience des Occidentaux ou même vise à modifier carrément leurs visions, pourtant il n'a jamais vu ces trois lieux de ses propres yeux. L'essentiel est le talent de modifier, par suggestion, la mémoire des lecteurs. L'auteur se responsabilise en travaillant sur la mémoire de l'événement et le lecteur est responsabilisé par sa lecture.

Nous lirons maintenant le discours de Yasmina Khadra à l'inverse par rapport aux commentaires et à la source médiatique occidentale (l'Autre). Cet Autre étant souvent cité et susmentionné dans le cycle du grand malentendu.

L'auteur de notre corpus consacre une grande partie de son discours pour dire qu'il faut vérifier et se positionner par rapport à ce qui est répandu par ces médias. Une sorte d'échange entre le romancier (le colonisé oriental) accablé par la violence de l'expression de l'Occident (colonisateur) qui exprime à chaque occasion son autorité coloniale. Ce passage est illustratif :

Je n'ai pas retourné ma veste, Mohammed. Je me suis seulement rendu compte que je la portais à l'envers », « profondément déçu par ses collègues occidentaux, constatons que son statut de bougnoule de service supplantait outrageusement son érudition, il écrivit un terrible réquisitoire sur le racisme intellectuel sévissant au niveau des chapelles bien pensantes de l'Occident », « nous n'avons plus rien à attendre de l'Occident, nos intellectuels finiront bien par se rendre à l'évidence. L'Occident n'aime que lui. Ne pense qu'à lui. Lorsqu'il nous tend la perche, c'est juste pour qu'on lui serve d'hameçon. Il nous manipule, nous dresse contre les nôtres. ⁵¹¹

C'est ainsi que la trilogie sur le dialogue de sourds feuillète les pages de l'Histoire qui ne cessent de préoccuper une place importante dans la mémoire collective des peuples. L'interaction et l'échange existera toujours même si nous ne voulons pas parfois participer à cette négociation de tout ce qui nous provient. L'enjeu ici est visé dans la façon de valoriser l'autorité qui est bien exprimée dans la capacité de rassembler les valeurs et les signes fondateurs pour une communauté qui concerne l'Orient et l'Occident. Yasmina Khadra appelle la fondation d'une nouvelle où juste, le « nous » qui représente l'humanité qui s'autorise. La discussion pour Khadra doit être prise

⁵¹¹Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.16.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

comme processus moteur pour prendre en considération toute sorte de coopération mutuelle possible.

Un discours qui garde effectivement son essence purement littéraire et constitutive est fortement retracé dans cette trilogie parce que pour contredire les faits diffusés par les médias, il est prioritaire de déclencher une impression *theoria*⁵¹², chez le lecteur pour appeler sa mémoire à bien prévoir les choses et constituer une idée plus pertinente par rapport à celle qui est produite dans les médias.

La littérature est le lieu par excellence de cette motivation, qui nous pousse à admettre ce qui est opérationnel et fonctionnel pour construire notre mémoire collective nourrie à chaque moment de nos intérêts et nos attentes (humanitaires). L'écriture de Khadra actualise le fait en modelant un partenariat actif où tout le monde est visé pour continuer la recherche vers le meilleur.

Inventer dans le cadre du travail romanesque devient donc sa partie concurrente pour lancer ses droits et respecter ses devoirs. Notre romancier s'investit dans le pouvoir de la plume pour frapper la porte de l'universel en négociant sur les éléments très difficiles et les interroger telles que la culture, la religion et l'identité, et il prend appui sur l'idée d'une ignorance occidentale dont le lecteur change de caractère après la lecture.

La pratique de *la theoria* est particulière, définie entre les lignes de cette trilogie quand Yasmina Khadra joint la thématique et la didactique à l'esthétique en jouant sur le pacte référentiel pour la coprésence d'une mémoire qui semble collective mais qui se détache de l'actualité vers le souvenir et la profondeur de l'individu. En même temps, la pertinence référentielle reste importante dans le sens de réactualiser et généraliser la réalité, ce qui montre que la matière du roman, par le déplacement spatial et l'approche de l'esthétique par le biais de la thématique est devenue aux yeux du lecteur occidental comme une réalité orientale.

L'autorité était notre première lecture pour décrire le rapport entre l'auteur et le lecteur visé. Nous sommes arrivées à constater que Khadra éveille chez son lecteur une

⁵¹²Hans George GADAMER, *op. cit.*

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

émotion qui le pousse à réagir. Le décor, établi tout au long de l'histoire, représente et décrit le problème du terrorisme selon une vision absurde où la parole est attribuée au terroriste, à la violence et au déraisonnement. C'est pour cette raison, que nous sommes arrivées à dire que Khadra attend quelque chose de son lecteur visé, prononcé dans l'œuvre par l'Occident.

C'est par là qu'une lecture idéologique, nous paraît aussi préalable dans le cadre de cette trilogie. Une lecture déjà faite sans même lire, en mettant en avant tout ce qui est surprenant pour répondre à ce désir immodéré inconsciemment de voir et de comprendre l'impossible.

Cette lecture prend source de l'effet de l'énonciation où le foyer réactif de tous les éléments du discours sera inscrit pour assurer une certaine confirmation. Yasmina Khadra et par le biais de l'allusion n'a rien fait que la réactualisation d'un phénomène généralement entendu et visé pour tout le monde parce que son procédé pragmatique est bien justifié dans le cadre paratextuel, textuel et même extratextuel de son roman.

C'est dans cette optique que nous présumons que la responsabilité souhaitée par Khadra est effectivement effectuée juste par le désir de lire (par ce choix avant même d'entamer l'acte de lire). Il se contente donc seulement de présenter des confirmations selon des arguments justificatifs dont le lecteur a besoin pour assurer sa réaction préparée auparavant. Khadra unit nécessairement, tous les éléments pour assurer une lecture dite dialogique/idéologique et garantit l'aspect esthétique de l'œuvre qui demeure, en attribuant à chaque élément son importance, accessible à tout moment. D'ailleurs les tâches sont déterminées bien avant la lecture.

La présence d'un cadre fictionnel nécessite une opération énonciative où l'idée de l'auteur est lancée à la langue d'un narrateur qui produit un discours pour un destinataire subissant l'action. La lecture de ces récits virulents est relative à l'auteur qui implique une garantie marquante dans son discours. Il marque également sa présence tout au long de l'histoire et entretient une perception précise par rapport au problème posé.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

Yasmina Khadra prévoit la sortie dans l'oubli et l'abondance du passé et seul le pouvoir de l'auteur en tant qu'élément médiateur assume sa responsabilité par rapport à ce choix courageux et difficile mais considérable.

Nous dirons donc que les deux lectures se complètent dans le sens que Khadra nous retrace un monde de plaisir en se déchargeant de tout attachement au passé qui peut nuire à notre contemporain. Il appelle ainsi, à une vie de partage et de coopération et la priorité de l'ensemble sera le principe.

L'ouverture esthétique est investie dans le cadre de cette force attribuée à l'auteur pour gérer la réception de l'œuvre et proposer une solution aussi marquée dans l'Histoire, à savoir l'idée de l'oubli. De ce fait, et pour parvenir à lire complètement l'œuvre et réagir de ce grand-mal entendu, il faut établir à la fois un ensemble de consensus historique et artistique dans la mesure où : « *le processus de la réception d'un texte littéraire n'est pas une série arbitraire d'impressions subjectives, mais plutôt le résultat des instructions données dans un processus de perception dirigée* »⁵¹³. Il est question ici, d'enfreindre l'horizon d'attente qui est établi et installé selon des critères interpellant la mémoire esthétique du lecteur en vue de mettre en scène un mode convenable pour la réception.

II-3-3-2-2- Une inscription du lecteur occidental

Yasmina Khadra fait partie de la génération d'écrivains qui visent un discours littéraire pour expliciter l'Histoire, c'est-à-dire « *qu'ils servent une cause, une visée discursive qui les dépasse, dont ils ne sont que l'illustration, dans un langage littéraire convenu* »⁵¹⁴. Parfois la maison d'édition exige certaines normes pour que l'auteur puisse faire publier ses œuvres, c'est ainsi que le choix même du lecteur est bien pris en considération dès le début.

Dans l'œuvre de Khadra, nous ne trouvons pas de passages introduits pour désigner un lecteur visé par rapport à l'autre mais nous pouvons dégager des marques que nous

⁵¹³Hans Robert JAUSS, *op. cit.*, p.23.

⁵¹⁴*Ibid.*

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

prenons comme incitation faite pour initier la réception. La trilogie de Khadra s'ouvre sur une description forte d'un paysage déserté et absurde. Ces deux images sont loin d'être admissibles pour un Oriental qui vit dans cet espace caractérisé surtout par une culture brute où la femme devient la créature inclassable devant l'homme étant toujours en première position. Cette disposition paraît étrangère et nouvelle pour un lecteur occidental qu'un lecteur qui fait partie du Moyen-Orient. Nous constatons aussi des explications destinées à tout le monde tels que les mots introduits en langue arabe, pachtou et hébreu, suivis à chaque fois des explications mentionnées en bas de page. Nous citons à titre d'exemple : « *race âryenne : les nus, les miséreux* », « *Chouravis : les Russes, selon les Afghans* », « *Sabba* », « *persona non grata* », « *ya oualed.* »

Or, la narration vise généralement un lectorat qui soutient la vision occidentale. Même si les lieux par exemple, de Kafr Karam, Kaboul notamment par accentuation de la pauvreté, du silence, de la chaleur ont décrit en opposition du paysage oriental, les descriptions sont majoritairement intégrées dans la structure du récit de sorte qu'elles n'apparaissent aucunement comme des effets ethnographiques.

Le destinataire occidental est inscrit dans le roman lorsque le narrateur des « *sirènes de Bagdad* » raconte une razzia nocturne américaine, il s'attarde pour expliquer le sens de l'honneur de sa culture bédouine ainsi:

Un occident ne peut pas comprendre, ne peut pas soupçonner l'étendu de désastre. Pour moi, voir le sexe de mon géniteur, c'était ramener mon existence entière, mes valeurs et mes scrupules, ma fierté et ma singularité à une grossière fulgurance pornographique les portes de l'enfer m'auraient été moins inclémentes !...J'étais fini⁵¹⁵.

D'abord, le fait que le texte évoque l'Occidental montre que ce dernier est concerné ou même visé. Ensuite, si les Occidentaux ne peuvent pas comprendre, il est inutile de leur expliquer la situation. Le fait que le texte tente quand même d'expliquer l'honneur fait entendre qu'il vise un lecteur occidental, plutôt qu'un lecteur bédouin.

De même, le roman décrit la subordination des femmes ; le mariage arrangé, les travaux domestiques, etc. La sœur aînée du narrateur incapable de s'adapter à cette norme, elle a

⁵¹⁵Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.117.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

dû quitter le village. Il est naturel que les femmes soient présentées ainsi dans un discours réaliste. La situation explicitée nous mène à croire que l'auteur cherche à donner une leçon. Regardons la première phrase du premier chapitre précédé d'une prolepse : « *tous les matins, ma sœur jumelle Bahia m'apportait mon petit déjeuner dans ma chambre* »⁵¹⁶. Dans la même vision, l'auteur narrateur donne encore des exemples pour dire que les filles et les femmes n'ont pas les mêmes possibilités que l'homme. La mise en saillie de l'assujettissement des femmes est compréhensible si nous la considérons à la lumière d'une inscription d'un lecteur occidental.

Quand le narrateur comporte toute une liste des noms de musiciens arabes, il vise une inscription d'un lecteur oriental prêt à comprendre :

*Si l'Occident pouvait comprendre notre musique, s'il pouvait seulement nous écouter chanter, percevoir notre pouls à travers celui de nos cithares, notre âme à travers celle de violents- s'il pouvait, ne serait-ce que l'espace d'un prélude, accéder à la voix de Sabah Fakhri ou de Wadi Safi, au souffle éternel d'Abdelwaheb, à l'appel langoureux d'Ismahane, à l'octave supérieure d'Oum Kalsoum ; s'il pouvait communier avec notre univers, je crois qu'il renoncerait à sa technologie de pointe, à ses satellites et à ses amades pour nous suivre jusqu'au bout de notre art*⁵¹⁷.

Toutes ces évocations expriment la population visée, et ce que la thématique discursive exige pour un tel sujet qui porte sur le dialogue de sourds. Un dialogue qui nécessite d'abord la compréhension de l'autre. Cet « *Occidental ne peut pas comprendre.* »⁵¹⁸

Certes, la disposition narrative dans l'ensemble de l'œuvre est concentrée autour de cette compréhension de l'Occident de notre culture mais la médiation de la pensée doit franchir toutes les frontières pour garantir ce dépassement positif. Une disposition qui ne flotte pas dans le vide mais s'explique parfaitement quand nous prenons en considération la situation d'énonciation qui met le point sur la sensibilisation de lecteur occidental à la réalité arabe.

⁵¹⁶*Ibid.*, p.23.

⁵¹⁷*Ibid.*, pp.83-84.

⁵¹⁸*Ibid.*

II-3-3-2-3- Une mémoire remotivée pour un lecteur collectif

Tout au long des chapitres précédents, nous constatons que l'œuvre de Yasmina Khadra semble mener le lecteur à situer le texte par rapport à une réalité, une représentation soumise dans le dispositif de la réception et de la narration. Le lecteur doit mettre toutes ces considérations et accomplir de sa lecture dans un contexte social. Le texte ne prend donc sens qu'au moment de lecture. Ce qui fait que « *le problème est que les critiques se laissent prendre eux aussi, ils mettent les référentialités dans le texte quand il est en fait dans le lecteur, dans l'œil de celui qui regarde* »⁵¹⁹.

En parlant de la réalité, il faut rester conscient que notre idée d'un monde réel surtout quand nous ne l'avons jamais visité nous-mêmes, est basée sur d'autres textes. Elle est le résultat de diverses narrations. Si le texte littéraire actualise la réalité, cela veut dire que le lecteur y identifie des éléments sémantiques connus dans d'autres narrations. Par conséquent, au lieu de jouer sur une réalité, le texte joue sur la mémoire sans oublier que notre conception de la réalité dépend de la manière de désigner les lieux, les personnages et les objets.

À titre d'exemple et en ce qui concerne El Intifada en Palestine, certains l'appellent « terrorisme » et d'autres la nomment « mouvement de résistance ». Les deux noms renvoient à des connotations complètement différentes. La même interprétation pour les autres termes qui désignent la construction qui sépare le territoire israélien de la Cisjordanie. Le « mur », cette barrière de protection ou bien comme celui qui a coupé autrefois Berlin. Quant à la Cisjordanie, les Palestiniens l'appellent « une région occupée » tandis que certains Israéliens la nomment plutôt « territoire contesté ». Les noms attribués donc aux choses reflètent l'attitude du locuteur et modifient l'attitude des autres.

La même chose est à signaler quand l'auteur examine ce phénomène d'attentat-suicide attribuant différentes appellations au kamikaze : « *Ce qu'elle nous a offert, par son*

⁵¹⁹Michael RIFFATERRE, *op. cit.*, p.93.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

sacrifice, nous reconforte et nous instruit », « *un monstre, une terroriste, une intégriste suicidaire* », « *ce sont des martyres* ».

Cette manière d'exposer les différentes positions, qui peut être plus ou moins calculée, plus ou moins propagandiste, fait donc partie du processus continue de la négation de la réalité.

Même si, d'un côté, l'œuvre de Yasmina Khadra semble dépendre d'un certain écart culturel entre le milieu de l'œuvre et celui du lecteur, la fonction didactique découle d'une lacune sémantique chez le récepteur concernant le Moyen-Orient.

Pour ce qui est des « *Sirènes de Bagdad* », une critique accepte l'influence du sens de l'honneur mais elle n'arrive pas à l'accepter ici. Elle admet que la littérature lui permette en général d'éprouver des choses « inconnues » ; cependant, ce roman ne produit pas cet effet. La conclusion de son compte rendu critique est une désapprobation impitoyable de la fonction didactique de son roman : le texte ne réussit à communiquer rien dont le lecteur n'était pas déjà au courant⁵²⁰.

Il semble que le roman didactique de Yasmina Khadra et son esthétique d'approche accompagnée ne fonctionnent pas sans que le lecteur trouve crédibles les données culturelles du roman, le concept de l'honneur en l'occurrence. Il faut une soif d'apprendre mais aussi une certaine compatibilité au discours, car ce dernier ne manque pas de contraintes. Tout discours a ses conditions. La mise en perspective inscrite dans l'acte littéraire de Khadra semble s'adresser à un lecteur qui souhaite relativiser le discours journalistique occidental ; un destinataire qui a déjà, dans une certaine mesure, pris position contre cette hégémonie. Si le roman conteste les préjugés sur l'Islam, l'Arabité et l'Orient en général, ce n'est pas pour accuser le lecteur, auquel le texte veut plaire. Le texte littéraire n'est guère, sur le niveau pragmatique, autoritaire à son lecteur, bien qu'il puisse s'exprimer d'une voix sérieuse. La littérature est de nature favorable car l'écriture cherche un lecteur complice, vise un égal désiré⁵²¹. À l'égard de cette idée, nous disons que l'œuvre de Yasmina Khadra n'est pas destinée à convertir les ignorants

⁵²⁰Katharina DOBLER, *op. cit.*

⁵²¹Roland BARTHES, *op. cit.*, p.87.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

mais de fournir les initiés. Döbler propose que nous ne croyons pas au récit de Yasmina Khadra parce que nous ne voudrions pas y croire. La critique fait preuve de la pertinence de la situation de réception et de l'horizon d'attente.

L'aspect prédiscursif revient donc à l'image parce que Yasmina Khadra a une tendance à se voir comme mal compris par les Occidentaux. En outre, l'histoire est trop calculée, avec un recours abusif aux clichés orientalistes. Il se peut que les faits et accusations antioccidentaux prononcés dans le livre soient justes, prétend le critique, mais les bonnes intentions ne produisent pas automatiquement une littérature qualitative.

Même si ces exemples ne sont pas représentatifs, il convient de les considérer en tant que lectures individuelles du texte et du contexte. Il nous semble que cette lecture désapprobatrice peut avoir au moins trois explications possibles. D'abord, leur rejet semble partiellement tenir aux aspects formels. Ils sont gênés par les clichés de l'écriture de Yasmina Khadra. Ensuite, la mauvaise réception peut dépendre de la compréhension de la réalité suggérée par le texte. Un texte littéraire ancré aux champs de référence externes, que ce soit un roman engagé, historique ou autre, impose à son lecteur une compréhension de la réalité que ce dernier doit manier.

La conception de la réalité exprimée par le texte peut provoquer le lecteur, donc poser un problème qui n'est pas esthétique dans le sens classique mais qui concerne les attentes idéologiques et le rôle imposé par le projet impliqué. Après avoir constaté que l'œuvre littéraire trouve son sens grâce aux conventions linguistiques et artistiques, et que les structures fictives sont parfois liées aux champs de références extérieurs, nous pouvons dire que l'œuvre de Yasmina Khadra peut présenter une compréhension de la réalité susceptible d'influencer le champ référentiel du lecteur. Lorsque cette influence va dans une direction que le lecteur ne peut pas accepter, ce dernier réagit selon l'une de six stratégies possibles. D'abord, le lecteur peut rejeter l'œuvre entière, en disant que le champ référentiel est tellement condamnable que le texte ne mérite pas d'être lu. Ce rejet peut être passif : l'œuvre est négligée et oubliée. Comme il peut être actif : l'œuvre est censurée. Ensuite, le lecteur peut négliger, non l'œuvre entière mais son champ référentiel. Selon cette stratégie, le champ est considéré comme inhérent à une

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

œuvre qui mérite quand même d'être lue. Par conséquent, bien que le lecteur observe une tendance gênante, il l'accepte parce qu'il aperçoit un investissement thématique des valeurs qui dépassent la tendance idéologique. Pour la troisième stratégie, en revanche, le lecteur ne néglige pas le champ référentiel de l'œuvre, mais il limite sa portée au monde fictif. Il refuse donc de pratiquer le modèle du texte à la « réalité ». Le champ n'est pas fécond par rapport à la compréhension de la réalité mais il est fondamental pour la compréhension de l'œuvre ou pour certains éléments de l'œuvre.

Passons maintenant à la quatrième stratégie qui fait le lien entre le champ référentiel de l'œuvre et un champ de référence externe mais sans engager l'élément référentiel du lecteur dans un dialogue. En appliquant cette stratégie, le lecteur réduit la portée externe à une période limitée de l'évolution de l'écrivain, de la société ou des idées. Ensuite, Pettersson continue à soulever la possibilité de réinterpréter un champ référentiel devenant obsolète mais structurellement pertinent. Enfin, la cinquième stratégie met en question le champ référentiel sans le rejeter et le lecteur le confronte dans l'œuvre telle qu'elle est⁵²².

À partir de cet exposé de différentes critiques mettant le point sur les modes de lecture, il est temps de dire donc qu'il est difficile d'étiqueter le mode applicable pour lire la trilogie. Bien qu'il soit près de la première stratégie, « rejet de l'œuvre entière » ainsi que de la cinquième stratégie, « mise-en-question du référent dans l'œuvre », les critiques allemands suggèrent que la lecture de Yasmina Khadra n'est pas seulement l'accord d'un monde fictif à une compréhension du réel mais aussi la rencontre d'une attitude discursive qu'il faut manier pour interpréter le texte.

C'est ainsi que les directions critiques élaborent un code de lecture spécifique qu'elles essayent de le prescrire comme une intermédiation raisonnable entre le texte et le lecteur.

Compte tenu de cette légitimité, une lecture thématique nous semble importante de l'œuvre de Yasmina Khadra pour mettre en avant le motif de la mort qui nous semble

⁵²²Anders PETTERSSON (*et al*), *Litteratur och verk-lighetsförståelse. Idémässiga aspekter av 1900-talets litteratur*. Umeå : Umeå universitet, 1999, pp.32-37.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

susceptible de servir comme marqueuse de contact pour être comme élément d'interaction entre le texte et le lecteur. C'est pourquoi et tout au cours de la deuxième partie, nous sommes revenues à la conception de Bakhtine, pour vérifier l'opération discursive dans les trois romans-corpus. Un dialogue effectué avec les discours antérieurs tenus sur la même idée d'aller vers la mort ainsi qu'avec les discours à venir dont le discours pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes. Notre propos sera donc d'admettre que dans l'œuvre de Yasmina Khadra, le dialogisme idéologique s'établit au niveau des idées personnifiées. Ces dernières sont « *distribuées entre les personnages, non pas en tant qu'idées valables en soi, mais en tant que manifestations sociologiques ou caractérologiques de la pensée* »⁵²³.

À cet égard, nous pouvons dire que la lecture dialogique/idéologique de l'œuvre nous a permis d'affirmer que la fonction la plus importante est assumée par le personnage. Apparemment, c'est un homme ordinaire qui se trouve dans une situation absurde, grotesque, insolite parce que le mal social y est toujours exagéré. Dans les romans-corpus, le héros n'arrive jamais à assimiler et à maîtriser la situation. Il intériorise le mal, en souffre beaucoup et devient extravagant, aliéné. Comme les causes de l'aliénation sont presque toujours expliquées, ou bien nous les devinons, cet ancrage référentiel sert à accentuer la critique sociale qui est la plus poignante dans la littérature dans notre cas.

Nous voyons également que le personnage principal assume souvent la fonction de narrateur, même s'il ne le fait pas, il sert toujours d'intermédiaire entre la réalité et la narration parce que c'est sa perception du monde qui importe dans la narration. C'est lui qui réalise l'ancrage référentiel du récit, et sa position entre la réalité et la narration justifie, du côté de la réalité, son aliénation, et, du côté de la narration, sa vision extravagante de la réalité. C'est le monologue intérieur qui s'annonce comme la forme la plus adaptée pour cette position du narrateur. D'un côté, il exprime bien l'extravagance de la pensée du narrateur aliéné, de l'autre, cette extravagance s'explique par son aliénation.

⁵²³Mikhaïl BAKHTINE. *op. cit.*, p.123.

Chapitre 03 : L'enjeu dialogique/idéologique dans l'œuvre khadrienne

Dans la même perspective, nous avons constaté que le monologue met en évidence une perception du monde particulière et crée une perspective narrative qui présente la réalité du point de vue du narrateur aliéné. La création de la perspective narrative permet donc à Yasmina Khadra à se distancier du narrateur et de produire l'impression que la critique émane du narrateur aliéné et non pas de lui. Il parodie, dénonce, dénigre certains aspects de la réalité sociale et se cache derrière la perspective narrative. Khadra a élaboré donc son modèle dialogique/idéologique à ce niveau-là. Ses personnages, libérés de l'influence de l'idéologie de l'auteur grâce à la perspective narrative, ont été dotés de leurs « propres » idées contradictoires qui se sont trouvées en interaction dialogique comme des idées « personnifiées ».

Dans la dernière partie, nous mettrons le point sur les différentes représentations de cette idée personnifiée via la mort, représentations permettant de mieux expliquer comment l'auteur a procédé pour construire et transmettre l'image de la mort en rapport avec le malentendu entre L'Orient et l'Occident.



Troisième partie

**Représentations dialogiques
et idéologiques de la mort dans la
trilogie du grand malentendu**

Chapitre 1

**Lecture thématique de l'œuvre vers
le parcours des figures**

**de la mort : inscription d'un
univers imaginaire personnel**

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort : inscription d'un univers imaginaire personnel

Dans le présent chapitre, nous ferons une lecture thématique de l'œuvre de Yasmina Khadra pour mettre l'accent en premier lieu sur les figures de la mort et saisir les thèmes récurrents dans l'ensemble du texte khadrien et arriver par la suite à explorer l'imaginaire de l'auteur.

Cette lecture nous permettra en deuxième lieu de constater une transgression thématique qui résulte une autre transgression discursive par le biais de l'image métaphorique de la mort. Cette dernière sert à expliciter la fonction de différentes occurrences dans le réseau textuel pour tisser enfin et autour des occurrences un sens général dans l'ensemble de l'œuvre.

III-1-1-La mort tragique et ses motifs récurrents

L'originalité de l'auteur se perçoit dans sa façon de voir le monde. Par le biais des sensations que la logique de J. P. Richard propose, nous tâcherons, dans ce chapitre, de mettre cette manière à profit. Nous sommes devant un monde original, singulier et imaginaire où l'évaluation de chaque motif devient le premier pas pour justifier l'exception chez cet auteur et aboutir « *au dégageant de certaines structures et au dévoilement progressif du sens* »⁵²⁴.

Une lecture cohérente, nous paraît donc indicative pour saisir les thèmes récurrents dans l'ensemble de l'œuvre et arriver à explorer l'imaginaire de l'auteur. La procédure critique de Richard consiste d'abord à identifier des thèmes ou des motifs à la présence de réalités sensibles de situations ou d'éléments qui se répètent en sachant que « *le repérage des thèmes s'effectue le plus ordinairement d'après le critère de récurrence : les thèmes majeurs qui en forment l'invisible architecture, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle* »⁵²⁵. J. P. Richard estime que l'opération de détection des thèmes

⁵²⁴ Jean Pierre RICHARD, *l'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p.20.

⁵²⁵ *Ibid.*

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

récurrents est incomplète « *parce qu'il ne rendrait pas compte de l'organisation du système, ni du retentissement du sens* »⁵²⁶.

Elle nécessite également un autre arrangement des thèmes dans des réseaux dans la mesure où « *un thème n'est [en effet] rien d'autre que la somme ou plutôt la mise en perspective de ses diverses modulations.* »⁵²⁷. Richard, et par cette lecture des thèmes, nous incite à procéder successivement par trois démarches pour envisager le texte par rapport à l'ensemble de l'œuvre et d'y formuler, par hypothèse, l'inscription singulière d'un « univers imaginaire » personnel : le repérage des éléments récurrents ou récurrents, le classement et la mise en réseau de ces éléments. La démarche de Richard se repose ainsi sur ce composite : auteur-texte et lecteur.

De ce fait, le choix d'une lecture thématique bien illustrée par le critique J. P. Richard nous semble consistant pour nous en tant que lecteurs à déployer l'imaginaire de la trilogie-corpus. L'acte de lire est d'abord entré dans le monde du texte ; un monde saisi à travers « *les éléments primitifs fournis par la sensation ou par la rêverie* »⁵²⁸. Notre faculté imaginaire est aussi appelée dans cette opération pour participer à la construction de ce monde. L'approche thématique, en effet, renforce bel et bien l'idée de subjectivité au moment où nous sommes censées détecter, repérer et interpréter les motifs dans l'ensemble de l'œuvre en « *accusant certains traits, négligeant certains autres.* »⁵²⁹

Si l'œuvre du grand malentendu est l'expression d'un univers imaginaire personnel, conçu comme un « *réseau organisé d'obsessions* »⁵³⁰, elle s'offre à nous comme un système complexe à découvrir. Chaque texte, ainsi abordé, sera pris comme un point susceptible de renvoyer à l'ensemble et d'user, dans l'espace restreint du fragment, les virtualités du monde personnel de Yasmina Khadra.

⁵²⁶*Ibid.*, p.15.

⁵²⁷*Ibid.*

⁵²⁸Jean Pierre RICHARD, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, p.8.

⁵²⁹*Ibid.*

⁵³⁰Jean Pierre RICHARD, « La critique thématique en France, intervention au colloque international de Venise », In *Quinzaine littéraire*, n° 424, Pierre Cardin, Paris, 1975.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort : inscription d'un univers imaginaire personnel

Une telle lecture, qui prend la sensation comme point de départ puisqu'elle se fonde sur la perception d'un certain attachement à la matérialité du monde et sur l'identification de « *l'originalité d'une assise sensorielle* »⁵³¹, définit le texte comme la manifestation d'une expérience humaine et d'une manière personnelle d'être au monde. S'identifier, autrement, est par conséquent notre invitation à voir et à dépeindre un tableau chargé de sens où chaque trait, chaque couleur et chaque touche nous implique dans le cadre de l'expérience d'écriture qui exige elle-même l'emprunt de la cohérence, « *elle doit avoir une seule impérative qualité : la cohérence* ». Nous osons donc « *entretenir avec l'auteur des rapports de voisinage : le commentaire reprend des mots du texte, en les enchâssant dans son propre discours : les voix de l'auteur et du critique s'interpénètrent et ne se distinguent que pour mieux se faire complices.* »⁵³²

Après cette lecture, notre résultat sera un signifié, qui est donc idiome personnel, ce qui le distingue d'une conception répandue du thème comme matière commune transmise par la tradition littéraire. Cela justifie la définition du thème soutenue par Jean-Pierre Richard comme la « *forme individuelle du connoté* »⁵³³. Nous sommes donc devant un deuxième emprunt de la lecture thématique où le thème domine dans l'ensemble de l'œuvre par son caractère implicite. Il est pris selon cette perspective comme sujet posé par un discours et que l'auteur qui a le pouvoir de le proposer et de l'aborder de manière explicite. Notre deuxième tâche est de l'explicitier après une série de suppositions possibles. Il semble indispensable dans cette partie de chercher à comprendre comment le drame de la mort imprègne les thématiques fondamentales et récurrentes chez Yasmina Khadra. L'écrivain possède des tropismes majeurs qui mettent son œuvre en concordance non seulement avec sa vie mais aussi avec son imaginaire. L'œuvre sur le grand malentendu fait écho à ses combats et dégage son idéologie. L'enfant abandonné et délaissé à la mort, la femme-sacrifice, la peine de mort sont trois problématiques itératives qui rappellent la fragile condition de l'Homme. Les mythes et les symboles de Khadra permettent d'entrer dans l'exploration de son imaginaire par rapport au

⁵³¹Jean Pierre RICHARD, *l'Univers imaginaire de Mallarmé, op. cit.*, p.25.

⁵³²*Ibid.*

⁵³³Jean Pierre RICHARD, *Proust et le Monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p.7.

phénomène tragique. Khadra demeure un intellectuel engagé, un combattant de son époque qui est toujours contre l'humiliation et l'injustice.

III-1-1-1- Désespoir, refoulement, sacrifice et égarement

Dans cette section, nous mettrons en scène la conception de Jean-Pierre Richard et sa définition du « thème »⁵³⁴ comme racine ou principe d'organisation de la production littéraire de Yasmina Khadra pour dégager par la suite, les figures possibles de la mort comme thématique.

En ce sens, le terrorisme n'est pas un thème, nous semble-t-il, mais plutôt une concrétisation possible du thème. En étendant l'analogie de Richard, nous dirons que le terrorisme est l'arbre qui pousse des racines thématiques de l'œuvre de Yasmina Khadra. La violence y est souvent décrite comme le symptôme plus ou moins inévitable d'un trauma personnel. Plutôt qu'illustrer les aspects politiques et sociohistoriques du terrorisme, la trilogie sur le dialogue des sourds de Yasmina Khadra représente des individus vulnérables et troublés sur le plan existentiel et universel.

Le sacrifice comme moyen d'émancipation n'a pas abouti car Khadra estime que le monde devrait s'arranger de manière à produire le bien-être et le bonheur de l'individu, notamment de l'Oriental. Quand il joue une partition individuelle en vue de s'affirmer, l'Oriental court le risque de s'exposer à une pente négatrice, c'est pourquoi le monde se doit de l'accompagner dans sa démarche, dans son élan vers l'affranchissement. Cela passe absolument par le changement du regard porté sur lui parce que le destin malheureux l'entrave et écrase sa possibilité. L'idée du sacrifice ne peut pas prospérer face à l'enjeu humain ; une thématique essentielle de l'œuvre. L'Oriental doit sacrifier par principe mais cela ne saurait justifier la seule source de reconnaissance et d'affirmation de soi. Le monde se doit d'arrêter longtemps sur ce concept et se repenser les raisons que soulève l'allée vers la mort au nom du sacrifice.

Yasmina Khadra va plus loin dans son tableau et souligne à chaque fois que le choix de mourir n'était jamais anecdotique dans son œuvre. Il installe la mort dans le genre parce

⁵³⁴Jean Pierre RICHARD, *Microlectures*, *op. cit.*, p.24.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

qu'il pense que c'est cet acte volontiers qui donne toute la mesure au malheur humain. L'image frappante à cette mise à mort est un constat que Yasmina Khadra accorde à l'Oriental de son œuvre « *les hommes sont devenus fous* »⁵³⁵. Les actes irréflectis dominant tout au long de la trilogie ainsi :

Dans « *Les hirondelles de Kaboul* », la tragédie fondamentale des hommes vient du fait que nul ne peut survivre à ses vœux les plus pieux, qui sont de surcroît la raison essentielle de son infortune. Le monde n'est-il pas la faillite des mortels, la preuve monstrueuse de leur inconsistance ? Le protagoniste Mohsen explique dans ce passage cet état :

*J'ignore ce qui m'est arrivé, aujourd'hui. Jamais je n'ai connu cette impression là auparavant, pas même lorsque nous avons perdu notre maison. J'étais comme dans les vapes et j'errais comme ça, à l'aveuglette, incapable de reconnaître les rues que j'arpentais de long en large sans parvenir à les traverser. Vraiment bizarre. J'étais dans une sorte de brouillard, je n'arrivais ni à me souvenir de mon chemin ni à savoir où je voulais aller.*⁵³⁶

Dans le même roman, un autre acte irréflecti subi d'un acte accidentel après une dispute domestique décrite dans le dialogue ci-après :

Mohsen rattrape sa femme, lui tord le poignet et l'oblige à le regarder de face.

- *D'abord, tu vas commencer par retirer ce foutu tchadri.*
- *Il n'en n'est pas question. Puisque la charia de ce pays l'exige.*
- *Tu vas l'enlever et tout de suite.*

*Demande d'abord l'autorisation au Talibans. Vas-y, montre voir ce que tu as dans le ventre. Va les trouver, et somme-les de retirer leur loi, et moi, je te promets de retirer mon voile dans la minute qui suit. Pourquoi restes tu là me houspiller, gros bras, au lieu d'aller leur tirer les oreilles jusqu'à ce qu'ils perçoivent nettement la voix du Seigneur ? (...) Tu n'es qu'un vulgaire mufler et tu ne vaux guère mieux que ces fous furieux qui se pavanent dehors... elle se retourne d'un bloc, ramasse ses dernières forces et le catapulte contre le mur. Mohsen trébuche sur un carafon et tombe à la renverse. Sa tête heurte une saillie dans la paroi avant de se cogner violemment sur le sol.*⁵³⁷

L'image du fou est présente fortement et recouvre une bonne partie du roman « *Les hirondelles de Kaboul* », jusqu'à la fin où le personnage principal Atiq se trouve sans repères de conscience et de connaissance en errant dans les rues et espérant trouver sa bien-aimée. Tel l'illustre l'extrait infra :

⁵³⁵Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.8.

⁵³⁶*Ibid.*, p.29.

⁵³⁷Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., pp.102-103.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

La tempe éclatée par un projectile, le sang cascasant sur son oreille, Atiq se met à courir, à petits pas d'abord, ensuite, au fur et à mesure qu'il s'approche de la place, il allonge sa foulée, la respiration rauque, les narines fuyantes, la bouche effervescente d'écume. Zunaira, Zunaira, balbutie-t-il en bousculant les badauds à la recherche de tchadri. Soudain, pris de frénésie, il se met à traquer les femmes et – ô sacrilège – à leur retrousser le voile par-dessus la figure. Zunaira, je sais que tu es là. Sors de ta cachette.⁵³⁸

Dévoiler les femmes afghanes et affranchir l'interdit est une autre image de la folie vers le suicide volontaire parce que la déception et le désespoir d'Atiq marquent tout un sentiment incontrôlable et le conduisent à être exécuté par la foule. Dans cet état de folie, « *en fermant les yeux, Atiq supplie ses ancêtres pour que son sommeil soit aussi impénétrable que les secrets de la nuit* »⁵³⁹.

Dans ce roman, la sacrifiée, loin d'être motivée ou poussée par des raisons politiques (le terrorisme), l'amour de son mari, le geôlier était le motif qui la mène à donner sa vie pour qu'Atiq jouisse en bonheur avec une autre. Nous remarquons ainsi dans l'extrait suivant un acte violent irréfléchi :

Au pays des erreurs sans regrets, la grâce ou l'exécution ne sont pas l'aboutissement d'une délibération, mais l'expression d'une saute d'humeur. Tu lui diras que tu as plaidé sa cause auprès d'un mollah influent.... Bientôt, lorsqu'on viendra la chercher, enferme la dans ton bureau. Je me glisserai dans sa cellule. Ce ne sera jamais qu'un tchadri se substituant à un autre... Morte, je serai plus utile que vivante.⁵⁴⁰

Les considérations politiques et les situations terribles sont mises en scène juste pour projeter l'oppression des Talibans comme cause de la souffrance et Khadra ne se contente pas de la description du contexte politique qui marque Kaboul, il présume que la langue de la violence est largement attribuée aux obsessions personnelles.

Note auteur, par la représentation de la mort sous l'image de l'abondance, le désespoir, l'égarement et le suicide imprègne ses personnages sur leurs drames personnels comme source qui nourrit sa conduite narratrice vers un autre enjeu loin de la matière référentielle qui est explicite dans le roman.

⁵³⁸ *Ibid.*, pp.147-148.

⁵³⁹ *Ibid.*, 148.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, pp.33-34.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

Quant à « *L'attentat* », la part politique est explicite tout au long du roman et par un violent attentat que le récit s'ouvre, chose qui n'a pas empêché Yasmina Khadra de mettre en scène des personnages jouant sur un processus dramatique personnel. La thématique de la mort est le résultat d'un état d'abandon, de solitude et d'égarement qui sont tout à fait présents quand Amine se sent trahi par sa femme la kamikaze et lance une enquête à la recherche d'une explication possible. Cette enquête demeure vaine car elle débouche sur un échec sur tous les plans. La situation d'Amine est gravement décrite par Khadra surtout quand tout le monde se sent accablé et mis dans un jeu dramatique déjà souligné dès le début du récit par un mal déjà produit.

Palestine, l'élément référentiel du roman, figurée dans l'image de Sihem, est délaissée. Ce qui montre la dernière lettre de la Kamikaze en expliquant les raisons pour lesquelles elle était engagée vers cette mission suicidaire. Ce passage est illustratif : « *A quoi sert le bonheur quand il n'est pas partagé, Amine, mon amour ? Mes joies s'éteignaient chaque fois que les tiennes ne suivaient pas. Tu voulais des enfants. Je voulais les mériter. Aucun enfant n'est pas tout à fait à l'abri s'il n'a pas de patrie* »⁵⁴¹.

Yasmina Khadra reprend encore une fois le thème de la folie et de l'abondance mais cette fois-ci en cherchant les raisons qui le précèdent. Nous le lisons dans : « *Il y a deux extrêmes dans la folie des hommes. L'instant où l'on prend conscience de son impuissance, et celui où l'on prend conscience de la vulnérabilité des autres. Il s'agit d'assumer sa folie, docteur, de la subir.* »⁵⁴²

Amine ne pense à personne sauf à sa femme et comment elle peut le quitter. L'incompréhension et la peur d'être seul et consommée par la mort est exprimés ainsi :

*On croit savoir. Alors on baisse la garde et on fait comme si tout est au mieux. [...] On aime et on est aimé. [...] Puis, sans crier gare, le ciel nous tombe dessus. Une fois les quatre fers en l'air, nous nous apercevons que la vie, toute la vie – avec ses hauts et ses bas, ses peines et ses joies, ses promesses et ses choux blancs ne tient qu'à un fil aussi inconsistant et imperceptible que celui d'une toile d'araignée*⁵⁴³.

⁵⁴¹ Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.74.

⁵⁴² *Ibid.*, p.13.

⁵⁴³ *Ibid.*, p.75.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort : inscription d'un univers imaginaire personnel

Sauver l'honneur est la tâche du Bédouin dans « *Les sirènes de Bagdad* », le dernier volet de la trilogie. Cette mission est ainsi reproduite dans ce roman mettant le protagoniste dans le cercle de l'absurdité justifiée par un écart marquant ce que le récit suscite et la réalité qui donne part et la grande part, à la mort au nom de l'honneur. L'échec d'une tentative pour sauver l'honneur est proclamé aussi dans ce roman parce que le mal est déjà produit. Ce drame personnel et ce sentiment de déception est également récurrent dans les trois romans. Le déclenchement des trois récits renvoie principalement à un facteur au passé qui alimente la poursuite des événements au présent. La razzia des Américains pousse certes le personnage narrateur à fuir mais la fuite ici est la justification primordiale d'un écart émotionnel, d'un trou obsessionnel qui met la relation enfant-papa en épreuve :

Je ne me souviens pas d'avoir été proche de lui ou de m'être blotti contre sa poitrine; toutefois, j'étais convaincu que si je venais à faire le premier pas, il ne me repousserait pas. Le problème : comment prendre un tel risque ? Immuable comme un totem, mon vieux ne laissait rien transparaître de ses émotions... Enfant, je le confondais avec un fantôme (...) Je me demandais s'il était capable d'amour, si son statut de géniteur n'allait pas finir par le transformer en statue de sel. (...) Nous n'arrivions même pas à nous regarder en face⁵⁴⁴.

Le père, ce totem, ce fantôme, avec tout ce qui peut porter comme mythe d'autorité, de pouvoir, de sécurité et de protection était fréquemment en arrière-plan dans la trame narrative de Yasmina Khadra. Ce qui nous mène à penser au lien possible entre ce thème et sa vie pour trouver une justification possible à l'omniprésence de l'abondance comme élément constitutif de la production littéraire⁵⁴⁵.

III-1-1-2- L'écrivain face à l'abandon

L'abondance est pour Yasmina Khadra « *une initiative malheureuse de son père* »⁵⁴⁶ car Khadra, l'enfant était trop attaché à son père qui l'a laissé au moment où il avait besoin de lui. Le passage traité de son roman autobiographique est illustratif :

⁵⁴⁴Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., pp.30-31.

⁵⁴⁵Jean Pierre RICHARD, op. cit., pp.24-25.

⁵⁴⁶Jean-Luc DOUIN, « L'horreur et l'absurde », In *Le Monde* [en ligne], 16.09.2005, p. 3, disponible sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/.../1-horreur-et-l-absurde_689183_3260.html, (consulté le 12/04/ 2015 à 12 :30).

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

Quand il allait travailler, il me manquait ; lorsqu'il rentrait, il se dépêchait de me sauter dessus et me rouait de coups affectueux avec un bonheur tel que je me mesurais pleinement à quel point il devait languir de moi sitôt que j'avais le dos tourné...

Je l'aimais autant qu'il m'aimait. Lever mes yeux sur lui était une sublimation. Appuyé sur sa canne, il boitait à cause d'une balle dans le genou. Pour moi, il paraissait. Il était le plus beau des hommes et me paraissait tellement grand que souvent je le prenais pour Dieu...

Pourquoi m'emmenait-il si loin de son bonheur ?⁵⁴⁷

Arrivés à l'école des cadets de la Révolution, le père dépose son fils sans même l'embrasser. C'est que nous le lisons dans :

Moi, j'aurais juste aimé qu'il me parlât un instant, les mains solidement posées sur mes épaules, où qu'il fourrageât dans mes cheveux en soutenant mon regard. Ce n'était pas assez pour me reconforter, mais cela aurait, peut-être, suffi à me consoler, l'espace d'un sourire, d'une séparation qui tenait aussi bien de la rupture que de l'écartèlement⁵⁴⁸.

Yasmina Khadra affirme souvent l'effet de cet événement et le considère comme point d'inflexion dans sa vie. Dans ce contexte, nous citons *Le petit poucet* qui était son double:

Une éclipse s'est produite ce jour là. À partir de laquelle le retour de la lumière fut une résurrection. Bien sûr, ce conte m'a construit quelque part. Il est toujours en moi, organique, partie intégrante de mon être. Il a été ce « jumeau éclairé » qui m'a réveillé à moi-même, qui m'a reconstruit dans la fiction et m'a permis de prendre en main ma réalité⁵⁴⁹.

C'est la réalité qui tourne autour du fantasme de manger ou d'être mangé. La vie de Atiq, de Amine, du Jeune bédouin peut être assimilée à celle du petit poucet, à un profond état de délaissement puisqu'ils sont considérés comme étrangers, cloîtrés dans leur propre univers. La description psychique de ces personnages témoigne fortement des souffrances que leur infligent les Juifs, les intégristes, les Talibans et leurs maîtres. Telle celle d'Atiq dont le malheur est criard et le délabrement est avancé :

C'est un Atiq fantomatique qui échoue au cimetière de la ville. Sans turban et sans cravache. Le pantalon bas à peine retenue par une ceinture mal ajustée. Il n'avance pas vraiment, il se traîne, le regard révolté, le pas accablé. Les lacets de ses savates impriment dans la poussière des arabesques reptiliennes ; sa chaussure droite s'est déchirée... il a le coude écorché. On

⁵⁴⁷*Ibid.*, p.13.

⁵⁴⁸*Ibid.*, p.20.

⁵⁴⁹Youcef MERAHI, *op. cit.*, p.83.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

*dirait qu'il est ivre, qu'il ignore où il va, l'échine ployée, les mains écrasées
contre les genoux, ... sa figure sombre, qu'ombrage une barbe ébouriffée, et
fripée tel un coing blet, avec un front haché et paupières tuméfiées*⁵⁵⁰.

Une désertion qui confronte les protagonistes de la trilogie, aux grands espaces de la nature accentuant leur isolement. Ces personnages connaissent une sorte de crise, leurs mondes faits de jeux et d'espièglerie se dissipent pour laisser la place à un monde qui les expose à des phénomènes tout à fait étrangers. Nous le lisons dans cet extrait :

*Pour moi, vous n'êtes qu'un pauvre malheureux, un misérable orphelin sans
foi et son salut qui erre tel un somnambule en pleine lumière. Vous
marcheriez sur l'eau que ça ne vous laverait pas de l'affront que vous
incarne. Car le bâtard, le vrai, n'est pas celui qui ne connaît pas son père,
mais celui qui ne se connaît pas de repères*⁵⁵¹.

En effet, la mort des personnages principaux, de ce point de vue, représente l'échec c'est-à-dire l'incapacité de bâtir un projet viable autour de l'Homme. Khadra pose ainsi la question de l'abandon comme une problématique fondamentale.

Le motif de l'abandon peut également expliquer la vision d'un monde absurde dont l'impression rappelle le désespoir de l'abandonné qui est incapable de comprendre pourquoi nous l'avons laissé. De même, les héros de Yasmina Khadra ne voient pas de moyen que la mort pour résoudre leur désespoir. C'est dans la mort que la tension absurde peut se détendre. Ce n'est qu'en mourant que le héros se réconcilie avec un passé qui était jusque là un idéal inaccessible.

La mise à mort tragique des personnages principaux de Yasmina Khadra s'explique comme si tout le monde était incapable de voir autrement les choses, incapable de modeler une forme positive possible. Pour eux, la mort sera le lieu ultime et unique pour trouver la paix et le bonheur inexistant dans ce monde.

Ce n'est qu'en mourant qu'ils peuvent enfin rejoindre leurs compagnons dans une vision qui rappelle le mythe du paradis que les intégristes racontent aux jeunes adhérents. Seulement ici, ce ne sont pas les fruits et les vierges qui sont évoqués mais

⁵⁵⁰Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., pp.144-145.

⁵⁵¹Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.149.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

les rêves et l'imagination, le seul bien qui reste, semble-t-il parfois, dans l'univers imaginaire de Yasmina Khadra⁵⁵².

Puis, soudain, au tréfonds des abysses, une lueur infinitésimale surgit. Elle frétille, s'approche, se silhouette lentement ; c'est un enfant... qui court ; sa foulée fantastique fait reculer les pénombres et les opacités. « *Cours, lui crie la voix de son père, cours* »⁵⁵³. Une aurore boréale se lève sur les vergers en fête ; les branches se mettent aussitôt à bourgeonner, à fleurir, à ployer sous leurs fruits. *Cours*⁵⁵⁴. Et il court, l'enfant, parmi ses éclats de rire, les bras déployés comme les ailes des oiseaux. La maison du patriarche se relève de ses ruines ; ses pierres s'époussetent, se remettent en place dans une chorégraphie magique, les murs se redressent, les poutres au plafond se recouvrent de tuiles ; la maison de grand-père est debout dans le soleil, plus belle que jamais. L'enfant court plus vite que les peines, plus vite que le sort et plus vite que le temps. « *Et rêve* »⁵⁵⁵, lui lance l'artiste, « *rêve que tu es beau, heureux et immortel* »⁵⁵⁶. Comme délivré de ses angoisses, l'enfant file sur l'arête des collines en battant des bras, la frimousse radieuse, les prunelles en liesse, et s'élance vers le ciel, emporté par la voix de son père : « *On peut tout te prendre ; tes biens, tes plus belles années, l'ensemble de tes joies, et l'ensemble de tes mérites, jusqu'à ta dernière chemise- il te restera toujours tes rêves pour réinventer le monde que l'on t'a confisqué* »⁵⁵⁷.

III-1-1-3-Le pathos de la mort : une transgression thématique

Dans la deuxième partie, nous avons proposé certes une lecture dialogique/idéologique de l'œuvre de Yasmina Khadra ; une lecture nourrie de la problématique de la cavité idéologique existant entre les deux mondes, l'Orient et l'Occident. Dans ce sens, la possibilité du dialogue paraît la thèse défendue par l'auteur.

⁵⁵²Youcef MERRAHI, *op. cit.* p.83.

⁵⁵³Yasmina KHADRA, *L'attentat, op. cit.*, p.245.

⁵⁵⁴*Ibid.*, p. 246.

⁵⁵⁵*Ibid.*

⁵⁵⁶*Ibid.*

⁵⁵⁷*Ibid.*

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

Or, la lecture thématique soutenue par J. P. Richard, nous fait prendre un autre angle sous lequel l'absurdité devient un autre principe qui structure l'ensemble de l'œuvre. Nous constatons également que les actes de personnages principaux sont justifiés inconscients et le fait d'aller vers la mort par volonté n'est exprimé que par leur état d'échec, de déception et d'abandon devant un malheur déjà produit. Cette volonté de mourir annule toute volonté vers le changement et la réaction qui décrit bel et bien tout acte d'engagement. Les héros de Yasmina Khadra n'étaient nullement responsables de cette absurdité, mais ils étaient subitement mis devant des situations de trahison, d'humiliation et de transgression, ce qui révèle tout une projection sur l'égarement relevé en soi parce que « *la vie étant ce qu'elle est, on ne choisit pas sa mère, pas même ses amis. On croit créer son monde alors que l'on s'accommode. On n'est jamais que l'instrument de sa propre chimère.* ». ⁵⁵⁸ Il est évident donc de dire que ces personnages n'arrivent jamais à contrôler leurs actes parce qu'ils sont programmés et soumis sous un dogme historique, politique social ou même éducatif prédéterminé.

Nous sommes donc devant un autre constat de lecture où tous les plans cités supra s'entrecroisent et fonctionnent ensemble. Nous constatons évidemment que les motifs de l'abandon, de perte, de violation et de la folie rendent réelle la figure de la mort, suicidaire dans ces différents contextes.

Il nous paraît important de dire que l'ouverture du texte khadarien vers l'universel est due à cette qualité expressive que l'auteur peut donner place primordiale à la thématique de la mort ; la composante bouleversante sur le plan personnel, comme matrice de tout engagement humanitaire. N'oublions pas que Yasmina Khadra, et dans sa préface met l'accent de manière directe sur le pathos qui veut le soulever à travers la trilogie du grand malentendu. Il choisit cette analogie pour approcher, concrétiser et généraliser ⁵⁵⁹ la souffrance et le malheur universel dans le moule d'un dialogue des sourds qui caractérise l'actualité.

⁵⁵⁸ Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.285.

⁵⁵⁹ Daniel RONDEAU, « Écrits sur des braises ». In *L'Express* [en ligne], le 5 septembre 2005. Disponible sur : https://www.lexpress.fr/culture/livre/l-attentat_820703.html, (consulté le 22/03/2014 à 7 :40).

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

Il est temps donc de souligner cette souplesse discursive qui caractérise l'écriture de Khadra en s'investissant clairement dans le choix intelligent des personnages condamnés à mort et qui donne au début une impression tragique et négative de la réalité. Par une progression délicate au niveau toujours de son discours, une tendance éducative lui paraît nécessaire pour nous inciter à réfléchir aux pistes possibles de changement pour atteindre un bonheur suggéré.

En définitive, Khadra et par cette sélection de différents motifs illustre ses réactions orientées pour laisser chez son lecteur des marques et des repères interprétant le tableau dramatique en Moyen-Orient. Il refuse avec grande hardiesse l'idée de suicide volontiers où la victime est considérée comme émissaire du Dieu dans un siècle arc-bouté sur des valeurs sociales, religieuses et morales rigoristes. Khadra se distingue en allant contre l'opinion admise et en restant d'une lucidité intransigeante sur ses principes. Il n'a ménagé aucun effort pour nous inciter au dialogue comme la clé vers la tolérance et dans les différents domaines où il a exercé son métier du militaire, du littéraire ou du politicien. D'ailleurs « *le roman est une épopée subjective dans laquelle l'auteur demande la permission de traiter l'univers à sa manière ; la seule question est donc de savoir s'il a une manière ; le reste sera donné par surcroît* »⁵⁶⁰.

Khadra rend intelligible la voix de ceux qui sont dominés, étouffés et écrasés par la société. Par ce choix, il transgresse donc les limites en abordant des thèmes condamnés soit au silence ou bien à une propagande médiatique. Il participe à l'effort de projeter la lumière sur le terrorisme, un cas aussi limité de l'ensemble de la société, à savoir le missionnaire suicidaire. Il le montre sous un jeu nouveau et l'exclut de toute image monstrueuse et réductrice. En outre, cette transgression thématique se joint à une autre sur le plan discursif.

⁵⁶⁰Kayser WOLFGANG, « Qui raconte le roman ? » In *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, p.71.

III-1-2-1-La mort : de la transgression thématique à la transgression discursive

Penser à la mort est un sarcasme de l'essence de l'être humain car cela revient à réfléchir à l'incertitude de notre vie. La longue tradition qui a existé, en relation à la représentation de la mort, nous démontre le grand dilemme qui a accompagné l'être humain depuis le moment où il a eu conscience de ce culte de voyage transitoire. En ce sens, nous pouvons soutenir l'idée, que penser à la mort, celle des autres, la nôtre, n'est qu'une façon de l'imaginer, la mettre en images, la construire visuellement et ainsi nous la représenter.

L'écriture de Yasmina Khadra sur la mort et par le biais de la métaphore renforce notre idée sur la puissance dérivative de cette image de rhétorique introduisant à la fois le jeu et l'enjeu des mots lors de la lecture. Pour Gaston Bachelard, « *On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images* »⁵⁶¹.

Ce n'est pas par hasard donc que l'auteur expose une série d'images pour instaurer et consolider une sorte généalogie imaginaire dans l'ensemble de l'œuvre. Nous affirmons ici que l'image se construit en fonction de la projection désirée.

III-1-2-2- Les figures métaphoriques de la mort

L'image métaphorique sert à expliciter « *le rôle structurant que jouent les co-occurrences dans le réseau qu'elles tissent autour des occurrences et qui est générateur de sens* »⁵⁶². Dans notre corpus, la situation absurde et rigide qui caractérise les régimes politiques en Moyen-Orient est l'élément référentiel et descriptif qui nourrit l'imagination de Yasmina Khadra déclarant que « *la métaphore fait partie de ma vie. Je suis fils du Sahara, je porte en moi la poésie des miens, hommes austères, élevés dans la*

⁵⁶¹Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes*, Essai sur l'imagination du mouvement -1943-, Paris, Livre de Poche, 2009, p.5.

⁵⁶²Farida BOUALIT, *Pour une poétique de la chromatographie* (Thèse de doctorat en littérature française). Paris, université Paris XIII, 1993, p. 63

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

rudesse du désert et l'inclémence des saisons »⁵⁶³. En effet, la charge métaphorique est ainsi remarquable parce qu'elle est le biais d'un cliché qui renvoie et à l'élément comparé et à l'écrivain. Ce dernier est inspiré par son entourage désert, dur et ambigu, nourrissant sa sensation de solitude, d'abandon et d'absurde.

Dans ce sens, nous sommes censées suivre le cheminement de la métaphore par son aspect double, passant du premier sens ; le sens dénoté à l'autre dit figuré et connoté qui traduit en fin de compte la progression sémantique accumulant chaque unité significative. La répétition de ces images qui renvoient généralement à la mort est présentée en effet sous les différents lexèmes connotant l'obscurité ; cette situation inaperçue, floue et incompréhensible.

Nous opérons ainsi, l'impact de la métaphorique sur l'écriture de Khadra, « *la métaphore vient donner un corps concret à une impression difficile à exprimer* »⁵⁶⁴, elle produit des passerelles de sens entre l'œuvre et le réel qui nous incite à chaque fois à chercher le rapport entre l'absurdité liée à l'abandon comme désignation du néant, de l'inconnu et de la mort. Mais, cette métaphore donne également à lire l'histoire et l'idéologie. En effet, toutes les images absurdes réactivent des idées fortes d'une vision du monde social et rendent compte de la situation actuelle, obscure et absurde au Moyen-Orient.

L'utilisation fréquente de ces unités (drame, choc, absurde, exécution, nuit, tombe, cimetière, malheur,...etc) dont « *[l'] équivalent ultime, c'est la mort.* »⁵⁶⁵, fait imaginer cette situation terrible. Tout est dramatique dans les récits de Khadra : des temps douloureux, des paysages moribonds, des actions violentes, un univers concentrationnaire, des actants terrorisés et d'autres semant la terreur.

⁵⁶³Yasmina KHADRA, *L'écrivain, op. cit.*

⁵⁶⁴Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1967, p.79.

⁵⁶⁵Aziza CLAUDE et collaborateurs. *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Ed. F. Nathan, 1978, p.142.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

L'obscur est donc lisiblement associée à la mort, à la vie nocturne où le bourreau trouve les conditions favorables pour exécuter la victime. L'obscurité abolit pour Yasmina Khadra les cadres de la sensation.

Avec « *l'absurde* », c'est la mort, en fait, qui est décrite puisque non seulement sont touchés les êtres humains défavorisés vivant dans les lieux lugubres et insalubres, mais aussi tout le Moyen-Orient, toute la nation arabo musulmane qui en est ébranlée. Le choix de l'absurdité comme figure de la mort est bien réussi car Khadra peut la libérer de son aspect métaphorique en faisant appel au symbolisme qui improvise la fiction loin de relater une fin sollicitée par le lecteur. L'interprétation de l'absurdité dans l'œuvre de Khadra se poursuit dans l'idée de l'instinct que favorise la pulsion de vie poussant, selon Freud⁵⁶⁶, à tout mettre en œuvre pour rester en vie face à la pulsion de la mort.

Nous constatons donc que la mort est considérée comme un véritable actant qui agit et réagit tout dépend des instances narratives établies dans les trois romans-corpus. Elle est donnée comme le néant qui domine amplement et laisse le lecteur saisir la réalité cauchemardesque décrite, détaillée, racontée par l'auteur démontrant ainsi que la métaphore de l'absurdité en l'occurrence est plus qu'un climat politique et historique qui domine au Moyen-Orient mais surtout une empreinte de qualité littéraire. La métaphore, qui « *d'un point de vue linguistique, représente l'un des processus majeurs de la production du discours, telle qu'on retrouve son importance en psychologie où elle apparaît comme une faculté fondamentale.* »⁵⁶⁷

Nous notons, à ce stade, que Khadra à travers la métaphore, dit durement et littéralement la violence, la terreur, la mort et le drame humain. Une stratégie qui renforce ainsi sa qualité d'écriture où le foisonnement de sens est également conçu comme procès précieux vers le dialogue. Nous comprenons donc la charge rhétorique, politique et intellectuelle que chaque roman relate pour que toutes les images cruelles dégagées dans la trilogie du grand malentendu puissent servir Khadra l'écrivain à

⁵⁶⁶Sigmund FREUD, *Le moi et le ça*, IV. Trad. C. Baliteau, A. Bloch, F. M. Rondeau, Paris, PUF, 1991, p.296.

⁵⁶⁷Michel POU GEOISE, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand. Colin, 2001.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

fonder un trait stylistique qui lui paraît propre pour lui, l'entrée métaphorique et ses altérations lui paraît insuffisante pour mettre sa touche précieuse dans le domaine littéraire. Il va plus loin quand il fait mourir son héros afin de surgir un discours violent pour le reproduire par la suite.

Le tableau ci-dessous résume les figures métaphoriques fortes connotant la mort dans les romans-corpus :

<i>Les hirondelles de Kaboul</i>	<i>L'attentat</i>	<i>Les sirènes de Bagdad</i>
Hirondelles, Kaboul, champs de bataille, arènes, cimetières, état de décomposition, bêtes crevées, irréversible, fantômes des prophètes, mutisme, tombes, fantomatiques, exaspérer, bourreau, égorgée, exécution, la geôle, lapidée, lynchages, aggrave les perspectives de sa finitude, l'égorgement, meurtrier, victime, cauchemardesque, survivants, antichambre, l'au-delà, obscure,, calvaire pudibond, décharnées, chaussée, momifiées, déserté, pécheresse, fossé, périr, tonne, momie, corps criblé, femme immolée git sans vie, trou à rat, cadavres, geôlier, obscurité, outre-tombe, cellule, garde-chiourme, armes, Gabriel, dysenterie, corbeaux, deuil, ténèbres, torride, ange de la mort, terme, la nuit, morte sursitaire, guerre s'éternise, silence, funérailles, décès, horreurs, déchéance, abysses, refuge, paradis, houris, nécromancienne, mortels, débarrasser, mine de mauvais augure, exil,	Attentat, déflagration, cimetière, fumée, chaos, silence insondable, fantômes, cellule, crise, horreur, kamikaze, exploser, choc, violente inouïe, laideur absolue, épargnée, membres déchiquetés, accuser le coup, intégristes, casser la baraque, frapper les esprits, terroriste, bête immonde, se bourrer, explosifs, obscurité, suicide, atroce, mission divine, retour sur terre, extraterrestre, houris, licornes, finir en beauté, exercice de la foi, absurde, deuil, corps, enterrer, cimetière, fossoyeur, imam, deuil, tuer, fossé, terroriste, guerre, champ d'horreur, condamné, boucs émissaires, bonne humeur a mis les voiles, fin du monde, chars, drame, fantômes, ravage, tourné vers la nuit, charbon, exécuter, ultime salut, donner la vie au	Sirènes, Bagdad, dort en marchant, somnambule, traumatismes, guerres, précarités des lendemains, cauchemar, assassinat, deuil, attentats, martyre, coma éthylique, la mort en marche, overdose, exécuté, enterrement, déviationnisme criminel, jihad armé, imamat intégriste, islamistes, combat, horreurs, ranger dans les tiroirs secrets, tombe, bêtes immondes, cimenterre, le paradis, soldats brutes, bêtes, fauves, veuves, orphelins, larguer les bombes, enfer, crever, étouffer, corbeaux, déclenchement des hostilités, contingents de morts, rebelles, le jour se couche à sa guise, sommeils sans attraits, fantômes, le malheur débarque chez nous, fedayin, bourré, explosifs, outre-tombe, le néant, le silence, ambulance, endeuillés, cadavre, enterrer, sacrifice suprême,

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

<p>criminelle, condamné, crever, tuer, dévivre, assassiner, qâzi expéditifs, grâce, sommeil impénétrable.</p>	<p>Dieu, paradis, cellule, sacrifier, militants, tourné irrémédiablement le dos aux lendemains, chambres mortuaires, martyr, mise en terre, ambulances, saigne,</p>	<p>cauchemar, obscure, cimetièrre, caravane fantôme, oiseaux d'Ababill, la nuit, terroristes, chahid, condamné à laver l'affront dans le sang, les océans deviennent aussi rouges, je voulais quelques chose qui soit plus grand que ma peine, plus vaste que ma honte, robe noire des adieux, tombes, l'air d'une bombe sur le point de péter, torturer, voile ocre, houris, champ de mines, la monnaie courante, une gigantesque boucherie, un goût de sang, exécution, suicidé, sacrée mission, coma, pourrir, seul dans le noir, un virus, un engin de kamikaze, divorcer avec la vie, sépulture décente</p>
---	---	--

Tableau 1 : Les figures métaphoriques de la mort dans les romans-corpus

Dans la trilogie sur le grand malentendu, la mort est exprimée à travers une charge lexicale bien pointue dès la construction du titre. Par le choix "des hirondelles" ou "des sirènes", le titre devient expressif : les hirondelles sont les messagers du printemps et les sirènes sont des animaux fabuleux mythiques, auxquels on attribue un sexe féminin accordant un pouvoir de séduction.

À dominante thématique, ces deux titres annoncent des thèmes tragiques. En effet, nommés et désignés dès le départ, Kaboul et Bagdad sont mises en avant. Deux fronts sanglants que l'écrivain unit comme pôles de l'incompréhension entre l'Orient et l'Occident, le terrorisme et l'intégrisme. L'auteur a travaillé les deux titres en mettant en exergue deux symboles : les hirondelles et les sirènes. Selon les auteurs du dictionnaire des symboles⁵⁶⁸, l'hirondelle est le symbole du renoncement et de la bonne compagnie

⁵⁶⁸Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1997.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

dans l'Islam. Nous lisons plus loin aussi que chez les Persans, le gazouillement de l'hirondelle sépare les voisins et les camarades. Elle signifie solitude, émigration, séparation, sans doute à cause de sa nature d'oiseau migrateur.

Dans « *Les hirondelles de Kaboul* », il est aussi question de la condition de la femme musulmane en général, et de l'afghane en particulier qui est la première victime du système sociopolitique en place. Toutefois, dans le texte, il n'y a pas de description des hirondelles. Ce n'est qu'à la page 14 que nous découvrons son premier emploi. Il est relié à la situation de guerre. "*Les hirondelles* " sont associées à la peur et l'angoisse, conséquences inéluctables de toute situation de violence. Le narrateur raconte:

Le ciel afghan, où se tissaient les plus belles idylles de la terre, se couvrit soudain de rapaces blindés : sa limpidité azurée fut zébrée de traînées de poudre et les hirondelles effarouchées se dispersèrent dans le ballet des missiles. La guerre était là. Elle venait de trouver une patrie.⁵⁶⁹

Dans « *Les sirènes de Bagdad* », l'ambiguïté du mot « sirènes » montre l'intérêt accordé par l'auteur aux symboles, *Le Petit Robert* lui attribue deux sens :

Sirène : cet animal fabuleux, à tête et torse de femme et à queue de poisson, qui passait pour attirer les pêcheurs par la douceur de son chant, les navigateurs sur leurs écueils. C'est l'appareil destiné à produire un son de hauteur variable, signalant une menace de bombardement en temps de guerre, et en temps de paix, les incendies⁵⁷⁰.

Le lecteur est dès le départ en face d'une situation ambiguë se confirmant dans l'intervention du narrateur :

« - Je l'ai intitulé *Les sirènes de Bagdad*.

- *Celles qui chantent ou bien celles des ambulances ?* »⁵⁷¹

Dans les récits de la mythologie, la sirène est représentée sous les traits d'une créature mi-femme, mi-poison. Une créature ailée au chant trompeur, attirant et finalement mortel, elle est devenue femme à queue de poisson et à la poitrine séduisante.

⁵⁶⁹Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.14.

⁵⁷⁰Dictionnaire, *Le Petit Robert*. Paris, SNL, 1978.

⁵⁷¹Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.87.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort : inscription d'un univers imaginaire personnel

Comme dans la légende antique, les sirènes entraînent le héros à sa perte. Elles séduisent les navigateurs par la beauté de leur visage et par la mélodie de leur chant, puis les entraînent dans la mer pour s'en repaître.

Au fil de la lecture du texte, il apparaît que « *Les Sirènes de Bagdad* » est le titre d'une cassette vidéo où se produit Faïrouz, l'artiste chanteuse qui pouvait mettre en extase l'ami intime du héros, passionné de luth, du narrateur, il vient rappeler ironiquement que celui-ci n'aura jamais embrassé une fille et qu'il meurt « *puceau* » comme le relève avec dédain un ancien thuriféraire de l'Occident devenu l'ennemi acharné de celui-ci. Ainsi nous pressentons, les marques d'une fable dans un récit romanesque surtout par le biais de ces poissons mythiques énonçant de tragiques destins.

Quant à « *L'attentat* », ce titre dit « la violence » ou encore « la mort » signifiant un acte criminel, mais ce sont surtout l'acteur et la victime, leurs émotions et/ou réactions, qui sont l'objet des discours et des commentaires par les politiciens, les criminologues, les historiens voire les écrivains.

L'attentat, comme une béance sans aucune justification n'est pas clarifié. À quoi doit s'attendre le lecteur ? De quel attentat s'agit-il en fait ? Celui d'Israélien qui borne le récit ou celui d'Arabe qui se raconte à l'intérieur ? Dès le départ, un cataclysme s'annonce.

Il est surtout question de suspense politique aux accents de tragédie antique où le roman commence et finit par la violence et la mort et provoque ainsi des passions.

Le thème de la mort y est annoncé d'emblée et le titre n'est qu'un prétexte. L'intention est donc bien explicite et le lecteur doit s'attendre à ce que le titre lui annonce.

Toutes les figures constituant les titres de notre corpus sont thématiques car ils font référence au "contenu" de l'œuvre qu'ils désignent. Les titres renvoient ainsi aux conflits internationaux au Moyen-Orient. Selon Rondeau « *Yasmina Khadra est un*

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

romancier qui écrit avec les braises de notre temps. Il calque ses songes sur les convulsions du monde et campe ses décors là où la terre et les hommes brûlent. »⁵⁷²

L'effet métaphorique est alors justement créé dans la construction des titres de ses romans par la détermination : une dualité et une ambivalence caractérisent dès le début l'appareil rhétorique de Yasmina Khadra.

Nous suivons notre investissement thématique, dans les figures de la mort, à travers les lieux déterminés dans l'ensemble de la trilogie ; lieux de perpétuelles métamorphoses, de révoltes, lieux privilégiés de l'inconnu, du vertige, du côtoïement des contraires. Chez Khadra, Kaboul, Bagdad, Palestine, Tel Avive sont des espaces d'expression de la mort tragique car ces lieux référentiels disposent d'un statut symbolique pour tous les protagonistes mis en jeu et explique les affrontements sanglants. Vie et mort s'y côtoient donc, sans aucune contradiction.

Deux visages se distinguent des descriptions de la ville dans ses textes : la ville réelle et celle symbolique. Elles sont surtout marquées par la mort. Bagdad est à feu et à sang, détruite par les bombardements américains, secouée par l'horreur où un jeune révolté se retrouve perdu, là où survivre est une lutte quotidienne. C'est une ville déchirée, mortifère, mise à sac, abritant trafics et compromissions. Une cité en décomposition, devenue la Babylone de tous les trafics, de toutes les violences et de toutes les peurs qui font le lit du djihad.

La capitale *Bagdad* devient après la guerre une Babylone en perte, un dédale aux airs d'apocalypse où la haine, la vengeance, les menaces grandissent sous un ciel immuable, lourd et écrasant. Un lieu de survie où aucune loi ne subsiste, où nul refuge n'abrite plus ses habitants égarés, coincés entre les défenseurs suicidaires de la Cause et les brutes en treillis de l'armée. Le jeune homme puisera dans la folie ambiante et le mépris haineux des autres, la violence inévitable.

⁵⁷²Daniel RONDEAU, *op.cit.*

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

Dans « *L'Attentat* », le narrateur décide d'enterrer son épouse Sihem à Tel- Aviv, lieu d'union mais aussi celui de la séparation, il s'en justifie : « *J'ai tenu à enterrer Sihem dans la plus stricte intimité, à Tel- Aviv, la ville où nous nous étions rencontrés pour la première fois et où nous avons décidé de vivre jusqu'à ce que la mort nous sépare.* »⁵⁷³

C'est là où Amine se risque, littéralement, et s'enfonce encore au cœur du chaos, à Janin, ultime étape de sa descente aux enfers où il éprouve « *la quasi-certitude que les vieux démons sont devenus tellement attachants qu'aucun possédé ne voudrait s'en défaire.* »⁵⁷⁴

Si le lieu de Khadra est le miroir des événements (opposition entre vie et mort), sa description est évacuée au profit de l'action et du récit.

Avec « *Les Hirondelles de Kaboul* », il choisit de placer le récit dans le cadre du Kaboul des Talibans, une ville aux mains du fondamentalisme religieux et qu'il décrit comme « *l'antichambre de l'au-delà. Une antichambre obscure où les repères sont falsifiés, un calvaire pudibond; une insoutenable latence observée dans la plus stricte intimité.* »⁵⁷⁵

Kaboul, c'est l'enfermement, l'absence de lumière, d'air, de beau, d'espoir, le gris, le marron, la poussière, le noir, la sécheresse, les vents chauds et sales, voici le fond des couleurs qui dominent dans ce roman. Une ville meurtrie par la guerre tout comme ses habitants, des spectres à qui le rire est interdit. La ville est fatiguée par des années de guerre:

*Les terres afghanes ne sont que des champs de bataille, arènes et cimetières. Les prières s'émettent dans la furie des mitrailles, les loups hurlent chaque soir à la mort, et le vent, lorsqu'il se lève, livre la plainte des mendiants au croassement des corbeaux. Tout paraît embrasé, fossilisé, foudroyé par un sortilège innommable. Le racloir de l'érosion gratte, désincruste, débourre, pave le sol nécrotique, érigeant en toute impunité les stèles de sa force tranquille. Puis, sans préavis, au pied des montagnes rageusement épilées par le souffle des fournaises, surgit Kaboul... ou bien ce qu'il en reste: une ville en état de décomposition avancée.*⁵⁷⁶

⁵⁷³Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.70.

⁵⁷⁴*Ibid.*, p.53.

⁵⁷⁵Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.12.

⁵⁷⁶*Ibid.*, p.7.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

Pour le couple Mohsen et Zunaira, Kaboul, est une ville qui se meurt, et la mort n'y est qu'une banalité.

Enfin, il nous fait dire que le lieu est révélateur de certaines tares de la société. Il est avant tout un acteur au même titre que les personnages du récit, ainsi que l'affirme CH. Achour : « [il] est un motif essentiel de l'appréhension du cadre qu'une écriture avance dans le discours qu'elle tient sur le réel, de la diversité des points de vue et du kaléidoscope infini dont [il] est [porteur]. »⁵⁷⁷

Yasmina Khadra utilise une toponymie imaginaire mais symbolique pour désigner les lieux de mort, de terreur et de perte atroce. Le recours à de tels procédés n'est pas fortuit, bien au contraire, cela renforce les aspects métaphoriques et symboliques de l'espace nommé.

Dans « *L'Attentat* », Amine, dans sa quête de la vérité, doit se déplacer. D'abord, il a conscience qu'il lui faut passer « *de l'autre côté du mur* ». Notons que dans la croyance islamique, le mur symbolise la protection et la défense :

*Le mur est traditionnellement l'enceinte protectrice qui clôt un monde et évite qu'y pénètrent les influences néfastes d'origine inférieure. Elle a l'inconvénient de limiter le domaine qu'elle enclose, mais l'avantage d'assurer sa défense, en laissant d'ailleurs la voie ouverte à la réception de l'influence céleste.*⁵⁷⁸

Il peut symboliser, en revanche, la séparation, l'obstacle, l'isolement. Riche en significations symboliques, le mur a une symbolique polysémique.

Ensuite, il découvre Janin, l'autre ville historique, qui est devenue symbole de désordre, théâtre d'une guerre sans merci, des batailles rangées, de mort, de l'absurde :

*Le règne de l'absurde a ravagé jusqu'aux joies des enfants. Tout a sombré dans une grisaille malsaine. On se croirait sur une aile oubliée des limbes, hantée d'âmes avachies, d'êtres brisés, mi-spectres mi-damnés, confis dans les vicissitudes tels des moucherons dans une coulée de vernis, le faciès décomposé, le regard révolté, tourné vers la nuit, si malheureux que même le grand soleil d'As-Samirah ne parvient pas à l'éclairer.*⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ Christiane ACHOUR, *Alger littéraire, Œuvres Algériennes, 1995-2005*, Paris, ENAP, 1990, p.89.

⁵⁷⁸ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p.653.

⁵⁷⁹ Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad, op. cit.*, p.219.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort : inscription d'un univers imaginaire personnel

Si la référence au réel semble vouloir conférer au texte une sorte d'étiquette d'authenticité, l'auteur choisit aussi la toponymie fictive par la création de néologismes géographiques, qui sont plus suggestifs et dont le pouvoir d'évocation serait perceptible par les lecteurs.

L'auteur ne choisit pas au hasard le décor de ses romans. Il laisse apparaître ses propres sentiments à travers les descriptions où la critique est violente comme l'est la situation politique.

Le thème de la mort restant au cœur même du discours romanesque, l'espace est en effet limité au rang d'outil de la démonstration tragique.

Et comme les sciences sociales, la littérature est continuellement à l'écoute des changements sociaux. Elle n'est jamais très éloignée des comportements des hommes et des femmes qui vivent en société, de leur vécu, de leurs aspirations et de leurs rêves. La société est une grande source d'inspiration pour l'écrivain. Ces pays paraissent blessés et traumatisés. Ils sont victimes du mal : la souffrance, la mort et une espèce de chaos.

Cependant, l'œuvre de Khadra met en scène aussi bien la répression excessive que la terreur absolue. L'ensemble de ces vocables confirme le recours de l'écrivain au champ lexical du domaine politique, religieux mais aussi à des expressions renvoyant au côté bestial, ordurier. Cette façon de désignation montre le degré de violence et d'agressivité ainsi que la reprise honnête du langage réellement utilisé par les uns et les autres.

Dans les rues de Bagdad. Yasmina Khadra plante le nez du lecteur dans l'horreur et l'y maintient pendant toute l'histoire. Nous y entendons le chant funèbre d'un pays auquel l'Amérique a offert une fausse liberté, et qui s'est transformé en terre infernale, un « *monde de dingues* » où plus rien de la dignité humaine n'est préservé : l'outrage au père du narrateur, déshonoré devant son fils, un carnage absurde un soir de noces.

La première flamme de la violence américaine commence par l'assassinat d'un simple esprit, la mascotte du village, Souleyman, un handicapé mental « *plus proche du*

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

Seigneur que les saints »⁵⁸⁰. Les avions US ensevelissent, par la suite, tout sous leurs « *fientes incendiaires* ».

Localement, la violence s'affole. Elle s'insinue dans la société, réveille les vieux démons, fait éclater le tissu social : c'est toujours le mythe ignoble de la violence régénératrice mais cette fois-ci défendu par celui qui s'offre à elle comme un moyen à sa disposition.

Chez Yasmina Khadra, la violence n'est pas éludée par l'auteur. Elle est, au contraire, présentée sous sa réalité la plus crue. Les romans présentent donc le sang et la mort violente.

De ce fait, l'œuvre de Khadra révèle la présence d'une mise à mort physiques et symboliques et veillent à mettre en scène les diverses méthodes entraînant une déshumanisation manifeste. Tous ces massacres et tous ces actes de sauvagerie sont la toile de fond d'un tableau sombre.

Des différentes descriptions, le lecteur apprend que le sang est affreusement répandu, que les victimes sont sauvagement torturées avant d'être tuées, décapitées ou mutilées.

Avec un style incisif, Yasmina Khadra n'épargne rien : les bombes, les gosses, les familles massacrées, les attentats suicidaires, les traumatismes violents et profonds. Cherchant les raisons d'un tel acharnement, le narrateur revient en premier lieu à la communauté et à son histoire. Les narrateurs reviennent au passé et semblent dire qu'il y a un lien direct entre l'invasion des soviets et l'idéologie des Talibans (Afghanistan), l'injustice et l'humiliation subies par les Palestiniens (Palestine) et l'invasion de l'Irak par les Américains (Irak).

Les romans-corpus transcendent le genre romanesque et deviennent une analyse de situations mortelles et tragiques puisque sont évoquées et analysées les déceptions comme la perte de confiance, la peur et l'angoisse. Le pessimisme se lit sur tous les visages. Ces scènes révéleraient avant tout « *la profondeur mortuaire d'une société,*

⁵⁸⁰*Ibid.*, p.73.

Chapitre 01 : Lectures thématiques de l'œuvre vers le parcours des figures de la mort :
inscription d'un univers imaginaire personnel

c'est-à-dire la manière dont elle dit son impossibilité à envisager la vie parce que celle-ci est devenue impossible à inventer, à représenter, à continuer... »⁵⁸¹.

Cette mise à mort tragique à laquelle sont confrontées les sociétés en question, décrite et analysée par Khadra engendre forcément une contre réaction.

Partons de notre thème, il serait possible de dire que les récits de Khadra ne se contentent pas de dévoiler le tragique, ils dénoncent également les mécanismes de tout un système pourri menant le Moyen-Orient à cette situation. L'écriture est dans ce cas, l'unique moyen pour dépasser sa propre épreuve et ainsi adoucir l'atmosphère que vivent les différentes catégories de la population. Cette écriture affiche son irritation, conteste le consacré et l'hégémonique pour détruire les tabous.

⁵⁸¹Yémili GHERBALOU HARAOU, « Litanies mortuaires et parcours d'identités » In *Études littéraires maghrébines*, témoigner d'une tragédie?, Paris-Nord, L'Harmattan/Université, 1999, p.55.

Chapitre 2

**De l'expression de la mort
à sa production**

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

Nous nous intéresserons dans ce chapitre, à démontrer que l'expression de la mort tragique donne forme également à une technique littéraire efficace pour produire ainsi un discours dramatique 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 l'imagination. Nous tenterons également de présenter à travers le procédé stylistique la manière dont Yasmina Khadra s'y prend pour présenter cette image permanente et répétitive de la mort qui constitue le fond de son œuvre. Enfin, notre étude s'orientera vers la présentation d'une autre stratégie qui entre en jeu dans la construction et la transmission d'un discours sur la mort.

Il sera question donc de montrer l'intégration de l'aspect social dans les différentes représentations de la mort dans les trois romans-corpus qui constituent un support fondamental pour l'inscription de l'idéologie dans l'ensemble de l'œuvre.

III-2-1- Le discours de la mort

Écrire, c'est d'abord lire correctement. C'est dans cet enjeu que le romancier et au moment de lecture, doit prendre la place d'un lecteur et s'interroger à la fin de son produit car le dernier mot restera implanté dans sa conscience et pourra être le moteur interprétatif de l'ensemble de l'œuvre littéraire.

Pour Yasmina Khadra, faire mourir ses personnages principaux dans sa trilogie, lui paraît un manège de qualité pour que son roman rende plus marquant la recevabilité parce que la mort du personnage principal peut se justifier tant du point de vue du créateur que du lecteur.

La présence de la mort dans le roman assure⁵⁸², d'abord une fonction narrative. Elle est la fin d'un parcours, le point final de l'intrigue. Le dénouement de l'histoire suppose

⁵⁸² PROFS DOCS, *Annabac* [en ligne], Jean RENOIR, 7 mai 2017. Disponible sur : <https://www.annabac.com/.../la-mort-du-personnage-principal-est-elle-necessaire-la-fin>, (consulté le 15 Novembre 2017 à 00 :50).

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

qu'à la fin, le sort des personnages soit fixé. Ce choix de faire mourir le personnage principal est intentionnel. Il est fait pour marquer un aboutissement chez le lecteur.

Cette image glorifie le personnage, en fait un héros, qui prend ainsi une revanche sur la vie. Or, la mort peut consacrer son échec et être à ce stade l'occasion d'un bilan de la trajectoire du héros effectué par l'auteur ou parfois par le personnage lui-même qui médite sur ce qu'il a vécu.

La mort du personnage principal peut aussi être un moyen pour le romancier de le préserver : sa mort évite toute altération et le fixe à jamais. Quoi que se soit sa fonction dans le roman, l'image de la mort a un effet dramatique. Elle permet d'éprouver tout ce qui est émotionnel par sa dramatisation. Son récit est générateur d'émotions, renforcé par la théâtralisation possible de la scène. La mort satisfait donc, le goût des lecteurs pour le pathétique. Et si la mort est inattendue, elle peut créer la surprise et produire l'effet de coup de théâtre. De ce fait, elle offre au romancier une palette des registres possibles (épique, pathétique, tragique) rendus plus efficaces par la présence éventuelle d'autres personnages ou par la solitude du personnage.

Si le but ultime de chaque discours est l'argumentation, la mort du personnage peut jouer un rôle ainsi morale. Elle vient punir, mettre un terme aux crimes. Elle joue le rôle d'une sentence morale, marque de la justice de Dieu ou du sort. La mort peut aussi récompenser et dans ce cas, le romancier finit son roman en moraliste comme une sorte d'apologue. Dans cette optique, nous remarquons également sa fonction critique lorsque les responsables sont pointés du doigt. La mort peut être l'occasion d'une satire à travers l'attitude d'autres faces à elle.

En somme, la mort du héros a une fonction philosophique, existentielle et donne au lecteur un sens de satisfaction d'être présent en précipitation à un destin accompli, ce qui est inaccessible dans la vie. Elle donne la satisfaction de connaître la fin de ce qui est le mystère de notre vie. Une telle fin rappelle que la mort est l'ultime réponse, le dernier mystère inéluctable. Si la mort est inexpliquée, elle donne l'image de l'absurdité de la vie humaine.

III-2-2-Le personnage principal de Khadra : du héros à l'anti-héros

Les héros dans les trois romans de notre corpus sont proches de la réalité, ils ont donc d'une part la capacité d'exprimer les nuances des individus et celle d'incarner différentes conceptions d'actualité. Ils sont donc des héros médiocres, enfermés dans leurs conditions sociales, familiales ou politiques. Ils ne sont pas armés pour lutter ou manquent de grandeur. Ils se sont introduits dans le roman pour exprimer toute une veine satirique, effectuer parfois une véritable charge contre la société orientale. Pour Khadra, ces personnages ne savent presque rien, ce qui justifie son choix pour dire que les consciences sont impossibles à explorer, tout est opaque et les points de vue sont multiples sans former une image nette.

Le héros de khadra n'est plus qu'une conscience sans certitude. Atiq, Amine et le Bédouin sont des anti-héros, personnages en rupture avec l'image ordinaire du héros. Ils illustrent deux façons : une inversion ou un effacement. Dans le premier cas, le héros arbore les défauts symétriques aux qualités rattachées au héros, il souffre d'une négativité récurrente. Dans le second cas, le héros a un caractère ordinaire. Ni l'exploitation prestigieuse ni le sort supérieur ne lui finissent par ruiner la singularité indispensable au statut. L'écrivain se contente de mettre l'accent non pas sur l'exploit inhérent à tout héros mais sur les souffrances liées à sa nature. Ce type de héros n'est pas un personnage qui échoue aux épreuves intermédiaires mais les succès d'étape n'aboutissent jamais à la réussite du processus global ; d'ailleurs, au début, on connaît déjà cette finalité :

Ce qui me pose problème est ailleurs. Et ça me rend malade. C'est pourquoi, il faut impérativement que je sache comment une femme appréciée par son entourage, belle et intelligente, moderne, bien intégrée, choyée par son mari et adulée par ses amies en majorités juives, a pu, du jour au lendemain, se bourrer d'explosifs et se rendre dans un lieu public remettre en question tout ce que l'état d'Israël a confié aux Arabes qu'il a accueillis en son sein.⁵⁸³

Le personnage ressent que son bonheur est menacé par Sihem et par la société juive. Il se soumet à son insu à une série d'épreuves pour s'assurer du bien-fondé de ses inquiétudes. Amine, par son comportement, justifie la peur de Sihem. Ses certitudes

⁵⁸³Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.53.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

l'amènent à comprendre qu'il est lui-même à l'origine de ses malheurs. Tel l'illustre l'extrait suivant :

C'est toi qui voulais tellement la rendre heureuse que tu refusais de considérer ce qui pouvait jeter de l'ombre sur son bonheur, Sihem ne voulait pas de ce bonheur-là. Elle le vivait comme un cas de conscience. La seule manière de s'en disculper était de rejoindre les rangs de la Cause. C'est un cheminement naturel quand on est issue d'un peuple en souffrance. Il n'y a pas de bonheur sans dignité, et aucun rêve n'est possible sans liberté... Mais comment accepter d'être aveugle pour être heureux, comment tourner le dos à soi-même sans faire face à sa propre négation ?⁵⁸⁴

Tout ce qui arrive au héros n'arrive pas seulement par la culpabilité divine, il y participe activement. Le personnage-victime de Khadra, est aussi partie prenante de sa destinée. C'est ce que nous lisons dans :

Pourquoi a-t-elle accepté de suivre son époux ? Qu'espérait-elle trouver, dans les rues de Kaboul, hormis la misère et les affronts ? Comment a-t-elle pu accepter d'enfiler ce monstrueux accoutrement qui la néantise, cette tente ambulante qui constitue sa destitution et sa gêne, avec son masque grillagé taillé dans son visage comme des moucharabiehs kaléidoscopiques, ses gants qui lui interdisent de reconnaître les choses au toucher et le poids des abus ? Pourtant, c'est exactement ce qu'elle redoutait. Elle savait que sa témérité allait l'exposer à ce qu'elle déteste le plus, à ce qu'elle refuse jusque dans son sommeil : la déchéance. C'est une blessure incurable, une infirmité qu'on n'apprivoise pas, un traumatisme que n'apaisent ni les rééducations ni les thérapies et dont on ne peut s'accommoder sans sombrer dans le dégoût de soi-même.⁵⁸⁵

La faute c'est-à-dire le mal-faire, selon l'affirmation socratique reprise par Platon, est une ignorance, un défaut de connaissance ; cette conception de la faute dispense une obligation totale du héros. Nous le lisons dans :

Tandis que l'honneur de la famille se répandait par terre, je vis ce qu'il ne me fallait surtout pas voir, ce qu'un fils digne, respectable, ce qu'un Bédouin authentique ne doit jamais voir ! ... Après cela, il n'y a rien, un vide infini, une chute interminable, le néant... Toutes les mythologies tribales, toutes les légendes du monde, toutes les étoiles du ciel venaient de perdre leur éclat. Le soleil pouvait toujours se lever, plus jamais je ne reconnaîtrais le jour de la nuit... Un Occidental ne peut pas comprendre, ne peut pas soupçonner l'étendue du désastre. Pour moi, voir le sexe de mon géniteur, c'était ramener mon existence entière, mes valeurs et mes scrupules, ma fierté et ma singularité à une grossière fulgurance pornographique-les portes de l'enfer m'auraient été moins inclémentes !⁵⁸⁶

⁵⁸⁴Ibid., p.220.

⁵⁸⁵Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.76.

⁵⁸⁶Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.113.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

Toutefois, la faute peut découler de l'intention délibérée de se soustraire aux contraintes qu'exige le vivre-ensemble, y compris les traditions. Même sans faute, il peut y avoir tragique, car le héros est enveloppé dans une gangue fautive et embarquée dans le tourbillon des événements dévalant les déclivités abruptes du temps que le romancier le formule en ces termes :

Sihem devait porter sa haine en elle depuis toujours, bien avant de me connaître. Elle avait grandi du côté des opprimés orpheline et Arabe dans un monde qui ne pardonne ni à l'une ni à l'autre. Elle a dû courber l'échine très bas, forcément, comme toi, sauf qu'elle n'a jamais pu se relever. Le fardeau de certaines concessions est plus lourd que le poids des ans. Pour aller jusqu'à se bourrer d'explosifs et marcher à la mort avec une telle détermination, c'est qu'elle portait en elle une blessure si vilaine et atroce qu'elle avait honte de me la révéler, la seule façon de s'en débarrasser était de se détruire avec, comme un possédé qui se jette du haut d'une falaise pour triompher et de sa fragilité et de son démon.⁵⁸⁷

Le héros dramatique est l'accusé élu, Khadra se pose la question en soulevant une question philosophique car « *la faute tragique est une faute dont on ne peut accuser personne et pour laquelle on ne peut donc concevoir un juge* »⁵⁸⁸. Le héros s'est parfaitement réintégré dans la société, mais il est rattrapé à chaque instant par un passé bouleversant; il finit par comprendre sa propre réalité, sa destinée spécifique ainsi :

J'ai domestiqué mes pensées, mis au pas mes questionnements. Je tiens mes esprits d'une poigne de fer. Mes affres, mes hésitations, mes blancs, c'est l'histoire ancienne. Je suis maître de qui se passe dans ma tête. Rien ne m'échappe, rien ne me résiste. Et mes peurs d'autrefois, c'est moi qui les convoques désormais, qui les passées en revenue. La tache brune qui, à Bagdad, cachait une partie de mes souvenirs s'est dissipée. Je peux retourner à Kafr Karam quand bon me semble, pousser n'importe qu'elle porte, revisiter n'importe quel patio, et surprendre n'importe qui dans son intimité.⁵⁸⁹

L'auteur compare la vengeance à une pierre tombale qui tombe et clôt définitivement la séquence de la vie, on n'existe aux yeux de la société que par cette ignominie. Le transcendant surplombe les personnages et les tient dans une sorte de fixité ; une fois le sort accablé, la volonté obéit à son insu à cette dictée tragique. Tous les efforts entrepris pour arrêter le déroulement des événements semblent contribuer à précipiter

⁵⁸⁷Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.221.

⁵⁸⁸PROFS DOCS, *Annabac*[en ligne], op. cit.

⁵⁸⁹Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.257.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

davantage le héros dans cette descente aux enfers car le sort possède indéniablement une forme de mystérieux pouvoir discrétionnaire. Ce passage est illustratif :

C'est parce que je refuse de ressembler à ce mort-vivant que je suis venu à Beyrouth. Ou vivre en homme ou mourir en martyr. Il n'y a pas d'autre alternative pour celui qui se veut libre. Je m'imagine mal dans la peau d'un vaincu. Depuis cette nuit où les soldats américains ont débarqués dans notre maison, renversant des choses et des valeurs ancestrales j'attends !... j'attends le moment de recouvrir mon amour-propre sans lequel on est que souillure. Ce que j'ai traversé, vécu, subi jusque-là ne compte pas. Il y a eu arrêt sur image, cette nuit-là. La terre a cessé de tourner pour moi... Je suis dans le coma. Et il m'appartient d'y renaître ou d'y pourrir.⁵⁹⁰

Tous ces personnages accumulent les traits d'une construction tragique oraculaire dans la mesure où « *le tragique exprime la différence qui devient consciente, l'identité impossible douloureusement révélée* »⁵⁹¹. Clément Rosset le résume dans cette formule : « *au début nous savons la fin, à la fin nous comprenons le début* »⁵⁹², et le problème que formule l'auteur semble rendre compte de l'inanité d'un combat perdu d'avance. Ce cercle de vérité est traduit dans cet extrait :

C'est évident, Adel ne relève plus de ce qui est vivant. Il a tourné irrémédiablement le dos aux lendemains auxquels il refuse de survivre comme s'il redoutait qu'ils le déçoivent. Il s'est choisi le statut qui, selon lui, adhérerait le mieux à son profil ; le statut de martyr. C'est ainsi qu'il veut finir, faire corps avec la cause qu'il défend. Les stèles portent déjà son nom, la mémoire des siens est jalonnée de ses faits d'armes. Rien ne l'enchanterait plus haut que d'être dans la ligne de mire d'un tireur isolé. S'il n'a rien dans la conscience, s'il ne se reproche aucunement d'avoir initié Sihem au sacrifice suprême, si la guerre est devenue son unique chance d'accéder à l'estime de soi, c'est qu'il est mort lui-même et qu'il n'attend que sa mise en terre pour reposer en paix.⁵⁹³

L'action du héros de Khadra s'inscrit dans une action intransitive, et le caractère absolu de son destin exclut toute possibilité de médiation. Il essaye de justifier l'injustifiable ! Parce que la faute fait partie de notre destinée indiscutable. Le drame consiste donc, en la chute de ce qui est noble, sacré, intouchable ; une chute qui doit être provoquée par le sacré même, par l'amour conduisant, de fait, à un idéal. La scène dramatique ne s'accomplit pas avec l'échec du héros mais dans le fait que l'homme s'effondre dans un projet où il s'était engagé pour ne pas échouer.

⁵⁹⁰*Ibid.*, p.256.

⁵⁹¹Michel MEYER, *Comment penser la réalité ?*, Paris, UF, 2005, p.120.

⁵⁹²Rosset CLEMENT, *Le réel et son double: Essai sur l'illusion*, Paris, Poche, Folio, 1993, p.60.

⁵⁹³Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.225.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

Le héros de Khadar est victime d'une aliénation originelle soulignant le caractère injuste d'une situation qui le met indubitablement hors de cause. Le propre du drame se résume principalement par le fait que l'homme, involontairement, soutient, par son action, la transcendance qui l'écrase. Cette idée est avancée dans ce passage :

Atiq ressent toujours un profond malaise lorsqu'il les voit envahir inexorablement la ville, pareils ces meutes de chiens qui rappliquent d'on ne sait où et qui, de poubelles de décharges, finissent par coloniser la cité et tenir en respect la population. L'innombrable medersa, qui pousse comme des champignons à chaque coin de rue, ne suffisent plus à les contenir. Tous les jours leur nombre augmente et leur menace grandit, et à Kaboul personne ne s'en soucie. Atiq a, sa vie durant, déploré que Dieu ne lui ait pas donné d'enfants, mais depuis que les rues ne savent quoi en faire, il s'estime heureux. À quoi sert de s'encombrer de marmaille pour la regarder crevoter à petits feux ou finir en chair à canon au large d'un Stan qui se complait dans une guerre interminable à laquelle il s'identifie ?⁵⁹⁴

Par ailleurs, le simple fait d'appartenir à une communauté quelconque peut le rendre comptable de ses défauts. Ceci touche l'individu au nom de l'appartenance à la grande famille des humains. Par cela même il participe indirectement à ce qui arrive à chacun en tant que membre de cette société ; chaque individu est donc concerné dans l'héritage du malheur. En revanche, le récit du narrateur expose un état d'âme et une réflexion approfondie sur la condition humaine.

Le héros de Khadra vit en malheur, tout le sacrilège du monde en tant qu'émissaire, celui sur qui on fait retomber les responsabilités. Le propre de son héros, c'est le sacrifice et son mérite réside non pas dans sa capacité de le surmonter mais dans la nature et la forme des moyens déployés pour y parvenir.

À ce terme, nous disons que la maîtrise de la douleur se répète dans les trois romans. Cette maîtrise de la douleur et des peines de la vie est le thème qui revient dans cette évocation de la mort des personnages principaux. Ils sont dans la situation d'un élève qui passe un examen au sens où ils sont en train de mourir et où ils subissent un examen de passage. Ce passage a même une dimension initiatique dans la mesure où on meurt toujours pour la première fois. Ce qu'il ferait de lui un « chahid » ce n'est pas tant les œuvres qu'il a réalisées mais pour ainsi dire sa sérénité devant la mort, c'est-à-dire

⁵⁹⁴Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., pp.64- 65.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

mourir dignement, accepter l'inéluctable, de sorte que la cérémonie tourne en apothéose.

À ce niveau d'analyse, nous arrivons à mieux comprendre les douleurs psychologiques de ces personnages que peut engendrer le revers d'une action qui objectivement n'a aucune raison d'échouer ou de se retourner contre le personnage. Les héros de Khadra sont tout simplement les figures de notre condition. C'est toute une doctrine du sacrifice tragique qui est mise en question:

La tragédie repose sur l'idée du sacrifice. Mais le sacrifice tragique, par son objet, le héros, est différent de tous les autres, il est à la fois premier et dernier. Dernier en tant que sacrifice expiatoire adressé à des dieux qui sont les garants d'un droit ancien, premier en tant qu'action substitutive où s'annoncent les contenus nouveaux de la vie de la communauté. Ces derniers, qui, contrairement aux anciens arrêts de mort ne renvoient pas à un ordre venu d'en haut, mais à la vie même du héros, le détruisent parce qu'ils sont inadéquats au vouloir de l'individu, réservant leurs bienfaits à la vie d'une communauté encore à naître. La mort tragique à cette double signification. D'affaiblir l'ancien droit des Olympiens, et d'offrir au dieu inconnu, dans la personne du héros, les prémices d'une moisson d'humanité nouvelle⁵⁹⁵.

Le héros est incontestablement prédestiné à quelque chose et Khadra, en évoquant Amine, précise :

Très jeune j'avais compris que le cul entre deux chaises ne rimait à rien et qu'il me fallait vite choisir mon camp. ... Dès ma première année universitaire, j'avais mesuré l'extrême brutalité du parcours qui m'attendait, les efforts titanesques que je devais consentir pour mériter mon statut de citoyen à part entière. Le diplôme ne résolvait pas tout, il me fallait séduire et rassurer, encaisser sans rendre les coups, être patient à perdre haleine à défaut de perdre la face. À mon corps défendant, je m'étais surpris en train de représenter ma communauté. Dans une certaine mesure, il me fallait surtout réussir pour elle. Je n'avais même pas besoin d'être mandé par les miens ; le regard des autres ne désignait d'office à cette mission ingrate et félonne.⁵⁹⁶

Le parcours tragique est tracé à l'avance, il ne reste plus à l'homme qu'à se fondre à son insu dans le moule préétabli et il ne possède aucune échappatoire. Ces personnages débouchent inévitablement sur un véritable « cul-de-sac » construit depuis le début. Ce parcours du héros dans la trilogie du grand malentendu s'assimile à une remontée vers

⁵⁹⁵Peter SZONDI, *Essai sur la tragique*, Paris, Broché, 2003, p.65.

⁵⁹⁶Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.100.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

l'origine inconnue, vers la faute cachée. Comme actant, le personnage de Khadra se trouve au centre de plusieurs types de fatalité : sa conscience, la société et l'Autre.

III-2-3-La trilogie khadrienne : un ressort tragique, moderne et compressé

Il est difficile de concevoir une nouvelle manière d'aborder un sujet sans qu'il y ait en parallèle une innovation esthétique. En effet, Yasmina Khadra pose un regard lucide et original sur cette situation humaine limite, celle de ceux qui « *ne relève[ent] plus de ce qui est vivant* ». Il emprunte pour cela les propriétés de la tragédie, du conte et du polar pour les intégrer harmonieusement dans son roman avec une conception moderne de l'écriture.

Selon George Steiner, le roman est le digne héritier de la tragédie. Il exprime le tragique moderne mieux que toute autre forme, et la trilogie est une belle démonstration. Il serait vain de dire que ce qui est raconté dans les trois romans-corpus donne à voir le destin tragique des personnages, il est plus utile de montrer les outils propres à ce genre dramatique mis en pratique au sein des textes.

Sur le plan temporel, par exemple, deux chapitres dans « *L'attentat* » ont presque le même contenu. En fait, tout le roman essaye d'expliquer pourquoi le Docteur Amine se trouve là, victime d'un attentat israélien ; lui l'homme pacifiste et l'imminent chirurgien naturalisé israélien. C'est précisément là où le recours au rapprochement avec la tragédie est éclairant. On dirait que l'histoire est écrite à l'envers. Une fois que le ressort tragique est compressé, il n'est plus question que de le libérer et les choses vont d'elles mêmes. En effet, le temps tragique avance à l'encontre du temps chronologique. La destination est connue dès le début, et il s'agit seulement de s'acheminer vers elle de la façon la plus logique. On pourrait même affirmer avec certitude que l'organisation temporelle de ce texte est décrite en cercle et non pas en forme simple et linéaire. Cette même vision, nous la trouvons dans « *Les sirènes de Bagdad* » de légères modifications. Là aussi, le texte s'ouvre et se clôt sur des fragments ressemblants. Mais à l'opposé du docteur Amine qui ne lui reste que quelques instants à vivre, le Bédouin dans « *Les sirènes de Bagdad* », a encore quelques jours devant lui ; ce qui ne change pas finalement grand-chose. L'auteur semble contraint de poursuivre le récit dans ce roman

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

en vue d'une meilleure clarification du propos. En effet, l'originalité de l'attentat prévu demande une plus ample explication, d'autant plus que le héros n'a pas encore coupé tous ses liens avec le monde d'ici-bas. Il fallait lui accorder l'occasion de constater tragiquement l'ampleur de sa solitude car la fatalité joue de lui et le vide de tous sens.

Dans « *Les hirondelles de Kaboul* », le temps semble arrêter. Les personnages n'attendent rien de l'avenir. Leur destin est scellé et ils attendent la mort dans une situation de vivants-morts. Sur le plan de la narration, le conteur connaît l'histoire de bout en bout et c'est dans la perspective de sa fin qu'il la déroule devant le lecteur et lance que « *c'est ici aussi, dans le mutisme des rocailles et le silence des tombes, parmi la sécheresse des sols et l'aridité de cœurs, qu'est née notre histoire comme éclot de nénuphar sur les eaux croupissantes des marais* »⁵⁹⁷.

Yasmina Khadra ne limite pas ses emprunts au genre tragique, mais le dépasse au polar, c'est le cas dans *L'attentat*. Le personnage principal s'improvise détective après l'acte de son épouse. Il cherche une explication à ce qu'il considère comme une grossière erreur au début, et une énigme à élucider par la suite. Tous les ingrédients du polar sont utilisés depuis le suspens qui coupe le souffle jusqu'à la déception de la chute.

Dans ce roman, nous assistons à un véritable ennoblissement de l'intrigue à travers sa littérisation et sa mixtion avec la tragédie. Du point de vue de la réception, c'est le lecteur qui est appelé à mener l'enquête et la résoudre. Cette deuxième dimension, nous permet de faire le lien avec « *Les sirènes de Bagdad* ». Le traitement de la temporalité, comme nous l'avons déjà dit, met l'histoire en pause (le temps d'une longue analepse), ce qui suscite la curiosité du lecteur et le pousse à se lancer dans une recherche frénétique du sens et de l'interprétation des moindres indices. Ce passage descriptif, nous semble illustratif :

Il a beaucoup maigri. Son visage tombe en lambeaux sous sa barbe d'intégriste ; ses yeux, bien que soulignés au khôl, ont perdu de leur acuité. L'obscurité des murs a eu raison de sa lucidité, celle de sa fonction s'ancra profondément en son âme. Quand on passe ses nuits à veiller des condamnés à mort et ses jours à les livrer au bourreau, on n'attend plus grand-chose du temps vacant. Désormais, ne sachant où donner de la tête, Atiq est incapable de dire si c'est le silence des deux cellules vides ou bien le fantôme de la

⁵⁹⁷Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.8.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

*prostituée, exécutée le matin qui confère aux encoignures un remugle d'outre-tombe.*⁵⁹⁸

Pour « *Les hirondelle de Kaboul* », le problème se pose autrement. Il s'agit d'un texte aux limites du conte et de la tragédie. C'est impressionnant de constater que les limites entre l'oral et l'écrit sont constamment transgressées.

Le conteur ne cesse de nous rappeler qu'il est là pour briser toute identification. Il se lance dans des récits et des faits décrits, des fois, exagérés ne s'arrêtant pas au stade de remplissage d'un rôle de guide, mais le dépassant vers une exhibition de l'affectivité de l'histoire. Le protagoniste, lui-même se trouve perdu devant l'impasse de son histoire et s'interroge :

*Astaghfirou Llah, se dit encore Atiq. Que m'arrive-t-il ? Je ne supporte ni la pénombre ni la lumière du jour, ni d'être assis ni d'être debout, ni les vieillards ni les enfants, ni le regard des gens ni leur main sur moi. C'est à peine si je me supporte. Suis-je entrain de devenir fou à lier ?*⁵⁹⁹

Cette pratique atteint son paroxysme dans ce roman. Nous nous attendons bien à une fin tragique depuis le commencement de l'histoire, les signes avant-coureurs de la folie du personnage Atiq parsèment le texte par exemple, mais la dernière chose à laquelle nous ne sommes pas préparées, c'est qu'elle soit enclenchée par une déception amoureuse. Cet échec est illustré dans les deux derniers chapitres du roman. Tel l'illustre cet extrait :

*Les jours passent, pachydermes indolents. Atiq ballotte entre l'incomplétude et l'éternité. Les heures s'effacent plus vite que les flammèches ; les nuits se veulent aussi infinies que les supplices. Suspendu entre les deux mesures, il ne demande qu'à s'écarteler, malheureux à perdre la raison. Aucun endroit ne parvient à le contenir. On le voit errer dans les ruelles, les yeux hagards, le front raviné d'ornières incapables. En prison, n'osant plus se hasarder dans le couloir, il s'enferme dans son box et se retranche derrière le Coran. Au bout de quelques chapitres, suffoquant et laminé, il sort à l'air libre traverser les foules tel un spectre les ténèbres.*⁶⁰⁰

Une autre surprise frappante, c'est la mort de tous les personnages principaux, des manières les plus improbables, à l'échappée miraculeuse de Zunaira à sa fatale destinée, elle qui était condamnée à la peine capitale. L'auteur cherche à nous dire, semble-t-il,

⁵⁹⁸*Ibid.*, p.18.

⁵⁹⁹*Ibid.*, p.35.

⁶⁰⁰*Ibid.*, p.24.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

que la réalité humaine loin de se prêter à nos petites devinettes est extrêmement complexe et diverse, plus surprenante que les fictions les plus inventives. Tel l'illustre cet extrait :

De toute façon, je suis condamnée. Dans quelques jours, au plus tard, dans quelques semaines, le mal qui me ronge finira par me terrasser. Je ne voudrais pas prolonger inutilement mon agonie. (...) Tu ne peux pas mesurer combien je suis heureuse, ce matin. Morte, je serai plus utile que vivante. Je t'en supplie, ne fausse pas ce que la chance consent enfin à te fournir⁶⁰¹.

III-2-3-1- Une modification du statut diégétique

Une conviction forte protégée considère comme étape ultime du parcours du héros, le moment de sa reconnaissance après une performance salvatrice. L'isolement du héros et son opposition à la société font de l'épiphanie de l'un, le mal tragique de l'autre. Par ce fait, nous dirons que tous les romans sont un peu des mises à mort de héros.

L'œuvre fait éclater l'unité d'action. Mais cet éclatement n'est qu'artifice réaliste puisque toutes les ramifications de la fiction sont au service du système textuel et ne prennent sens qu'à partir de lui. Elle maintient donc, cette place de choix du personnage central. Le texte cependant, informe autrement sur ce personnage. Au lieu de s'effacer derrière l'objectivité et l'omniscience du romancier pour accréditer l'idée de la supériorité du héros, provenant d'une partialité de l'auteur, les narrateurs assument directement le rôle central.

L'heure n'est plus de copier la vie mais de rendre compte des problèmes existentiels. La fiction cesse d'être centrée sur une figure entourée d'adjuvants et d'anti héros. Elle provient d'une instance qui reste en même temps productrice et objet du discours, affirmant explicitement son égotisme et pleurant sa tragédie quand elle ne rend pas compte des tentatives de solution. Les traits distinctifs de ces romans s'effectuent dans ce moment particulier de partage avec le lecteur quand le personnage principal est donné soit comme un lucide solitaire et tragique dans une foule d'inconscients ou d'hypocrites. Ou bien, il est vu comme un héros unique par l'intentionnalité mais

⁶⁰¹*Ibid.*, p.114.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

composite et complexe par ses pilotis en s'opposant à un groupe ou à une institution d'idéologie conservatrice ou contraire.

Au niveau profond, nous constatons la multiplication des intentionnalités et par conséquent des actants, des parcours et des programmes narratifs particuliers. Il reste toujours, quand même, le parcours principal dont le sujet constitue le héros du roman. Nous observons finalement que le héros est toujours une composante essentielle du roman mais qu'il a changé de profil. Dans les romans-corpus, il ne se passe rien d'autre que des pensées.

Même dans les moments où il y'a des actions, les trois romans sont dominés par les réflexions suscitant des rapports avec la vie. L'héroïsme est donc le plus souvent courage et sincérité dans une perception du monde et de son sens plutôt qu'engagement psychique et corporel. La défiance de la mort est physique mais elle découle directement d'une conviction courageusement assumée. La mort du sujet principal de l'intrigue, celui qui, bien qu'apparemment extérieur à tout le procès d'énonciation, organise cependant le produit, c'est-à-dire l'énoncé. Cette transformation du héros peut se comprendre comme le remplacement d'une positivité par une négativité sociale et, corollairement, le refus des canons traditionnels de la diégèse. Mais si les romans-corpus contribuent à la mort du héros, la modification du rôle intradiégétique n'assume ni la totalité ni la fonction essentielle dans ce processus.

Roland Barthes souligne ainsi ce paradoxe à propos de ce qui parle à ce niveau. L'auteur ou la sagesse universelle :

Il sera à tout jamais impossible de le savoir pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture c'est ce neutre, ce composite, cette oblique où fuit notre sujet, le noir et blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même de celui qui écrit⁶⁰².

Or, Roland Barthes, souligne par la suite que la critique littéraire prend un chemin inverse: « *L'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était*

⁶⁰²Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement du langage: ESS9is critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p.64.

toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa confiance. »⁶⁰³. Dans ce sens, il ajoute que, le langage doit se substituer à son propre présumé propriétaire. Mais la mort du héros romanesque sous-entend plutôt une transformation qu'une disparition physique.

III-2-3-2-La mort : un personnage khadrien omniprésent

La mort constitue la toile de fond de l'œuvre de Yasmina Khadra. Elle est son thème majeur. Mais cette prégnance de mort qui s'y manifeste, dans la mesure où elle marque les points saillants à travers le procès de l'énonciation, quand elle n'est pas le point de départ à partir duquel le récit se construit, donne à penser qu'elle dépasse le seul aspect thématique. Cette présence permanente de la mort invite à proposer une autre interprétation. En fait, la mort est toujours là, proche tentante. On dirait que le seul personnage réel actanciel est bien la mort et les personnages ne peuvent jamais en triompher, encore moins y échapper. Même lorsqu'ils la font subir aux autres, quelques soient les conditions, ils s'imposent irrémédiablement comme des êtres de la mort, comme des êtres morts⁶⁰⁴.

La mort dans le texte symbolise métaphoriquement le visage hideux, agonisant, sinon spectral d'un monde qui a perdu sa splendeur, d'un pays désormais ambigu. De ce point de vue la représentation de la mort dans l'œuvre fournit des données historiques et sociologiques, emblématiquement exprimées tout au long de la trilogie d'un monde qui s'effondre. Mais aussi, ces éléments ont donné lieu à une volonté d'aller vers un engagement dont la mort fournit et nourrit fortement le discours idéologique.

De ce fait, le discours littéraire fait de la mort le point nodal du récit où vivement échouent nécessairement les personnages. C'est la mise en deuil d'un Moyen-Orient obscur et ingrat par le système occidental et colonial, qui ne peut se révéler, en quelque sorte, que comme un précipice pour le colonisé. Ce qui est illustré dans ce passage : *« Dans ce monde complètement déphasé, pavoisé d'échafauds et hanté de loques cacochymes : un endroit qui les malmène et les abîme inexorablement, jour après jour,*

⁶⁰³ *Ibid.*, p.62.

⁶⁰⁴ Ngandu NKASHAMA, *Écritures et discours littéraire, étude sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.172.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

*nuit après nuit, en compagnie d'une morte sursitaire au fond d'une geôle mal odorante.»*⁶⁰⁵

Les trois romans-corpus illustrent parfaitement la violence qui conduit à la mort des personnages. Le régime colonial finit presque souvent par broyer les personnages. Même quand il procède par des actes de séduction. Nous le lisons dans :

*En regagnant l'Europe, ils pensaient trouver une patrie pour leur savoir et une terre fertile pour leurs ambitions. Pourtant, ils voyaient bien qu'ils n'étaient pas les bienvenus, mais, mus par je ne sais quelles niaiserie, ils ont tenu le coup du mieux qu'ils pouvaient. Parce qu'ils adhéraient aux valeurs occidentales, ils prenaient pour argent comptant ce qu'on leur susurrail à l'oreille : liberté d'expression, droits de l'homme, égalité, justice... des mots grands et creux comme les horizons perdus. Mais tout ce qui brille n'est pas or. Combien de nos génies ont réussi ? La plupart sont morts la rage au cœur. Je suis certain qu'ils continuent de s'en vouloir au fond de leur tombe*⁶⁰⁶.

Lesdits romans ne mettent pas seulement, en scène la brutalité du système colonial et intégriste mais ils montrent les conséquences néfastes à long terme de ce système qui aliène les personnages. Nous relèverons cet effort permanent tout au long de l'œuvre de dé-racialiser la civilisation orientale préoccupation majeure de l'Occident. Tel le souligne cet extrait :

*Ils ignorent surtout que nous avons de qui tenir que notre mémoire est intacte et nos choix justes. Que connaissent-ils de la Mésopotamie, de cet Irak fantastique qu'ils foulent de leurs rangers pourris ? De la tour de Babel, des jardins suspendus, de Haroun al-Rachid, des Mille et Une Nuit ? ... Et dehors, dans nos rues, se livre le plus grand duel de tous les temps : Babylone contre Disneyland, la tour de Babel contre l'Empire State Building, les jardins suspendus contre le Golden Gate Bridge, Schéhérazade contre Ma Baker, Sindbad contre Terminator.*⁶⁰⁷

Le racisme que les héros de Khadra trouvent dans le discours de l'Autre et qui est aussi la cause de leurs inhibitions, va susciter chez eux un discours nationaliste. Ils valorisent les traditions pour fournir les jalons d'un discours social musulman oriental. Ils combattent tout aussi bien les rites de cette même société orientale, musulmane dont il fustige des croyances désormais discrètes. Nous le prévoyons dans :

⁶⁰⁵Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.40.

⁶⁰⁶Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.17.

⁶⁰⁷*Ibid.*, pp.187-188.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

Les gens qui avaient fait le déplacement étaient là pour voir des près la bête immonde. Ils portaient la haine sur la figure. Je n'étais plus le Dr Jalal, leur allié, celui qui défendait leurs valeurs et l'idée qu'ils se faisaient de la démocratie. Tout ça à la poubelle. A leurs yeux, je n'étais qu'un Arabe, le portrait craché de l'Arabe assassin du cinéaste. Ils avaient radicalement changé, eux, les précurseurs de la modernité, les plus tolérants, les plus émancipés des Européens. Les voici qui arboraient leur tendance raciste comme un triomphé.⁶⁰⁸

Nous constatons des réconciliations entre le jeune Bédouin, l'intellectuel et le romancier, ainsi entre Amine et Yahouda, et même entre Zunaira et Ramat. Dans ces conversations, ils attaquent sévèrement « l'Occident » qualifié de « stérile » par l'élite orientale qui, à ses yeux, se lance dans des discours creux sans jamais saisir l'urgence dans le monde arabo-musulman. Ces différents combats, Yasmina Khadra les expose en même temps.

Dans l'œuvre, le passage d'un thème à l'autre se fait sans transition réelle, ce qui atteste de l'instabilité psychologique du héros. Il finit par devenir lui-même son propre conflit.

Les héros sont des êtres de la mort. Ils en viennent étrangement presque à souhaiter leur propre mort. C'est qu'ils considèrent finalement la mort comme le seul espace de liberté. Cet aspect d'une société qui étouffe et enserme les sujets jusqu'à la mort constitue par ailleurs la justification de tout acte meurtrier.

L'œuvre de Yasmina Khadra élargit le motif de la mort comme élément idéologique du discours romanesque, qui appelle à la réprobation de la violence d'un système de conflit. Mais à travers le procès de l'énonciation, une réflexion sur la mort, quoique tenu, déborde la contingence historique de « ce monde ». Elle est déjà perceptible dans « *Les hirondelles de Kaboul* », elle se précise dans « *L'attentat* » et elle est aussi largement abordée dans « *Les sirènes de Bagdad* ».

La mort est tout à fait un élément structurant de cette société musulmane car il ne s'agit plus pour le romancier de traiter le thème de la mort mais d'en faire un véritable personnage et le sujet de l'œuvre. Ces romans présentent par là, même les problématiques du réalisme socio-historique qui ont constitué jusque là l'intérêt majeur des récits comme des thèmes périphériques. Dans ce sens, le récit de la mort « *est une*

⁶⁰⁸*Ibid.*, p.265.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

histoire où, écrit Gilles Ernst, la mort saisissant le héros, est le moteur du procès narratif »⁶⁰⁹.

Ce thème occupe une place de choix dans le texte, il est le point d'ouverture et de clôture où les réflexions et les angoisses du héros se retrouvent. Il s'agit de l'éventualité de sa propre mort ou de celle des autres personnages. D'un bout à l'autre du récit, la mort tient le fil de la narration. À l'articulation de ces mouvements du récit dont la mort est le moteur essentiel, il ne s'imposait à Yasmina Khadra qu'une inscription sous *le récit de la mort*.

Le récit met au centre le personnage dans son obsession, une hantise mortelle, qui emprunte les pistes de l'obscur. En effet, il voit souvent la mort comme point proche et loin, le bout d'une longue route mise en perspective. Et cette route que l'œuvre retrace, mettant en scène plutôt la mort que le personnage principal, n'est qu'un parangon, un être en définitive fragile face à l'action dissolvante de la mort, face à l'angoisse obsessionnelle de la mort. Les propos d'Amine sont justificatifs :

*J'ai perdu des patients pendant que je les opértais. On ne sort pas tout à fait indemne de ce genre d'échec. Mais l'épreuve ne s'arrêtait pas à ce niveau. Il me fallait en plus annoncer la terrible nouvelle aux proches du défunt, qui retenaient leur souffle dans la salle d'attente. Je me souviendrai le restant de mes jours de leur regard angoissé tandis que je sortais du bloc opérationnel. C'était un regard intense et lointain à la fois, chargé de l'espoir et de peur toujours le même immense et profond comme le silence de l'assistait. A cet instant précis, je perdais confiance en moi, j'avais peur de mes propos, du choc qu'ils allaient provoquer. Je me demandais comment les parents allaient accuser le coup, à quoi ils allaient penser en premier lorsqu'ils auraient compris que le miracle n'avait pas eu lieu. Aujourd'hui, c'est mon tour d'accuser le coup. J'ai cru que le ciel me tombait dessus. Pourtant paradoxalement, je n'ai pensé à rien.*⁶¹⁰

Le personnage de Yasmina Khadra comprend la nécessité de se libérer d'une telle vision. Il va à la rencontre des acteurs producteurs de la mort. Ce besoin de la mort spectacle est partout vu comme exigence et obligation. Il est son dernier mot.

La vie et la mort ne sont plus séparées par un clivage, mais rapportées au même objet, au point où la mort finit par engloutir la vie, elle est cette seule réalité envahissante et

⁶⁰⁹Diamus DE BATAILLE, *La mort comme sujet du récit, in la mort dans le texte*, Presse Universitaire de Lyon, 1988, p.185.

⁶¹⁰Yasmina KHADRA, *L'attentat, op. cit.*, p.35.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

nous pourrions presque dire que le personnage vit la mort. Il est envahi par une profusion d'images de la mort au point qu'il en est submergé. Il n'est guère de moment chez lui sans qu'aussitôt quelques appréciations viennent lui priver de la joie de la vie pour rétablir l'atmosphère morbide.

Pour ne pas nous écarter de notre thème de recherche, la personnification de la mort sera notre but ultime pour savoir comment son induction dans l'organisation de la personnalité du personnage Khadrien et par la suite dans un monde d'existence qui le paralyse et l'anesthésie.

En effet, le personnage a une vision pessimiste de la vie et dans cette misérable existence. Aucun signe n'indique la promesse d'un avenir radieux. Chez ces personnages, la mort est en lieu et place de la vie. Elle ne peut apparaître autrement que comme une pathologie.

Pris isolément, chacun des romans-corpus représente des scènes de vie dominées par la mort étant la vérité ultime. La mise en scène de la mort comme personnage fournit en même temps l'information sur les attitudes de l'homme devant elle et fait ressortir les évolutions sociales.

III-2-3-3- Différentes représentations de la mort dans l'œuvre de Khadra

Représentation désigne étymologiquement, « *l'action de remplacer devant les yeux de quelqu'un* »⁶¹¹. Cette notion d'origine latine garde tout son sens étymologique mais revêt des exceptions sensiblement distinctes suivant le contexte dans lequel elle est utilisée. Au sens courant, c'est l'image que nous nous faisons du monde, autrement dit, le monde remplacé devant nos propres yeux. En philosophie, elle est décrite comme une idée incomplète et provisoire de ce qu'est la vérité sur un objet donné.

Si la représentation désigne une idée que nous nous faisons du monde, elle décrypte aussi les images que les individus se font de la réalité. Elle exprime le fait de

⁶¹¹ORTOLANG, Centre National de ressources textuelles et lexicales, *dictionnaire d'étymologie*. Disponible sur : <http://cnrtl.fr/etymologie.representation>, (consulté le 20 Décembre 2017 à 9 :35).

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

communiquer cette idée, le fait de la placer devant les yeux de l'autre. Cette communication exige plusieurs modes de réalisations.

En psychologie, la communication renvoie à la représentation mentale du monde extérieur en rassemblant une perception à une idée. Cette communication se fait par la pensée et elle peut être de l'ordre du réel ou du fictif.

Quant à la psychologie sociale, la représentation sociale est utilisée pour désigner l'image de la réalité collective fortement suggérée à l'individu par la société. Le concept de « représentation sociale », placé à la frontière du psychologique et du social, désigne une forme de connaissance sociale, la pensée du sens commun, socialement élaboré et partagé par des membres d'un même ensemble social ou culturel. C'est une manière de communiquer avec notre pensée, de nous approprier, d'interpréter notre réalité quotidiennement et notre rapport au monde.

Nous revenons à notre Richard pour parler de cette correspondance dont il n'a cessé d'envisager avec complexité. Le dialogue avec la poésie et avec la psychanalyse lui a en effet appris à reconnaître une certaine autonomie au fonctionnement des signifiants, si bien que le rapport entre la lettre et le thème lui apparaît désormais comme une relation à double sens, qui est autant d'interférence que d'interdépendance, c'est « *une mutualité tout à la fois informante et transgressive* »⁶¹².

La procédure thématique « informe » la manière fonctionnelle du texte, mais celui-ci, en donnant forme aux thèmes, en infléchit aussi la signification. La critique thématique semble donc aujourd'hui de plus en plus attentive à la mise en texte du thème. Pourquoi dès lors continuer à parler de « paysages », d'« univers imaginaire » ? C'est que, à travers l'examen scrupuleux d'une organisation textuelle, cette critique persiste à repérer l'inscription d'une visée ou d'une vision du monde. Jean-Pierre Richard y reconnaît par exemple « *les directions significatives d'une présence au monde, les coordonnées personnelles d'un séjour* »⁶¹³.

⁶¹²Jean Pierre RICHARD, *l'Univers imaginaire de Mallarmé, op. cit.*, p.20.

⁶¹³*Ibid.*

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

De ce fait, le thème a une structure textuelle et un horizon extratextuel. La thématique part de l'analyse de la première, mais ne saurait s'y arrêter : elle s'efforce de déceler dans la « page » les grandes lignes d'un « paysage ». Elle procède par un va-et-vient constant entre le thème et le texte. Or, il nous semble que toute forme de thématique suppose un tel débordement de la clôture du texte. Comme le soulignait Claude Bremond, le thème est à la fois « *immanent et transcendant* » par rapport à l'œuvre. Il est toujours pris à l'extérieur pour être soumis à une élaboration textuelle spécifique. Pour beaucoup des chercheurs, cet « horizon externe » du thème est essentiellement d'ordre intertextuel : « *il est fait des représentations et des significations qui lui sont associées par la tradition littéraire. Et il me semble en effet tout à fait important de connaître ces « connotations culturelles » attachées à un thème, afin de pouvoir apprécier les transformations que telle ou telle œuvre leur apporte.* »⁶¹⁴

Ce sont ces transformations qu'une étude thématique doit tâcher de comprendre. Or, elles résultent à la fois d'une stratégie spécifique d'écriture qui appelle une étude du fonctionnement intratextuel du thème, et d'une expérience singulière du monde qui impose la prise en considération de l'« horizon extratextuel » du thème.

C'est à ce niveau que le recours à la critique thématique dans notre cas, ne peut être négligé, car elle permet de repérer dans le thème la mise en œuvre d'une certaine logique des critères qualitatifs sensibles et d'une certaine mise en valeur affective.

III-2-3-3-1-La représentation sociale de la mort comme communication dans l'œuvre de Khadra

Emile Durkheim introduit en 1898 l'idée de la représentation collective à la psychologie sociale qui a pour tâche d'étudier les représentations sociales. En effet, cette science donne l'accès à l'individuel de se mettre dans le collectif. Il distingue les représentations collectives des représentations individuelles. Il voit que :

La société est une réalité SUIGENERIS, elle a ses caractères propres qu'on ne retrouve pas ou qu'on ne retrouve pas sous la même forme, dans le reste de l'univers. Les représentations qui l'expriment ont donc un tout autre

⁶¹⁴*Ibid.*, p.35.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

*contenu que les représentations purement individuelles et l'on peut être assuré par avance que les premières ajoutent quelque chose aux secondes*⁶¹⁵.

La représentation sociale est prise par Jodelet comme une pratique intelligente car

*le concept de représentation sociale désigne une forme de connaissance spécifique, les savoir du sens commun dont les contenus manifestent l'opération de processus génératifs et fonctionnels sociaux. Les représentations sociales sont des modalités de pensées pratiques orientées vers la communication et la maîtrise de l'environnement social. En tant que telles, elles présentent des caractères spécifiques au plan de l'organisation des contenus, des opérations mentales et logiques. Le marquage social des contenus ou des processus de représentations est à référer aux conditions et contextes dans lesquels émergent les représentations aux communications par lesquelles elles incluent aux fonctions qu'elles ouvrent dans l'interaction avec le monde et l'autre*⁶¹⁶

Pour lui cette représentation est une forme de connaissance socialement élaborée et partagée ayant une visée pratique et concourante à la construction d'une réalité commune à un ensemble social.

Le principe de la représentation sociale dans l'œuvre de Khadra s'articule dans la charge des dialogues contenant des expressions clés qui permettent de mieux saisir la mort et la désirer. Dans le texte de Yasmina Khadra, la mort se présente et se décline en : sujet et objet, image, figure, symbole, signe et perception.

En ce qui concerne le sujet, la mort est un sujet social porteur d'idées, de valeurs et de modèles qui tiennent de son groupe d'appartenance ou des idéologies véhiculées dans la société orientale. Dans « *L'attentat* », les Mollahs en tant qu'autorité produisent le sens, car à travers leurs représentations s'exprime le sens de la mort qu'ils donnent à leurs expériences dans ce pays, que la folie guette, n'a plus d'autres histoires à offrir que des tragédies. L'auteur leur attribue des qualités qui les distinguent des autres. Nous le constatons dans la description du mollah Bashir :

Son doigt d'ogre brasse l'air comme un sabre. Il tire son coussin pour s'asseoir convenablement, se trémousse dans le craquement de l'estrade qui lui sert de tribune, éléphanterque et vampirisant, le visage massif jaillissant

⁶¹⁵Emile DURKEIM, « Représentations individuelles et représentations collectives » In *Revue de métaphysique et de morale VI*, Paris, p.273.

⁶¹⁶Denis JODELET, « Représentation sociale ; phénomène, concept et théorie » In *Psychologie sociale*, 1997, p.365.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

*au milieu d'une barbe filandreuse. Ses yeux alertes ballaient l'assistance, étincelants d'une intelligence vive, intimidante*⁶¹⁷.

Si la mort relève d'Allah, qui a créé et qui ressuscite que « *C'est Lui qui vous a donné la vie, puis vous fera mourir, puis vous fera revivre. L'homme est vraiment ingrat.* »⁶¹⁸, le Coran rappelle l'inéluctabilité de cette mort non pas par l'image extérieure des funérailles, mais par la sensation intérieure et la mention des thèmes eschatologiques de l'Islam. L'évocation de la mort va donc de pair avec la mention des thèmes eschatologique où sont citées des paroles souvent illustrées dans les prênes musulmans, pour comparer la vie à un pont que l'on traverse pour passer d'une rive à l'autre. La mort est décrite comme une grande épreuve mais la foi en Dieu et ses promesses aux bienheureux sont une source d'espérance et de sérénité devant cette image car : « *Chaque âme goûtera la mort, mais vous ne recevrez votre exacte rétribution que le jour de la résurrection. Quiconque sera écarté du feu et introduit dans le paradis aura triomphé. La vie d'ici-bas n'est qu'une jouissance illusoire.* »⁶¹⁹

Les porte-paroles des Talibans se montrent comme des messagers du Dieu en se recourant à cette représentation sociale et religieuse de la mort par le biais des motifs perçus et interprétés. Donc, il ne signifie pas la simple reproduction de la réalité religieuse, mais renvoie à l'imaginaire social et individuel. Cette représentation est lue dans cet extrait :

*Aucun doute là-dessous, mes frères, c'est aussi vrai que le soleil se lève à l'est. J'ai consulté les montagnes, interrogé les signes du ciel, l'eau des rivières et de la mer, les branches dans les arbres et les ornières sur les routes ; tous m'ont confirmé que l'Heure attendue est arrivée. Vous n'avez qu'à tendre l'oreille pour entendre chaque chose sur cette terre, chaque créature, chaque bruissement vous dire que le moment de gloire est à portée de nos mains, que l'imam El Mehdi est parmi nous, que nos chemins sont illuminés. Ceux qui en douteraient une seconde ne sont pas des nôtres. Le diable les habite, et l'Enfer trouvera en leur chair d'inextinguibles combustibles. Vous les entendrez, l'éternité durant, regretter de n'avoir pas su saisir la chance que nous leur offrons sur un plateau d'argent : la chance de rejoindre nos rangs, de se placer définitivement sous les ailes du Seigneur*⁶²⁰.

⁶¹⁷Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.73.

⁶¹⁸Le Saint Coran, surate Elhadj, verset 64, p.340.

⁶¹⁹*Ibid.*, surate Al-imran, verset 185, p.74.

⁶²⁰Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., pp.72-73.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

La perception est très expressive, ici, comme mot qui suggère de se saisir d'un objet par les sens et par l'esprit. La représentation sociale de la mort est à cet égard, une forme de modalité de pensée pratique, aiguillée vers la communication, la compréhension et la maîtrise de l'environnement de la société orientale et musulmane.

Vu que cette image est posée au carrefour des interprétations humaines, sociale et même spirituelle, elle représente un moyen d'analyse de la trilogie, car elle apportera un mouvement dynamique de visualisation et d'idéologie par un auteur qui n'exprime que sa perception et son interprétation de la réalité qui sera éventuellement élaborée et prise part par des membres du même groupe social ou culturel.

Tout au long du roman « *Les hirondelles de Kaboul* », nous constatons ainsi que toute l'eschatologie portant sur les fins ultimes de l'Homme qui consiste en une préparation de l'âme humaine à admettre l'inéluctabilité de la mort afin d'en supporter l'épreuve, qui est fixée par un « décret » divin que le musulman l'accepte conformément. L'affliction est moindre en raison de la conviction que la vie après la mort est la vraie vie car « *La vie d'ici-bas n'est que divertissement et jeu. La vie future, c'est elle la vraie vie. S'ils savaient !* »⁶²¹.

À cet égard, la représentation sociale de la mort se définit par des éléments constitutifs d'une part le contenu et de l'autre, la structure et les relations qui les lient. Lorsque la représentation de la mort prend ici la forme légitime, le processus d'objectivation se met d'abord en œuvre avec la construction d'un noyau d'ancrage idéologique excessif. Pour Moscovici, « *objectiver, c'est résorber un excès de significations en les matérialisant* »⁶²².

Les Mollahs des Talibans sont considérés comme les éducateurs mystiques préparant les Afghanes à accepter la mort. Et si cette dernière met un terme d'illusion de ce monde, elle permet également au chahid de réaliser la rencontre tant attendue avec l'Aimé. Ce qui est produit dans ce passage :

⁶²¹ Le Saint Coran, *Surate al-ankabout, verset 64*, p. 404.

⁶²² Serge MOSCOVICI, cité in Denis JODELET, *op.cit.*, p.371.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

*Nous sommes les soldats de Dieu, mes frères. La victoire est notre vocation, le paradis notre caravansérail. Sue l'un de nous succombe à ses blessures, et ne voilà-t-il pas contingent de Houris, belles comme mille soleils, pour le recueillir. Ne croyez guère que ceux qui se sont sacrifiés pour la cause du Seigneur sont morts ; ils sont bel et bien vivants auprès de leur Maître qui les comble de ses bienfaits.*⁶²³

Il est nécessaire alors, de tirer des informations en fonction des critères culturels. Et l'auteur en profite pour mettre un modèle concret, imagé et cohérent avec l'idéologie ambiante qui sera par la suite la phase finale pour naturaliser des éléments auxquels il attribuera des propriétés à ses personnages.

Le noyau figuratif prend un statut d'évidence et devient la réalité même pour le groupe considéré. C'est autour de lui que se construit l'ensemble de la représentation sociale de la mort dans « *L'attentat* » par le biais d'un processus d'ancrage qui désigne « *l'enracinement social de la représentation de son objet* »⁶²⁴. Dans ce roman, c'est bien ce processus étant le moteur qui pousse en avant Sihem pour se faire exploser. Adel son cousin affirme qu'« *elle a dit qu'elle était palestinienne à part entière et qu'elle ne voyait pourquoi elle laisserait d'autres faire ce qu'elle devait faire* »⁶²⁵. Dans ce sens, il est considérable de mettre en évidence et, le sens qui est l'objet représenté et investi d'une signification pour le groupe concerné par la représentation, et son utilité parce que les éléments de la représentation ne font pas qu'exprimer des rapports sociaux, mais contribuent à les constituer. La mort constitue donc le sens d'appartenance à la communauté palestinienne. Sihem se voit comme une sainte, « *quand on a choisi de donner sa vie au bon dieu, c'est qu'on a renoncé aux choses de la vie, à toutes les choses d'ici-bas sans exception. Sihem était une sainte. Un ange* »⁶²⁶. Cette sainte ne fait d'ailleurs que répondre à l'injonction coranique : « *souhaitez donc la mort, si vous êtes sincères.* »⁶²⁷

Nous notons à ce propos que le vocabulaire de l'amour mystique côtoie toujours le thème de la mort ; l'amour et la mort entretiennent en fait une relation ambivalente puisque la seconde ouvre à l'autre vie et à ce titre est désirée ; elle est en même temps

⁶²³Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., pp.74-75.

⁶²⁴Denise JODELET, *Psychologie sociale*, op. cit., p.375.

⁶²⁵Yasmina Khadra, *L'attentat*, op. cit., p.214.

⁶²⁶*Ibid.*, pp.216-217.

⁶²⁷Le Saint Coran, *Surate 2, verset 93*, p.15.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

haie car elle fait obstacle, durant toute la vie terrestre, à la rencontre. Cette idée est illustrée dans le constat d'Amine :

C'est évident, Adel ne relève plus de ce qui est vivant. Il a tourné irrémédiablement le dos aux lendemains auxquels il refuse de survivre comme s'il redoutait qu'ils le déçoivent. Il s'est choisi le statut qui, selon lui, adhérerait le mieux à son profil ; le statut de martyr. C'est ainsi qu'il veut finir, faire corps avec la cause qu'il défend. Les stèles portent déjà son nom, la mémoire des siens est jalonnée de ses faits d'armes. Rien ne l'enchanterait plus qu'un bruit de mitraille ; rien ne l'introniserait plus haut que d'être dans la ligne de mire d'un tireur isolé. S'il n'a rien dans la conscience, s'il ne se reproche aucunement d'avoir initié Sihem au sacrifice suprême, si la guerre est devenue son unique chance à l'estime de soi, c'est qu'il est mort lui-même et qu'il n'attend que sa mise en terre pour reposer en paix⁶²⁸.

Pour Abric « toute réalité est représentée, c'est-à-dire appropriée par l'individu ou le groupe, reconstruite de son système cognitif et dans le contexte social et idéologique et l'environne »⁶²⁹.

De ce fait, la représentation sociale de la mort permet aux protagonistes d'intégrer des données nouvelles à leur cadre de pensée. Elle a une fiction d'interprétation et de construction de la réalité absurde, de la guerre et de désordre. Le "nous" dans cet exemple justifie l'aspect d'appartenance et l'inclusion dans une société mystique et la matière sociale, historique et surtout religieuse :

Nous sommes la colère de Dieu, nous sommes ses oiseaux d'Ababil. Ses foudres et ses coups de gueule. Et nous allons foutre en l'air ces salopards de Yankees ; nous allons leur marcher dessus jusqu'à ce que leur merde leur sorte par les oreilles, jusqu'à ce que leurs calculs leur giclent par le trou du cul. C'est clair ? Est-ce que tu as compris où est la colère de Dieu, p'tit con ? Elle est là, elle est en nous. Nous allons reconduire ces démons en enfer, un à un, jusqu'au dernier. C'est aussi vrai que le jour se lève à l'est.⁶³⁰

Il existe donc toujours une part de création individuelle ou collective dans la représentation. Elle a également une fonction d'orientation des conduites et des comportements engendrant des attitudes et des opinions. Dans « *Les sirènes de Bagdad* », Sayed s'occupe de cela et le Bédouin avoue dans ses propos : « ce sera lui qui m'élèvera dans ma propre estime ; il m'initiera aux règles élémentaires de la

⁶²⁸ Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.225.

⁶²⁹ Jean Claude ABRIC, *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF, 1994, p.12.

⁶³⁰ Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p. 89.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

guérilla et m'ouvrira toutes grandes les portes du Sacrifice suprême »⁶³¹. Cette représentation a un aspect prescriptif parce qu'« [elle] [définit] ce qui est licite, tolérable, ou inacceptable dans un contexte social donné »⁶³².

Il nous semble donc pertinent de dire que la représentation sociale de la mort permet dans le cadre de la trilogie de Yasmina Khadra à l'élaboration d'une identité sociale et personnelle gratifiante, c'est-à-dire compatible avec des systèmes de normes et de valeurs socialement, historiquement et religieusement déterminés au Moyen-Orient.

Or, les personnages principaux dans les romans-corpus souffrent de cette appartenance et cette exigence faisant face le plus souvent à une puissance supérieure. Leur fin est certaine car « *c'est le conflit de l'homme avec ce qui le dépasse* »⁶³³. Dans ce combat inégal, c'est l'homme qui perd toujours parce qu'il se heurte aux limites de sa propre condition et qu'il ne trouve pas de prétexte.

Nous assistons au cours de l'histoire au destin tragique des héros. Leur péché, c'est qu'ils font partie d'une communauté dont les premiers avaient commis des fautes et dont le poids retombe sur eux.

Donc, la dette exige au protagoniste son propre acquittement. Il semble qu'il soit destiné à mourir dès sa naissance. Il y a une force redoutable qui le pousse à la mort de laquelle il ne peut se débarrasser.

D'autre part, la mort du héros dans la trilogie est due le plus souvent à la démesure sous forme de *paroles, d'actes, ou même de pensée*. « *Chez l'homme, la démesure suscite l'arrogance, un comportement et un état d'esprit marqués par l'orgueil et l'excès de confiance en soi* »⁶³⁴.

⁶³¹ Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.78.

⁶³² Jean Claude ABRIC, op. cit.

⁶³³ Marie Françoise MINAUD, *Antigone*, Paris, Ellipses, 1997, p.17.

⁶³⁴ Françoise GOMEZ, Annie Collognat, *Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle, La littérature française*, Nathan, Paris, 1998, p.119.

Chapitre 02 : De l'expression de la mort à sa production

Le trait d'une mise à mort de l'ambition sociale, nous l'avons déjà montré, est l'égarement et l'absence de toute sociabilité. La mutation du héros, tel qu'il était conçu, traduit alors un refus du modèle. Tel l'illustre cet extrait :

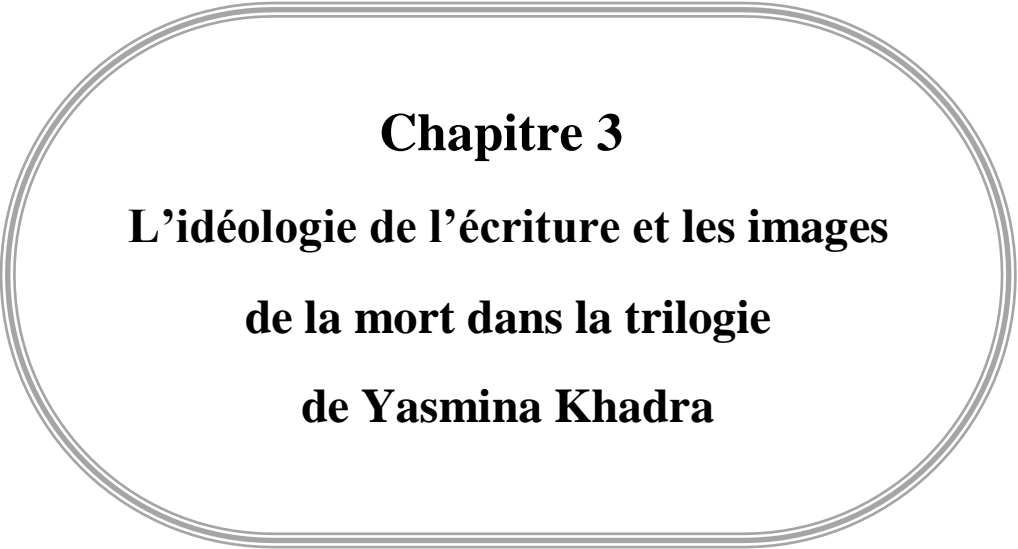
Au village, la tension atteignait des proportions démentielles. Tous les jours, de jeunes garçons se volatilisaient. Je ne sortais plus dans la rue. Je ne supportais plus le regard des Anciens surpris de me trouver encore là alors que les braves de mon âge avaient rejoint la résistance, ni le sourire sardonique des adolescents qui me rappelait celui de mes camarades de classe du temps où l'on me traitait de chiffe molle. Je me calfeutrais chez moi et me réfugiais dans les livres ou dans les cassettes audio que Kadem m'envoyait. C'est vrai, j'avais de la colère, j'en voulais aux coalisés, mais je ne m'imaginai pas canardant les badauds à tort et à travers. La guerre, ce n'était pas mon rayon. Je n'étais pas conçu pour exercer la violence – je me croyais en mesure de la subir mille ans plutôt que la pratiquer un jour⁶³⁵.

Le profil du personnage obéit aussi au dessein de critiquer l'éthique sociale. Le héros, dès lors, cesse de reconnaître les critères sociaux de référence. Ils lui importent de se conformer non pas à ce qui est codifié comme le bien, mais à l'acte ou au fait qui pourrait donner un sens à l'existence comme un défi.

Le héros de la tragédie subit un idéal juste dont dépend généralement le sort du groupe. S'il n'incarne pas l'idéologie dominante, le personnage romanesque n'en épouse pas moins l'idéal ou l'éthique de tout un groupe, même s'il peut être, ainsi, conçu à des fins satiriques. Cette sorte de conscience collective est absente dans l'esprit de la plupart des personnages centraux de l'œuvre de Khadra. Ce qui est caractéristique de ces personnages, c'est surtout la nature personnelle de leur quête. Si la conscience collective cherche à sauver le groupe, à sauvegarder ses limites contre les imperfections de la machine intégriste ou occidentale, par contre, pour le personnage de Khadra, les problèmes qui le font mouvoir sont certes ceux de tout le monde mais la solution qu'il leur apporte est individuelle.

La perception de ces problèmes ne l'est pas moins. D'ailleurs, le personnage vu son isolement né d'une lucidité trop grande dans un monde de "bête immonde" ne dépasse pas son être personnel. Le pessimisme qui explique la fuite constante n'offre aucune possibilité d'adhésion massive à l'attitude du personnage puisque celle-ci est elle-même une absence d'idéal.

⁶³⁵Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.110.



Chapitre 3
L'idéologie de l'écriture et les images
de la mort dans la trilogie
de Yasmina Khadra

Si le concept d'idéologie désigne et exprime souvent une mauvaise représentation du monde, de quelque chose de fondamentalement faux, tordu, perversi, c'est parce qu'il se situera donc toujours dans et en contraste avec un contexte social bien défini. C'est ce contexte social que l'idéologie tentera de justifier, ou de délégitimer, en unissant le plus souvent interprétation et distorsion de la réalité sociale.

Nous avons vu supra qu'il est incorrect d'estimer que le concept idéologique est pris généralement par une fausseté ou un mensonge volontaire de la réalité, ce qui serait un contraste sensible par rapport à la position. Paul Ricœur⁶³⁶ considère l'idéologie comme dissimulation, justification et enfin intégration sociale. Cependant l'idéologie n'est pas que le fruit d'une pensée, d'une représentation raisonnée du monde. Comme le remarque justement Ellul⁶³⁷, l'idéologie se construit souvent tout dépend d'une idée d'opposition à une aptitude ou comportement considéré comme non idéologisée. Elle n'est pas seulement reflet, voile et justification de la réalité mais aussi compensation, c'est-à-dire défoulement devant l'intolérable car il n'est pas possible de produire un système aussi difficile à vivre sans une idéologie qui au fur et à mesure cache la réalité des doctrines, et conduit à en supporter les conséquences.

Nous avons vu dans les précédents chapitres consacrées à l'écriture de la mort dans l'œuvre de Yasmina Khadra, que cette écriture développe absolument une idéologie. L'écriture elle-même devient donc une réalité formelle dans laquelle se lit facilement la réalité thématique dans les trois romans-corpus. Cela n'est possible que par l'idéologie de l'engagement de la forme.

L'écriture de Yasmina Khadra présente une structure formelle particulière. Cette forme est désormais au service du fond.

Pour mener à bien notre étude portant sur l'idéologie de l'écriture dans l'œuvre de Yasmina Khadra, il nous semble impératif de commencer par l'analyse des différentes

⁶³⁶ Paul RICŒUR, *L'idéologie et l'utopie*, op. cit., p. 417.

⁶³⁷ Jacques ELLUL, *L'idéologie marxiste chrétienne*, Paris, La Table Ronde, 2006, p. 6.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra
images de la mort soumises entre des connotations positives et négatives pour mettre
l'accent enfin de compte sur une idéologie particulière, d'érotisme lié à l'idée de mort.

III-3-1-La mort : une expression agressive d'une idéologie violente

Le geste d'engagement entre caution et pari, semble un devoir déterminant des choix d'écriture et contraignant des modes de lecture. De ce fait, l'écrivain entreprend et met en gage quelque chose de lui-même dans l'entreprise d'écrire/lire. Face à un réel d'une violence inouïe, Khadra ne se soucie pas de rechercher une expression à distance. Ainsi dépendante d'un contexte sociopolitique particulier, la parole peut subir des transformations et que le changement d'un tel contexte peut transformer le statut du discours. Thomas Pavel le montre dans : « *une parole qui, à une époque et dans un contexte donné, était reçue comme factuelle, peut être conçue ultérieurement et/ou ailleurs comme un simple mythe.* »⁶³⁸

Jean Rohou considère, pour sa part, la pratique littéraire comme une solution métaphorique à la condition humaine ; condition qui se résume en un assujettissement à la nature et en une réalité dure à vivre. Il considère que la littérature

*charme le malheur en jouissance, extrait " les fleurs du mal ", offre satisfaction cathartique aux passions (...)remplace la vérité brute par une vraisemblance ou une fantaisie conformes à nos aspirations ; notre existence accidentelle et éphémère par un destin exemplaire ... L'intérêt de la littérature vient du plaisir du transfert d'un problème dans la fiction, pour sa compensation, sublimation ou satisfaction métaphorique, ce qui semble proche de la fameuse catharsis dont on parle depuis Aristote*⁶³⁹.

Dans le contexte dramatique au Moyen-Orient où il s'agit de rendre compte du réel et de tenter de lui donner un sens, l'écriture de Khadra pourrait dire ce qui paraît innommable autrement. Il sera intéressant donc, de nous interroger sur son aspect esthétique, c'est-à-dire la force des mots, celle des images et leur littéarité, ainsi que les traits inhérents au contexte. Pour cela, notre regard sera porté sur les transgressions langagières utilisées par les personnages et leurs effets stylistiques.

⁶³⁸Thomas PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p.93.

⁶³⁹Jean ROHOU, *Les études littéraires méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, 1993, pp.25-31.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

L'esthétisation de l'actualité, sous des modalités strictement différentes, serait l'autre choix de Yasmina Khadra. Omniprésente dans sa trilogie, l'image de la mort trouve sa meilleure expression dans les mots et les figures si bien qu'en parallèle avec ce contexte insoutenable où « *la mort pour lui et pour les autres, n'est qu'une banalité* »⁶⁴⁰.

Cette forme d'agression est à relever dans cet acte de libération de l'écriture de toutes les formes d'enchaînement ou d'enfermement, que ce soit par la tradition, par la religion ou par l'idéologie. Différents indices textuels informent sur une violence meurtrière, ses agents, ses victimes, ses origines, ses conséquences mais aussi sur les réactions des uns et des autres. Yasmina Khadra essaye de mettre la question de l'agressivité dans son contexte de l'action directe pour mettre en œuvre une matière étatique et autre symbolique, en un mot agressif qui fait le quotidien des gens.

Dans « *Les hirondelles de Kaboul* », et dès les premières lignes, nous nous sentons dans une ville en état avancé de décomposition, sur « *des terres afghanes ne sont que champs de bataille, arènes et cimetières. Les prières s'émiettent dans la furie des mitrilles, les loups hurlent chaque soir à la mort, et le vent, lorsqu'il se lève, livre la plainte des mendiants au croassement des corbeaux* »⁶⁴¹ où seule la mort prend part. L'auteur continue la description de ce coin oublié du monde. Tel nous le lisons dans cette image métaphorique : « *la ruine des remparts a atteint les âmes. La poussière a terrassé les vergers, aveuglé les regards et cimenté les esprits. Par endroits, le bourdonnement des mouches et la puanteur des bêtes crevées ajoutent à la désolation quelque chose d'irréversible* »⁶⁴². C'est comme si le monde était en train de pourrir et que sa gangrène a choisi de ce développer à partir de là.

Ce roman met en scène la répression excessive de la terreur absolue. Les protagonistes qui s'accusent et s'entretuent sont les acteurs des actes meurtriers et des mises à mort quotidiennes. Ces lynchages de cette nature leur fait découvrir la futilité des choses et attendre leurs tours dans une ville devenant « *l'antichambre de l'au-delà. Une antichambre obscure où les repères sont falsifiées ; un calvaire pudibond ; une*

⁶⁴⁰Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.12.

⁶⁴¹*Ibid.*, p.7.

⁶⁴²*Ibid.*, p.8.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra *insoutenable latence observée dans la plus stricte intimité* »⁶⁴³ . Les gens de Kaboul attendent que le signal pour participer à des scènes d'égorgeement et d'exécution « *au point que ils s'angoissent à l'idée d'une exécution soit reportée* »⁶⁴⁴ .

C'est ce monde chaotique « *qui fait de brutalité et d'invraisemblance, saigné à blanc par un enchaînement de guerres d'une rare violence ; un monde déserté par ses saints patrons, livré aux bourreaux et aux corbeaux, et que les prières les plus ferventes semblent incapables de ramener à la raison.* »⁶⁴⁵

La mort est fondée sur la contestation et la dénonciation d'une situation initiale jugée inacceptable, et sur le désir de fonder un ordre nouveau considéré comme nécessairement meilleur. Ainsi, dans un cadre historique où la mort domine, l'écriture suscite le besoin d'une catharsis chez son lecteur car l'acte d'écrire est une thérapie contre les obsessions morbides et les angoisses nihilistes.

Semblable aux rites de purification, l'écriture est, l'expression même d'une agression et d'une violence voulues comme art littéraire. Pierre confirme le rapport société, violence et écriture que « *toute société est violence. Toute société est écriture donc toute écriture est violence.* »⁶⁴⁶ . De son côté, Robert Gauthier note que

*violence et langage ont la même origine : le désir d'exister, de maîtriser, de se protéger, de se reproduire, de se survivre. Le désir est violence puisqu'il implique de s'intégrer l'autre, de s'approprier l'objet convoité, de se rendre pareil à un modèle, donc de se faire violence*⁶⁴⁷ .

La lecture des « *Sirènes de Bagdad* » est également éprouvante. La haine et le sang irriguent les rues de Bagdad. Yasmina Khadra plante le nez du lecteur dans l'horreur et l'y maintient dans 350 pages. Nous y entendons le chant funèbre d'un pays auquel l'Amérique a offert une fausse liberté, et qui s'est transformé en terre infernale, un «

⁶⁴³ *Ibid.*, p.12.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p.27.

⁶⁴⁶ Beida CHIKHI, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes maghrébins de langue française*, Paris, Talismano, 1987, p.228.

⁶⁴⁷ Robert GAUTHIER, *La violence du langage et le langage de la violence*, in Actes du 19^{ème} colloque d'Albi, 1998, p.45.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra *monde de dingues* », où plus rien de la dignité humaine n'est préservée : l'outrage au père du narrateur, déshonoré devant son fils, un carnage absurde un soir de noces.

La première agression commence par l'assassinat de Souleyman, la mascotte du village, un handicapé mental « *plus proche du Seigneur que les saints* »⁶⁴⁸.

Localement, l'agression s'affole. Elle s'insinue dans la société, réveille les vieux démons, fait éclater le tissu social : c'est toujours le mythe ignoble de la mort régénératrice mais cette fois-ci défendue par celui qui s'offre à elle comme un moyen à sa disposition. Tel l'illustre cet extrait : « *avec Souleyman, c'était une autre paire de manches. Il s'agissait d'un horrible et vulgaire accident, et les gens n'arrivaient pas à se décider : Souleyman était-il un martyr ou un pauvre bougre qui s'était trouvé au mauvais endroit au mauvais moment* »⁶⁴⁹.

Si l'histoire dans ce roman se déclenche à partir de cette mise à mort violente, c'est pour que le lecteur puisse comprendre le parcours du jeune Bédouin. C'était le même. Le narrateur avoue que

*Depuis des mois et des mois, ma tête ressemblait à une urne funéraire ; sa cendre obscurcissait ma vision des choses, me sortait des narines et des oreilles. Je ne voyais pas le bout du tunnel. Puis, la mort de Souleyman m'a ressuscité. Ça m'a ouvert les yeux. Je ne veux pas finir sans avoir vécu. Jusque-là, je ne fais que subir. Comme Souleyman, je ne comprenais pas grand-chose à ce qui m'arrivait. Mais pas question de finir comme lui. La première question qui m'est venue à l'esprit à l'annonce de sa mort a été : Quoi ? Souleyman est mort ? Pourquoi ? A-t-il vraiment existé ?*⁶⁵⁰

La mort de Souleyman n'était que prétexte pour reproduire par la suite la même scène mais cette fois-ci avec un intellectuel. Et pour qu'il ne ressemble pas à ce saint, le Bédouin est soumis à la force des intégristes islamistes et devient le transporteur de la mort avec ce virus de merde.

Le langage est à la fois important comme moyen de communication entre les hommes, mais aussi comme outil pour le romancier. Par la mort dramatique, nous n'entendons pas seulement une agression physique mais aussi une violence expressive. Un discours

⁶⁴⁸ Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.73.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p.77.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, pp.80-81.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

violent est une parole ou un écrit au service d'une situation aussi agressive sur différents niveaux, historique, moral, religieux et surtout idéologique.

Dans « *L'attentat* », le discours de la mort est donc serviteur d'une agression qui n'est pas directement de son fait, mais dont le principe est à chercher dans l'irrespect des personnes, dans le mépris de leur liberté, de leur égalité et de leur bienveillance réciproque. La présence de Amine à Bethléem et sa requête lui ont appris qu'il n'a pas de zone intermédiaire entre le mal et le bien, entre la mort et la vie, entre le terroriste et le médecin parce que

dans ce duel, il n'y a pas de place pour les états d'âme, encore moins pour l'attendrissement ; seuls les canons, les ceintures explosives et les coups fourrés ont voix au chapitre, et malheur aux ventriloques dont les marionnettes se grippent- un duel sans pitié et sans règles où les hésitations sont fatales et les erreurs irréparables, où la fin génère ses propres moyens, où le salut est hors course, largement supplanté par le vertige des revanches et des morts spectaculaires⁶⁵¹.

Les mots ne sont pas violents par eux-mêmes, ils deviennent par complicité avec le drame qu'ils contribuent à promouvoir, par ruse, sous les voiles de son contraire. Chez Khadra, un langage cru, et toute une écriture brute d'une rare violence⁶⁵² se construisent.

Vu ses conditions de production, l'écriture de Khadra serait-elle, comme l'affirmait Jean Déjeux, l'exemple d'« *un langage de refus et une écriture de terrorisme* »⁶⁵³.

Dans ses recherches, Sigmund Freud définit la psychanalyse comme un mode d'exploration de l'inconscient et une technique thérapeutique. Dans sa théorie sur la pulsion de vie et la pulsion de mort, deux instincts sont opposés dans l'inconscient humain. Pour lui, il existe en chacun un besoin fondamental de détruire qui sera par la suite une agressivité lorsqu'elle se retourne contre autrui. Celle-ci est un instinct humain qui peut s'exprimer de multiples façons. Sa forme la plus visible est l'agression physique. Mais, la forme qui semble plus discrète et qui peut d'ailleurs être tout autant destructrice est l'agression verbale. Dans le cas de notre romancier, cette expression

⁶⁵¹ Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.164.

⁶⁵² Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.27.

⁶⁵³ Jean DEJEUX. *Littérature maghrébine de langue française*, op. cit., p.422.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

agressive s'impose encore pour joindre le spectacle d'une agression physique, psychologique et historique. Ce spectacle est le plus frappant dans « *L'attentat* » où la mort prend part et devient un droit et devoir au nom du djihad. Le narrateur se retrouve déborder dans cet espace et il n'a rien à voir avec le monde qu'il a profané à Bethléem. Il avance dans cet extrait :

J'ai toujours éprouvé une sainte horreur pour les chars et les bombes, ne voyant en eux que la forme la plus aboutie de ce que l'espèce humaine a de pire en elle. Je ne connais pas ses rituels, ignore ses exigences et ne me crois pas en mesure de me familiariser avec. Je hais les guerres et les révolutions, et ces histoires de violences rédemptrices qui tournent sur elles-mêmes telles des vis sans fin, charriant des générations entières à travers les mêmes absurdités meurtrières sans que ça fasse tilt ! Dans leur tête. Je suis chirurgien ; je trouve qu'il y a suffisamment de douleur dans nos chairs pour que des gens sains de corps et d'esprit en réclament d'autres à tout bout de champ.⁶⁵⁴

Les récits sont parsemés d'expressions langagières connotant un état d'esprit, une mentalité, une idéologie caractérisée par la violence. Ces mots et expressions fracturent le sens habituel entraînant une forme poétique particulière parce que « *toute vraie littérature est celle de la transgression* »⁶⁵⁵. L'usage d'un vocabulaire inhérent à la violence⁶⁵⁶ verbale est le même que nous pourrions vérifier dans la réalité quotidienne.

De ce fait, l'agression est à comprendre également en rapport avec le contexte social, culturel, historique et politique. Le lexique agressif est utilisé comme arme pour renforcer l'idée de l'ancrage du texte dans la réalité socio-historique. Nous retrouvons alors des termes renvoyant à la religion, à la race et à la doctrine terroriste qui règne.

La violence décrite n'est pas alors seulement politique, idéologique, elle est aussi rhétorique. « *Ces mots qui, " font cultivés ou familiers", peuvent être perçus comme des écarts porteurs de connotations. Ils conviennent donc à la littérature.* »⁶⁵⁷

⁶⁵⁴Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., pp.164-165.

⁶⁵⁵Rachid BOUDJEDRA, « Textualité, sexualité et mystique » In *Le Matin* [en ligne], 30 avril 2003, n°3407. Disponible sur : www.univ-setif.dz/images/stories/.../theses/.../DSBOUDJADJAMohamedFRA09.pdf, (consulté le 24/02/2014 à 20 :20).

⁶⁵⁶Il est intéressant de noter que la violence peut avoir des significations opposées puisque dans un cas elle exprime la pulsion et dans l'autre le contrôle de cette même pulsion.

⁶⁵⁷Claude PEYROUTET, *Style et rhétorique*, Paris, Nathan, 1994, p.59.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

Le parti pris de l'écrivain est manifeste au niveau du langage où le recours systématique aux termes percutants et choquants peut être fait pour mieux dire les choses. Mais aussi, l'auteur ne se contente pas de reproduire fidèlement un langage mais il tente de rendre, dans la langue authentique de ses personnages, des faits et des circonstances où l'agressivité verbale est une forme d'opposition à l'ordre établi, une manière de le contester et de le refuser.

Il s'agit de dire l'injustice, l'humiliation et l'oppression sur un maximum de registres linguistiques, politiques et littéraires, de marquer l'écart que suscite l'acte violent en le creusant au sein du texte pour l'imposer au lecteur.

III-3-1-1- La mort : une autre facette de l'insoumission

Les héros de l'œuvre de Yasmina Khadra apparaissent comme des personnages condamnés d'avance. Ils sont des êtres de l'oppression. La mort est toujours là, attenante à leur parcours. Ils meurent bien souvent violemment : Amine et Sihem, sont victimes d'un attentat explosif dans « *L'attentat* », le Bédouin est assassiné par une injection toxique dans « *Les sirènes de Bagdad* » et d'Atiq est mort dans la folie après la mort de sa bien aimée dans « *Les hirondelles de Kaboul* ». Tous ces personnages semblent classés dans la catégorie de l'antihéros.

Mais nous n'avons pas toujours songé à éprouver la capacité du Moyen-Orient à produire des héros. D'emblée, ces personnages sont considérés comme des êtres inadaptés. Mais à quoi devraient-ils s'adapter s'ils sont condamnés à la mort. N'est-ce pas pour l'essentiel d'une société oppressive, qui en serait responsable ?

Dans les trois romans-corpus, l'auteur travaille à la fois sur le descriptif et l'analytique en nous présentant la réalité absurde. L'acteur de mort n'est plus un simple instrument de mort, il devient une caractéristique de la civilisation orientale puisque les grandes métropoles ont désormais un espace aménagé à cet effet.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

Yasmina Khadra note qu'à Kaboul, « *les hommes ont tourné le dos au jour pour faire face à la nuit* »⁶⁵⁸. Ce constat met sans cesse Atiq en rogne et à « *chaque fois qu'il referme le portail derrière lui, se soustrayant ainsi aux rues et aux bruits, il a l'impression de s'enterrer vivant. Une peur chimérique trouble ses pensées* »⁶⁵⁹. Atiq se sent à l'âge de quarante deux ans déjà usé, « *il ne voit ni le bout du tunnel ni celui de son nez* »⁶⁶⁰. C'est comme s'il prenait sa revanche sur quelque chose qui n'arrête pas de lui échapper. Depuis que sa femme Mussarat est tombée malade, « *il a l'intime conviction d'avoir été floué, que ses sacrifices, ses concessions, ses prières n'ont servi à rien ; que son destin ne s'assagira jamais, jamais, jamais* »⁶⁶¹. Pour Atiq,

*la vie n'est qu'une inexorable usure ? Que l'on se réserve ou que l'on se néglige n'y change rien. Le propre d'une naissance est d'être vouée à une fin ; c'est la règle. Si le corps pouvait n'en faire qu'à sa tête, les hommes vivraient mille ans. Mais la volonté n'a pas toujours les moyens de sa détermination, et la lucidité du vieillard ne saurait inciter ses genoux à plus de retenue. La tragédie fondamentale des hommes vient du fait que nul ne peut survivre à ses vœux les plus pieux, qui sont de surcroît la raison essentielle de son infortune. Le monde n'est-il pas la faillite des mortels, la preuve monstrueuse de leur inconsistance ?*⁶⁶²

L'auteur dans « *L'attentat* », retrace le même chemin d'un condamné à mort dès le début du roman et c'était aussi la même scène d'ouverture et de clôture. Nous pouvons relever le même désir chez Amine où le narrateur fait une description épouvantable de la justice vengeresse à travers une scène d'attentat. L'auteur oppose la faiblesse à la force aveugle et monstrueuse et pour souligner le contraste, il prend soin de décrire un horrible attentat où la société livre un des siens à cette bête infernale, assoiffée de sang humain.

Cet instant entre les deux mondes d'ici-bas et de l'au-delà est produit quand Amine refuse de lâcher la main de son grand-père qui est mort ça fait bien longtemps. Il souhaite le rejoindre. Tel l'illustre ce passage : « *ça ne sert à rien de rester ici. Les morts sont morts et finis, quelque part ils ont purgé leur peine. Quant aux vivants, ce ne*

⁶⁵⁸Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.8.

⁶⁵⁹*Ibid.*, p.17.

⁶⁶⁰*Ibid.*, p.18.

⁶⁶¹*Ibid.*, pp.68-69.

⁶⁶²*Ibid.*, p.92.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra *sont que des fantômes en avance sur leur heure* »⁶⁶³. Amine est conscient de sa mort en disant que lors de ce spectacle de sang, « *seul un vieillard s'agenouille devant lui. Il évoque le nom du Seigneur, porte sa mains sur son visage, baisse ses paupières* »⁶⁶⁴ et d'un coup, « *toutes les lumières et tous les bruits du monde s'estompent. Un peur absolue lui saisit* »⁶⁶⁵. Amine veut savoir pourquoi il ferme les yeux, « *c'est en n'arrivant pas à les rouvrir qu' [il] comprend : c'est donc ça ; c'est fini, [il] n'est plus.* »

Il y a chez Amine ainsi que chez le Bédouin un sort qui conduit au destin fatal les personnages centraux des deux romans. Sans doute, ils ont l'âme d'un aventurier qui se présente volontiers insoumis. Mais ils veulent conquérir leur liberté ; il cherche un épanouissement qu'il ne trouve pas dans son entourage. Ils contestent les obstacles à la liberté que sont les fondations de contexte actuel. Notamment les droits, les lois, les interdits qui se rapportent aux initiations. Ils entreprennent de se libérer de la tutelle des institutions occidentales, de rompre le cordon ombilical et de briser l'ordre du cycle d'exclusion, d'ostracisme et de despotisme. Ils aspirent à un mieux, un bien être qu'il entrevoit à leurs pays. Cependant, des accidents qui les empêchent à terminer jusqu'au bout.

Avec plus de détermination, Mohsen manifeste la même motivation dans « *Les hirondelles de Kaboul* ». Il ne se libère pas seulement de l'ordre moral que lui imposent les institutions des Talibans. Insensible à l'idée de soumission que sa femme Zunaira, lui inculque l'affranchissement de la réalité, il entreprend d'assurer par lui-même son autonomie en prison. La liberté d'entreprendre présuppose des sujets libres. En effet, souligne Lucien Jaume que « *l'unité du libéralisme politique s'accompagne de fortes divergences, qui sont bien de type philosophique, car on s'aperçoit qu'elles mettent enjeu une idée de la raison, une idée du droit, une idée de l'homme et de sa liberté* »⁶⁶⁶.

⁶⁶³Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.11.

⁶⁶⁴*Ibid.*, p.245.

⁶⁶⁵*Ibid.*

⁶⁶⁶Jaume LUCIEN, *la liberté et la loi, les origines philosophiques du libéralisme*, Paris, Fayard, 2000, p.10.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

La pensée philosophique construit des sèmes qui proposent des cadres dans lesquels la garantie de la liberté peut être envisagée. Elle fournit un débat critique qui nourrit la liberté et la loi. C'était à la langue d'un mendiant qui se sent capable de marcher jusqu'au bout du monde,

fier de son exploit, inimaginable, il brandit son poing dans le ciel et laisse planer son regard revancharde au dessus de cette vieille nécromancienne de Kaboul, opiniâtrement enserrés dans ses tourments, gisant là, à ses pieds, disloqués, hirsute, à plat ventre. Il fut un temps où sa légende rivalisait avec celle de Samarcande ou de Bagdad, où les rois, à peine intronisés, rêvaient aussitôt d'empires plus vaste que les firmaments... Ce temps-là est révolu, songe Nazish avec dépit, on ne le reprendra plus à tourner autour du souvenir. Car Kaboul a horreur du souvenir. Elle a fait exécuté son histoire sur la place publique, immolé les noms de ses rues dans de terribles autodafés, pulvérisé ses monuments à coup de dynamite et résilié les serments que ses fondateurs ont signés dans le sang ennemi. Aujourd'hui, les ennemis de Kaboul sont ses propres rejets. Ils ont renié leurs ancêtres et se sont défigurés enfin de ne ressembler à personne, surtout pas à ces êtres assujettis qui errent, tels des spectres, à travers le mépris de Talibans et l'anathème des gourous.⁶⁶⁷

Le cadre conceptuel fait défaut aux vellétés d'esprit libéral des héros. Dès lors, leur idée ne pourrait aboutir qu'à un échec puisqu'elle n'a de support que le volontarisme. Il n'y a pas de mécanismes qui assurent cette autonomie. La tentative de conquérir une dignité vis-à-vis de sa femme, son père ou son amour si non dans leurs sociétés, se transforme en un cauchemar.

La déception est en large terme parce que nous avons souvent lu la société du Moyen Orient historiquement et en la comparant avec celle de l'Occident. Le résultat consiste à produire un discours sur cette société sans jamais dialoguer avec elle.

Dans cette optique, Khadra nous propose une autre lecture où la société orientale doit penser pour elle-même en prenant en considérations les conflits, les ruptures et les mutations internes. La pénétration brutale de l'Occident-du fait même de cette brutalité et ses changements rapides qu'elle a entraînés-fait que les critiques négligent de considérer les mutations internes auxquelles toute société est soumise. À cet égard, nous mettons côte à côte deux termes de croyance et de modernité et il faut associer le sens d'absurdité à l'un, de modernité à l'autre. Dans la trilogie du grand malentendu, l'antihéros serait le prototype du personnage traditionnel qui ne s'adapterait pas au

⁶⁶⁷Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., pp.81-82.

dynamisme du renouveau et au progrès s'il ne leur résiste pas tout simplement, étant étendu que par définition le terme de tradition renvoie au fixisme supposé de l'état des sociétés orientales avant, même la colonisation. Le narrateur voit que

*Kafir Karam est une bourgade misérable et laide que je n'échangerais pas contre mille Kermesse. C'était un coin peinarde, au large du désert. Aucune guirlande de défigurait son naturel, aucun tapage ne troublait sa torpeur depuis des générations immémoriales, nous vivions reclus derrière nos remparts en torchis, loin du monde et de ses bêtes immondes, nous nous contentons de ce que Dieu mettait dans nos assiettes et le louant aussi bien pour le nouveau-né qu'il nous confiait que pour le proche qu'il rappelait à lui. Nous étions pauvres, humbles, mais nous étions tranquilles. Jusqu'au jour où notre intimité fut violée, nos tabous profanés, notre dignité traînée dans la boue et le sang... jusqu'au jour où, dans les jardins de Babylone, des brutes bardées de grenades et de menottes sont venues apprendre aux poètes à être des hommes libres.*⁶⁶⁸

Paradoxalement, l'engagement du personnage central pour cet intégrisme, devient la cause de son péril. L'ordre bâti sur la vengeance et la puissance des armes sans conscience et sans contrôle produit à profusion des exclus, des damnés, des fous et des morts. L'individu oriental et les pouvoirs occidentaux ne se rejoignent pas autour des représentations collectives, des valeurs communes clairement établies. Le rôle d'unification que les mythes assuraient n'a plus cours. Les divinités topiques désormais dévoyées sont accaparées par les instances des pouvoirs qui les emploient à des fins personnelles. Dans « *Les sirènes de Bagdad* », c'est surtout ce type de conflits qui consomme toute l'intrigue. Tel nous le lisons dans cet extrait :

*La cohabitation n'est plus possible. Ils ne nous aiment pas, et nous ne supportons plus leur arrogance. Chacun doit vivre dans son camp, en tournant définitivement le dos à l'autre. Sauf qu'avant de dresser le grand mur, nous allons leur infliger une bonne raclée pour le mal qu'ils nous ont fait. Il est impératif qu'ils sachent que la lâcheté n'a jamais été notre patience, mais leur vacherie.*⁶⁶⁹

Rien n'est moins sûr que cet avenir d'un monde où des comportements individuels ne sont validés que par les institutions reconnues par tout le monde et édifiés sur une culture commune.

⁶⁶⁸ Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., pp.18-19.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, pp.17-18.

III-3-1-2- La mort et la mendicité : un lien positif

Dans la société arabo-musulmane, mendier est un principe fondamental de l'imitation. Dans la trilogie de Khadra, les intégristes ne vivraient que de mendicité et la société orientale à travers ces disciples pense comme « mendiant ». Par des récriminations à la mort, ils interpellent la communauté ; ils invitent celle-ci à veiller !

La mutation que nous entendons montrer est celle du passage du rôle fou en tant que messenger de la mort dans la communauté orientale au rôle de symbole de la mort. Il en est ainsi de Nazish, de Souleyman ou de Zeev l'Ermitte dans la trilogie de Khadra, qui symbolise la mort et les victimes d'une société qui se caractérise par l'oppression car « *la folie, c'est le déjà-là de la mort* »⁶⁷⁰. Cependant, la folie se maintient dans le discours des mendiants qui errent et vagabondent librement. Ils traversent le territoire de part en part pour tambouriner leurs prêches. Ce rôle dont le romancier se sert a effectivement existé dans les sociétés orientales.

Veiller ! C'est un exercice difficile auquel l'intellectuel est astreint. Voilà que les mendiants le recommandent à la communauté toute entière :

*Je vais partir, un point c'est tout. J'ai préparé mon balluchon, mon gourdin et mon argent. Dès que mon pied droit sera guéri, je leur rendrai leur carte de rationnement, tous les papiers que j'ai et, sans dire merci ni adieu, je m'en irai. Je prendrai au hasard un chemin et le suivrai jusqu'à l'océan. Et quand j'arriverai sur le bord de la mer, je me jeterai à l'eau. Je ne reviendrai plus à Kaboul. C'est une ville damnée. Il n'y a plus de salut.*⁶⁷¹

Il s'agit de vivre et de familiariser la mort. La société doit intégrer la mort dans son vécu quotidien. Et ces intégristes ont pour tâche d'improviser des discours sur la mort. Ces discours rappellent aux hommes le tragique de l'existence. Leur répétition quotidienne a pour but de prédisposer les hommes à accepter la réalité de la mort.

D'ailleurs, la folie est l'épreuve inachevée de la mort. C'est alors que commence pour les personnages principaux dans la trilogie l'initiation principale à travers un égarement et une longue errance, tantôt onirique, tantôt fantastique et le plus souvent réelle qui les conduit aux portes de la folie et de la mort. Tous les héros - dont les histoires

⁶⁷⁰Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p.26.

⁶⁷¹Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.54.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

s'entrecroisent - sont tragiques. La folie et la mort forment une allégorie : c'est l'agonie, plus précisément le destin d'un Orient en proie aux démons de la guerre, de la pauvreté, de l'humiliation, avec son cortège de malheurs et d'abominations sur le fond de gesticulations idéologiques meurtrières et de grande misère, d'errance, de crise existentielle.

L'échec du héros renvoie au chaos social. Dans la trilogie de Yasmina Khadra, cette image est précédée par une période de folie qui propulse le héros dans la mort. La prolifération des personnages fous dans les trois récits, relève chez l'auteur d'une conscience gigue des forces de désintégration dans un univers caractérisé par des crises incessantes parce que

*les mendiants rappliquent des quatre coins de la ville »⁶⁷², « on n'a pas besoin de consulter une boule cristal pou prévoir ce que feront les mendiants demain. Demain au lever du jour, on les retrouvera au même endroit, la main tendue et la voix hennissante, exactement comme hier et les jours d'avant.
- Je ne suis pas un mendiant.
- A Kaboul, nous sommes tous des mendiants»⁶⁷³*

En effet, l'exaltation de la vie ne doit pas se faire au prix d'un désintéressement de la mort que l'on voudrait reléguer dans tout ce qui est digne d'être oublié. À l'attitude qui consiste à refouler la mort au risque de la dépression, les intégristes socialisent la mort plutôt que la placent dans un espace de secret. Cette image est alors assimilée aux scènes de la vie quotidienne.

En mettant la mort au centre des préoccupations, ils en font la première étape de socialisation dans la société. En effet, ils sont les serviteurs de la mort ; ils en sont les messagers. Ils parlent de la mort naturellement, sans manifester de signes de peur ni d'angoisse. Tel l'illustre cet extrait :

Nous sommes les soldats de Dieu, mes frères. La victoire est notre vocation, le paradis notre caravansérail. Que l'un de nous succombe à ses blessures, et ne voilà-t-il pas un contingent de houris, belles comme milles soleils, pour le recueillir. Ne croyez guère que ceux qui sont sacrifiés pour la cause du Seigneur sont morts ; ils sont bel et bien vivants auprès de leur Maître qui les comble de ses bienfaits.⁶⁷⁴

⁶⁷²*Ibid.*, p.9.

⁶⁷³*Ibid.*, pp.55-56.

⁶⁷⁴*Ibid.*, pp.74-75.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

La façon de mourir est celle à laquelle le mourant s'est préparé comme à un voyage. Et les intégristes préparent les jeunes à cet événement et avec un maximum de colère. Le Bédouin avoue : « *j'étais un Bédouin, et aucun Bédouin ne peut composer avec une offense sans que le sang soit versé.* »⁶⁷⁵

La déchéance que vivent les protagonistes crée chez eux des frustrations qui les forcent à la soumission ou les poussent à la révolte. Mais la révolte des personnages ne peut égaler la puissance de l'Autre (Occident ou Taliban). Sa logique de la force brutale qui écrase ou contraint à la soumission, installe une autre logique chez eux, celle de la destruction et de la mort car ils apprennent véritablement à haïr à partir de l'instant où ils prennent conscience de leur impuissance. C'est un moment tragique ; le plus atroce et le plus abominable. Ce passage est très expressif :

*J'ai voulu que tu comprennes pourquoi nous avons pris les armes, docteur Djaafari, pourquoi des gosses se jettent sur les chars comme sur des bonbonnières, pourquoi nos cimetières sont saturés, pourquoi je veux mourir les armes à la main. Pourquoi ton épouse est allée se faire exploser dans un restaurant. Il n'est pire cataclysme que l'humiliation. C'est un malheur incommensurable, docteur. Aa vous ôte le goût de vivre. Et tant que vous tardez à rendre l'âme, vous n'avez qu'une idée en tête : comment finir dignement après avoir vécu misérablement, aveugle et nu ?*⁶⁷⁶

Il y a un rapport entre aliénation et mort postérieure du héros et la société dans laquelle il vit. Nous constatons qu'ils désapprouvent le rôle de fou que lui fait jouer sa société. D'où le lien étroit entre le malaise social et la folie du personnage, la mort symbolique de la société qui vit un malaise. Nous pourrions presque nous référer au portrait du colonisé dressé par Albert Memmi pour décrire la psychologie du personnage central et la société où il vit en général. Il note que

n'étant pas maîtresse de son destin, n'était plus sa propre législatrice, ne disposant pas de son organisation, la société colonisée ne peut plus accorder des institutions à ses profonds besoins. Or, ce sont ces besoins qui modalisent le visage organisationnel de toute société normale, au moins relativement. Mais, si la discordance devient trop flagrante, et l'harmonie impossible à réaliser dans les formes légales existantes, c'est la révolution ou la sclérose. La société colonisée est une société malsaine où la dynamique interne n'arrive plus à déboucher en structure nouvelle. Son visage durci depuis des

⁶⁷⁵Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.210.

⁶⁷⁶Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., pp.212-213.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

*siècles n'est plus qu'un masque, sous lequel elle étouffe et agonise lentement*⁶⁷⁷.

L'échec de la vie individuelle s'explique largement par l'échec sur le plan collectif, celui d'édifier un espace de vision nouvelle. Le héros tente d'échapper à son univers par tous les moyens. Il en vient même à désirer la mort : « *en fermant les yeux, Atiq supplie ses ancêtres pour que son sommeil doit aussi impénétrable que les secrets de la nuit.* »⁶⁷⁸

Finalement, le héros ne peut trouver la paix qu'après sa mort. Les forces oppressives qui agissent sur lui ouvrent la voie du péril. On dirait que l'existence du héros s'encadre parfaitement dans l'espace clos de l'antichambre de la mort. Le Bédouin le désire. Tel nous le constatons dans ce passage :

*De mon sommeil profond et sans écho, je n'avais gardé que la douleur lancinante qui me tenaillait aux articulations... J'étais dans mon corps comme un rat pris au piège. Mon esprit courait dans tous les sens sans trouver d'échappatoire. Était-ce cela la claustrophobie ? ... J'avais besoin de sortir de mes gonds, d'exploser comme une bombe, d'être utile à quelque chose, à l'instar du malheur.*⁶⁷⁹

Et puisque la folie dont il est question ne présente pas de cas clinique, les formes de démence observée peuvent s'interpréter comme le jaillissement à la surface de « *la face du désordre social* »⁶⁸⁰, selon l'expression de Genette. L'incarnation des actes ne relèvent pas de la volonté délibérée des personnages ; c'est l'expression même du malaise d'une société qui a perdu la maîtrise de son destin historique.

Dans « *L'attentat* », Amine a besoin de conscience de la précarité du choix que lui fait faire sa société : « *la mort y est une fin en soi. Pour un médecin, c'est le comble.* »⁶⁸¹. Il n'est pas courageux face à la mort mais il a en quelque sorte un sentiment de supériorité devant elle. En effet, le jeune bédouin et Mohsen ne manquent pas de lucidité lorsqu'ils font le bilan de leur vie au sortir de leur ville, où ils sont restés longtemps derrière la honte. Ils refusent dorénavant de jouer le rôle d'innocent : « *la terre a cessé de tourner*

⁶⁷⁷Jaques CHEVRIER, « L'écrivain africain devant la langue française » In *Notre librairie*, n°53, mai - juin 1980, pp.37-38.

⁶⁷⁸Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.148.

⁶⁷⁹Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.218.

⁶⁸⁰Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, seuil, 1991, p.9.

⁶⁸¹Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.222.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra
*pou moi. Je ne suis pas au Liban. Je ne suis pas dans un hôtel ; je suis dans le coma. Et il m'appartient d'y renaître ou d'y pourrir »*⁶⁸².

Cette surprenante attitude n'est pas que de l'agacement ou de lassitude. C'est bien là, une conscience aigüe de l'étrangeté de la vie, de son absurdité même. L'éternel recommencement installe les protagonistes dans une sorte de jeu dont ils sont les joueurs et les jeux, le perdant et le vainqueur. Combles de malheur, les personnages de Yasmina Khadra ferment toutes les possibilités et c'est presque dans une entreprise suicidaire qu'ils s'engagent et qu'ils veulent les traverser en liant la prestance au jeu, l'ironie au courage et la candeur à la lucidité.

Pourtant, la cohérence du récit laisse entendre que l'homme a vécu des événements traumatisants. L'expérience d'Amine au sein d'une société israélienne pour ne pas dire juive, le parcours de Dr Jalal dans les grandes universités du monde et ainsi la formation de Mohsen à l'étranger, vont être déterminants dans le conflit que vivent les pays arabo-musulmans.

C'est dans l'autre côté du foyer ardent, le lieu où les intégristes apprennent « la parole incandescente, l'espace de la célébration de gloire infinie de Dieu et de sa grandeur s'enracine. Le choix de la société chez les intégristes est la formation spirituelle qui mettrait permettrait à terme la domination de la vie et de la mort. Pour les intégristes, la plénitude spirituelle ne peut être atteinte que dans une approche presque mystique de Dieu. Pour eux, la plénitude serait dans la contemplation de l'âme, qui nécessite un long et rigoureux travail d'auxèse, dans la familiarité avec la mort. Pour Adel : « *le paradis est au bout de la vie d'un homme. Pour lui, Sihem était un ange. Pour lui les anges sont éternels* »⁶⁸³. Il va plus loin dans sa vocation et demande à Amine « *d'accepter que la mort devienne une ambition, le vœu le plus cher, une légitimité ; il [lui] demande d'assumer le geste de [son] épouse.* »⁶⁸⁴

En considérant la production romanesque ultérieure à l'œuvre, ce n'est pas la prophétie de l'Occident ou des intégristes qui se réalise, celle qui dissocie la vie de la mort et

⁶⁸²Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.256.

⁶⁸³Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.218.

⁶⁸⁴*Ibid.*, p.221.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

entrevoit précisément un monde fou et absurde où les valeurs de l'humanité seront bouffées. Les protagonistes n'ont plus supporté le fardeau de certaines concessions. Tel l'illustre cet extrait :

*[Sihem] avait grandi du côté des opprimés, orpheline et Arabe dans un monde qui ne pardonne ni à l'un ni à l'autre. Elle a dû courber l'échine très bas mais elle n'a jamais pu se relever. Pour aller jusqu'à se bourrer d'explosifs et marcher à la mort avec une telle détermination, c'est qu'elle portait en elle une blessure si vilaine et si atroce qu'elle avait honte de la révéler. La seule façon de s'en débarrasser était de se détruire avec, comme un possédé qui se jette du haut d'une falaise pour triompher et de sa fragilité et de son démon. Il a suffi d'un simple petit dé clic pour éveiller la bête qui sommeillait en elle.*⁶⁸⁵

Il semble que c'est bien l'objection d'une marginalisation et d'humiliation de l'humain qui finit par s'imposer. Le Bédouin dans « *Les sirènes de Bagdad* », était quelqu'un d'émotif. Le narrateur note qu'

*on ne naît pas brute, on le devient ; on ne naît pas sage, on apprend à l'être. Moi, je suis né dans la misère et la misère m'a élevé dans le partage. Toute souffrance se confiait à la mienne, devenait mienne. En vérité, je n'étais pas une chiffé molle(...). Je me disais que le sortilège qui venait de torpiller la fête, de prolonger les youyous dans d'aterrants cris d'agonie, n'allait plus me quitter. Que nos destins étaient scellés, unis dans la douleur jusqu'à ce que le pire les sépare. Une voix me répétait, en cognant à mes tempes, que la mort qui empestait les vergers viciait en même temps mon âme, que j'étais mort, moi aussi.*⁶⁸⁶

Et si le hasard avait décidé que le Bédouin vient sur la terre des bienheureux pour voir de ses propres yeux l'entière incongruité de l'existence, c'est encore pour qu'il mesure près de ses certitudes et abdiquer corps et âme devant la précarité des acquis parce qu' « *on n'entretient pas son barbecue sur une terre brûlée sans se cramer les doigts ou les pieds* ». ⁶⁸⁷

C'est dans le mutisme des tombes que le héros des hirondelles de Kaboul se retrouve : « *c'est un Atiq fantomatique qui échoue au cimetière de la ville (...). À peine relâché, il a repris le chemin du cimetière, comme guidé par un appel inconnu* »⁶⁸⁸. Les cimetières sont des lieux privilégiés qui ne font qu'accentuaient son désarroi.

⁶⁸⁵*Ibid.*

⁶⁸⁶Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.108.

⁶⁸⁷*Ibid.*

⁶⁸⁸Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.145.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

Yasmina Khadra dresse à travers sa trilogie sur le grand malentendu un bilan des conditions humaines par le biais du fou et de sa niaiserie innocente dans un monde où ne règne que la loi du gourou.

III-3-1-3- La mort : une victoire contre la vie

Cornelius Castoriadis omet complètement la transversalité institutionnelle de la mort parce que

*L'institution de la société est chaque fois institution d'un magma de significations, imaginaires sociales que nous pouvons et devons appeler un monde de significations. Car c'est la même chose de dire que la société institue chaque fois le monde ou son monde comme le monde, et de dire qu'elle institue un monde de significations qu'elle institue en instituant le monde de significations qui est le sien. Ce qui permet de la société penser dans son eccéité, comme cette société-ci et pas une autre, c'est la particularité ou la spécificité de son monde de significations en tant qu'institution de ce magma de significations imaginaires sociales organisé ainsi et non autrement.*⁶⁸⁹

Or, s'il est bien un magma de significations scientifiques, politiques, religieuses et esthétiques qui fait monde et qui donne sens à tous les mondes possibles, c'est bien la mort parce que

*dans le non absolu de cet indicible, toutes les déterminations positives se trouvent nihilisées. Les catégories servent à classer ou ordonner abstraitement certaines déterminations suivant les questions qu'on pose à leur sujet ; mais la mort de quelqu'un est un événement dépareillé et unique en son genre, une monstruosité solitaire, cette inclassable, cette incomparable négation de l'être propre est sur un tout autre plan que le reste et sans commune mesure avec le reste. En nous obligeons sur chaque point à passer à la limite, à la nihilisation absolue fait éclater toutes les formes catégorielles. La mort n'entre pas dans une catégorie abstraite préexistante comme un espèce entre dans un genre à côté des autres espèces du même genre, ou comme une expérience singulière entre dans une espèce à côté des autres expériences de la même espèce ; la mort est sans commune mesure avec les autres événements de la continuation, puisqu'elle étrangle cette continuation elle-même ; la mort est d'un autre ordre, d'un autre monde, sur un tout comme plan, à une autre échelle*⁶⁹⁰.

Le tragique d'un tel pessimisme conduit au suicide et le personnage s'y échappe parce qu'il a accepté de se ranger parmi les "bêtes immondes". L'alternative choisie par Khadra est une forme de lâcheté. Le suicide n'est pas une victoire sur la vie ni sur

⁶⁸⁹Cornelius CASTORIADIS, *Le domaine de l'homme*, Paris, Seuil, 1986, p.180.

⁶⁹⁰*Ibid.*

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

l'existence. C'est plutôt un refus de combattre. Les gestes du protagoniste peu avant sa mort, sont significatifs. Il refuse ainsi d'ouvrir les yeux. Son geste préfigure et symbolise le suicide qui va le suivre. C'est une fuite de la réalité. Le Bédouin, lui, peut bénéficier de circonstances atténuantes. Son implication dans le système qu'il dénonce était inconsciente et du fait même, son opposition donne sens à sa vie. Mais hélas, il finit par se désillusionner. Il s'interroge :

Comment pouvais-je aimer après ce que j'avais vu à Kafir Karam ? Comment me croire encore capable d'apprécier d'illustres inconnus après avoir été déchu de l'estime de moi-même ? Étais-je encore moi-même ? Si oui, qui étais-je ?... ça ne m'intéressait pas de le savoir. Ça n'avait aucune espèce d'importance pour moi désormais. Des amarres avaient rompu, des tabous étaient tombés, et un monde de sortilèges et d'anathèmes venait de pousser sur leurs décombres. Ce qui était terrifiant, dans cette histoire était l'aisance avec laquelle je passais d'un univers à l'autre sans me sentir dépaycé. C'est une facilité ! Je m'étais couché garçon docile et affable, et je m'étais réveillé dans la chair d'une colère inextinguible. Je portais ma haine comme une seconde nature ; elle était mon armure et ma tunique de Nessus, mon socle et mon bûcher ; elle était tout ce qui me restais en cette vie fallacieuse et injuste, ingrate et cruelle. Je n'étais pas venu retrouver les souvenirs heureux, mais les proscrire à jamais.⁶⁹¹

Entre lui et Bagdad, le temps des candeurs fleuris était révolu. Ils n'avaient plus rien à dire. Ils se ressemblaient comme deux gouttes d'eau ; ils avaient perdu leur âme et ils s'apprêtaient à faucher celle des autres. C'est la défiance du destin.

Les formes de fuite sont donc assez nombreuses. Pourtant tout le monde n'a pas renoncé à s'affirmer et à fonder sa vie en dignité. Certains personnages feront remplir à la mort une fonction toute différente.

Pour le héros de Khadra, mourir c'est l'occasion de se soustraire à la vie insupportable : « *chacun a sa part de gloire. On ne choisit pas son destin, mais c'est bien de choisir sa fin. C'est une façon démocratique de dire merde à la fatalité.* »⁶⁹²

Pour lui, la mort est une fatalité qui transforme la vie en destin. L'auteur pense cependant que l'homme peut reconquérir sa dignité et se justifier s'il devient plus fort que ce destin. En bravant la mort, le héros défie son destin et par là s'affirme et se fonde

⁶⁹¹ Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.146.

⁶⁹² Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.241.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

en dignité. La mort permet donc de vaincre la vie et non de la fuir. Tel l'illustre cet extrait :

La guerre est une monstruosité et ses enfants ont de qui tenir. Parce que les choses n'ambitionnaient que de courtiser la mort. Au moins, de cette façon, j'avais une raison de croire que mon échec n'était pas de mon ressort. Et puis, cette nuit, j'ai vu de mes propres yeux, l'homme que je croyais irrécupérable se prendre la tête dans les mains et pleurer. J'ai dit, c'est la preuve qu'une lueur d'humanité subsiste encore en lui. Je suis venue souffler dessus jusqu'à ce qu'elle devienne plus vaste que le jour... C'est le Seigneur qui m'inspire. Tu ne peux pas mesurer combien je suis heureuse, ce matin. Morte, je serais plus utile que vivante.⁶⁹³

Nous comprenons ainsi pourquoi certains personnages ne dédaignent pas l'aventure. Ils ne l'adoptent pas cependant parce qu'elle permet de se dépayser, d'oublier les miasmes de l'existence sociale. Les personnages retiennent surtout le risque et le défi à la mort. Bien que motivés par l'obsession de la mort, leur action n'est donc pas un paravent futile et lâche. C'est toute une pensée fondée sur une certaine croyance « *parce qu'ils appellent une aventure pensait-il, n'est pas une fuite, c'est une chasse : l'ordre du monde ne se détruit pas au bénéfice du hasard, mais de la volonté d'en profiter* »⁶⁹⁴. Cela nous amène à mesurer, à sa juste valeur, le rôle du courage dans l'univers romanesque.

La mort, dans l'ensemble de l'œuvre de Yasmina Khadra représente la forme absolue de décroissance, la volonté infinie de destruction des limites, de transgression des frontières, de dissolutions de toute forme d'ordre. Elle est par excellence la négation de tout contenu et de tout contenant : « *la mort n'est plus transformation, c'est-à-dire passage d'une forme à une autre forme et modification des mondes, mais abolition de tous les modes et passage de la forme à l'absence de toute forme ; avènement de l'informe, sinon du difforme. Le passage de tout à rien* ». ⁶⁹⁵

Quant au suicide, il est une urgence : « *on appelle suicide tout cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-*

⁶⁹³ Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., pp.133-134.

⁶⁹⁴ André MALRAUX, *La voie royale*, Paris, B. Grasset, 1930, p.37.

⁶⁹⁵ *Ibid.*

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra *même et qu'elle savait devoir produire ce résultat* »⁶⁹⁶. L'enregistrement des différentes formes du suicide spécifie sans doute et plus concrètement leurs raisons.

Le suicide est angoissant, non pas parce que c'est une mort inacceptable, mais parce que c'est une mort à la fois d'inquiétante familiarité et d'une inquiétante étrangeté. Familiarité ; parce que rares sont ceux qui ne sont pas touchés par la logique suicidaire, étrangère et étrange ; parce que le refus est même la condamnation du suicide en tant qu'intrusion monstrueuse d'une absurde rationalité. Se donner la mort, vouloir disparaître alors que l'on a encore la possibilité de vivre et presque toujours perçu comme un non-sens⁶⁹⁷, quand tout le monde cherche en ce bas monde à prolonger la vie. Bref, ce que certains ont abusivement appelé « *la liberté de disparaître* »⁶⁹⁸ fait scandale parce que pour la plupart de l'humanité, le sens de liberté consiste d'abord à rester en vie, à ne pas mourir parce que la vie, loin d'être une épreuve à abrégé, est la valeur suprême à conserver. C'est ainsi que nous lisons ce passage :

*La mort y est une fin en soi. Pour un médecin, c'est le comble. J'ai fait revenir tant de patients de l'au-delà que j'ai fini par me prendre pour un dieu. Et lorsqu'un malade me faussait compagnie sur le billard, je redevais le mortel vulnérable et triste que j'ai toujours refusé d'être.*⁶⁹⁹

Le suicide malgré la mélancolie, la solitude, le désespoir et la souffrance qui l'accompagne généralement, est pourtant paradoxalement, un acte de toute puissance ; le suicidant, en se supprimant, transforme en effet sa vie de destin : il parachève sa vie en œuvre, certes inachevés mais œuvre tout de même dans la mesure où la mort volontaire est un acte instituant, y compris dans sa provocation.

Si la mort est souvent indicible parce qu'elle est contrainte au silence, le suicide lui, est de l'ordre du mutisme, voire de refus de parler. Que dire en effet quand toute parole semble dérisoire, impuissante ou vaine même une parole d'apaisement ? Que dire quand toute explication semble inutile ou inappropriée parce que réductrice ou sommaire, quand elle n'est pas complètement fausse ?

⁶⁹⁶*Ibid.*

⁶⁹⁷*Ibid.*, p.40.

⁶⁹⁸*Ibid.*

⁶⁹⁹Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.222.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

Or, le pire des mutismes, celui qui rend le deuil si difficile est le mutisme définitif de la personne qui vient de se supprimer. Une mort ordinaire n'a pas besoin d'être expliquée, elle a son explication en elle-même puisqu'elle est l'aboutissement d'un processus ou d'une série de causes. Un acte suicidaire doit par contre être replacé dans un contexte signifiant, un cadre d'intelligibilité puisqu'il défie le sens de la vie, perturbe l'ordre des raisons de vivre.

Le passage à l'acte suicidaire ne serait ainsi qu'un effort pour rendre les autres fous ou pour échapper à sa propre folie : tuer la folie en soi en la déplaçant sur autrui !

Eux aussi voudraient jouir d'un statut honorable, être chirurgiens, stars de la chanson, acteurs de cinéma, rouler dans de belles bagnoles et croquer la lune tous les soirs. Le problème, on leur refuse ce rêve, docteur. On cherche à les cantonner dans des ghettos jusqu'à ce qu'ils préfèrent mourir. Quand les rêves sont éconduits, la mort devient l'ultime salut... Sihem l'avait compris, docteur. Tu dois respecter son choix et la laisser reposer en paix. Il n'y a que deux extrême dans la folie des hommes. L'instant où l'on prend conscience de son impuissance, et celui où l'on prend conscience de la vulnérabilité des autres. Il s'agit d'assumer sa folie docteur, ou de la subir.⁷⁰⁰

C'est donc aux survivants qu'il revient de donner un sens à cette mort cruelle, de répondre aux présentes questions : pourquoi cet acte ? Pourquoi lui ? Pourquoi maintenant ? Et pourquoi de cette manière ?

Le suicidant réduit en effet, le futur à un néant en ramenant les possibles à la disparition de tout possible, en faisant de l'avenir une perpétuelle menace présente. C'est cette temporalité poreuse, fragmentée, éclatée qui est porteuse de la menace terrifiante. Cette temporalité est nécessairement le temps du souci, de l'interrogation inquiète sur ce que va-t-il se passer, une temporalité blanche. C'est cette totalité d'incertitude de l'urgence qui rend la temporalité suicidaire si angoissante par l'entourage. Ce fait est bien illustré dans cet extrait :

Qui rêve trop oublie de vivre, disait ma mère à mon père... c'était peut être ce qu'il m'était arrivé avec Sihem. Elle était ma toile à moi, ma consécration majeure. Je ne voyais que les joies qu'elle me prodiguait et ne soupçonnais aucune de ses peines, aucune de ses faiblesses... Je ne la vivais pas vraiment, non – autrement je l'aurais moins idéalisée, moins isolée. Maintenant que j'y

⁷⁰⁰Ibid., p.213.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

*pense, comment aurais-je pu la vivre puisque je n'arrêtais pas de la rêver ?*⁷⁰¹

Ce fait engendre de nouvelles illusions que jamais Amine ne pourrait oublier. Idéaliser, également parce qu'il s'agit d'occulter le fait gênant d'une des intentions inconscientes du suicidant, est probablement son désir de n'être jamais oublié par les survivants, de les attacher à lui pour toujours : mourir pour ne pas disparaître de la mémoire des gens !

Quant au Bédouin, il veut laisser le monde perdu dans une lancinante interrogation : l'a-t-il fait sciemment, n'était ce pas pour nous punir, n'était ce pas une punition ou une vengeance plus ou moins volontaire ? « *Pour moi la vie n'est qu'un pari insensé ; c'est la façon de mourir qui lui sauve la mise.* »⁷⁰²

Il est aisé donc d'observer dans la trilogie que le refus de l'idéologie, malgré sa fermeté, n'entraîne en fait pas l'absence d'une éthique. C'est l'idéologie politique qui est tout à fait absente. C'est de ce besoin de s'affirmer, pour donner un sens à une existence qui n'en a pas, que procède tout le problème moral de l'écriture de Khadra.

La mort de la femme kamikaze éveille son époux Amine à la notion de « Liberté » et ce mot ne le quittera plus jamais, il deviendra le « fil rouge » de ses combats, nourrir son inspiration et forger son opinion :

*C'est le prix à payer pour être libre... Elle l'était. Sihem était libre. Elle disposait de tout. Je ne la privais de rien. La liberté n'est pas un passeport que l'on délivre à la préfecture. Partir où l'on veut n'est pas la liberté. Manger à sa fin n'est pas la réussite. La liberté est une conviction profonde ; elle est mère de toutes les certitudes... Il n'y a pas de bonheur sans dignité, et aucun rêve n'est possible sans liberté.*⁷⁰³

Ce paradoxe ravive en lui la nécessité d'agir contre la peine de mort et de ce fait, l'auteur travaille à la fois sur le descriptif et l'analytique en nous présentant le monde sous la guillotine intégriste. Par ce procédé, elle n'est plus un simple instrument de mort, elle devient une caractéristique de ce monde absurde :

Une prostituée a été lapidée sur la place. J'ignore comment je me suis joint à la foule de dégénérés qui réclamait du sang. J'étais comme absorbé par un

⁷⁰¹ *Ibid.*, p.180.

⁷⁰² Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.176.

⁷⁰³ Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., pp.219-220.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

*tourbillon. Moi aussi, je voulais être aux premières loges regarder de près périr la bête immonde. Et lorsque le déluge de pierres a commencé à submerger le succube, je me suis surpris à ramasser des cailloux et à le mitrailler, moi aussi. J'étais devenu fou. Comment ai-je osé ? Toute ma vie, je m'étais cru objecteur de conscience. Ni les menaces des uns, ni les promesses des autres ne m'ont convaincu de prendre des armes et de donner la mort. J'acceptais d'avoir des ennemis, mais je ne tolérais pas d'être l'ennemi de qui que ce soit. Et ce matin, simplement parce que la foule hurlait, j'ai hurlé avec elle, simplement parce qu'elle a réclamé du sang, je l'ai exigé aussi.*⁷⁰⁴

La société, à travers cette déviation criminelle et effrayante, fait le choix de la mort, de sa propre mort, elle renonce à vivre et à épargner la vie. Cette société livre également un des siens à cette « bête infernale » assoiffée de sang humain. La complicité de la société vient de l'intense activité du bourreau, serviteur zélé de la machine intégriste.

La mort sommaire montre que la vie humaine est dévalorisée, dépréciée par un assassinat auquel on s'est habitué. Cette pratique fait partie des mœurs et l'on ne s'en émeut plus, aucune indignation ne l'ébranle, aucune interrogation ne vient la remettre en cause. Nous le lisons dans ce passage :

*La mort, pour lui et pour les autres n'est qu'une banalité. D'ailleurs tout est banalité. Hormis les exécutions qui réconfortent les survivants chaque fois que les Mollah balayaient devant leur porte, il n'y a rien. Kaboul est devenue l'antichambre de l'au-delà. Une antichambre obscure où les repères sont falsifiés ; un calvaire pudibond ; une insoutenable latence observée dans la plus stricte intimité.*⁷⁰⁵

La peine de mort devient une fuite en avant, la société se trouve amputée de ses membres pour lesquels on n'a rien à proposer.

Dans la suite de son réquisitoire contre la peine de mort, le romancier pose la question de la légitimité du bourreau :

*Notre cause est juste mais on la défend faux, ... Si tu tiens à te battre, fais-le proprement. Bats-toi pour ton pays, pas contre le monde entier. Fais la part des choses et distingue le bon grain de l'ivraie. Ne tue pas n'importe qui, ne tire pas n'importe comment. Il y a plus d'innocents qui tombent que de salauds.*⁷⁰⁶

⁷⁰⁴Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.31.

⁷⁰⁵*Ibid.*, p.12.

⁷⁰⁶Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.194.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

Cette scène met en évidence le combat du droit contre la loi, l'éternel conflit que l'effort du droit livre à l'obstination de la loi. L'interrogation du romancier sur l'intérêt de la vengeance dans la société orientale semble ne pas prendre en compte le sentiment du bourreau lui-même. Toutefois, la contradiction de la société qui tue celui qui a tué, crée un cercle vicieux puisqu'on institutionnalise la vengeance. Se venger est de l'individu, punir est de Dieu. La société est entre les deux. Une troisième voie, extérieure aux intérêts partisans, délibère et rend un verdict au-dessus de tout soupçon reprenant l'idée que l'on ne peut punir un meurtre par un autre meurtre.

Khadra décrit le profond sentiment de malaise que suscite une justice autorisant la mort et la contradiction qui résulte d'un tel acte, et dénonce le meurtre en tant qu'expression d'impuissance d'une société intolérante. Cette idée est illustrée dans cet extrait :

J'ose espérer que tu as appris à haïr. Sinon cette expérience n'aura servi à rien. Je t'ai enfermé là-dedans pour que tu goutes à la haine, et à l'envie de l'exercer, je ne t'ai pas humilié pour la forme, je n'aime pas humilier. Je l'ai été, et je sais ce qui c'est. Tous les drames sont possibles lorsqu'un amour propre est bafoué. Surtout quand on s'aperçoit qu'on n'a pas les moyens de sa dignité, qu'on est impuissant. On apprend véritablement à haïr à partir de l'instant où l'on prend conscience de son impuissance.⁷⁰⁷

En fin de compte, le romancier ne croit pas à l'argument de l'exemple, il a la conviction que le spectacle de la douleur et du sang ruine la sensibilité et la vertu. La conclusion de Khadra est irrévocable, une révolution doit avoir lieu pour humaniser la société et proclamer l'intangibilité de la personne humaine. L'écrivain affirme que deux phases dans la vie de ces individus ont été mal abordées ou pas du tout prises en compte, avant la chute et après la chute.

Mourir pour tenter de vivre, cette contradiction et illusion tragique est clairement au cœur du suicide. Donner un sens, même négatif à la vie est peut être la seule marque de liberté dont nous disposons encore. Se tuer pour prouver qu'on existe, exister pour tuer. Philosophie sans doute que tout cela, même si, comme les héros le disaient souvent, la rencontre de la mort est l'expérience de la liberté absolue.

⁷⁰⁷*Ibid.*, pp.112-113.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

C'est dans ce sens que la mort est considérée comme un voyage qui réaffirme la foi en l'au-delà. Pour l'intégriste, l'anéantissement n'est pas le néant. La mort est pour lui le moyen terme qui permet d'accéder au paradis. Il aborde son échéance dans les termes des préparatifs et disposition que recommande un long voyage. À la différence des autres morts, les fidaeynes interviennent donc au terme d'une vie bien accomplie, une vie au cours de laquelle se sont affirmés les soucis constants de préserver l'harmonie dans la communauté et le respect de la vie de mener une vie conforme à l'exigence constante de la vérité et de la justice.

La mort comme voyage est finalement la forme privée de mourir chez l'intégriste. Elle atténue l'effet de surprise, et procure à l'individu la sérénité et garantit l'ordre au groupe qui n'a plus qu'à organiser les funérailles. Cette mort réaffirme la négation de la mort, car cela sous-entend que la mort n'est pas la fin et que la vie n'est qu'un passage : « *je tenais à préciser que nos morts ne puent pas. D'ailleurs la nuit, un parfum de musc les embaume jusqu'au lever du jour* »⁷⁰⁸, Comme à la fin d'une escale qu'il s'accorde pour ménager ses forces, le voyageur doit reprendre la route. Il arrive que cette mort soit désirée. La foi qui anime cette certitude, la possibilité d'une vie dans l'au-delà, conduit bien souvent à des comportements surprenants : « *Ne croyait guère que ceux qui se sont sacrifiés pour la cause du Seigneur sont morts ; ils sont bel et bien vivants auprès de leur Maître qui les comble de ses bienfaits* »⁷⁰⁹. Tout se passe comme dans une cérémonie où l'on se dit au revoir ; comme si, cette séparation momentanée préluait à des retrouvailles !

Ce choix de mourir est une illustration de cette croyance. Les protagonistes en quelque sorte pressent leur mort. Ils savent qu'ils sont proches et ne s'en dérobent pas. Au contraire, ils se préparent à l'échéance de l'événement de la mort sans crainte, ni angoisse.

Yasmina Khadra, dans ce sens reprend la théorie de Jean-Jacques Rousseau sur le mythe de la pureté originelle, épargnant la nature et accablant la société : « *C'est le grand problème de proportion dont la solution, encore à trouver, donnera l'équilibre*

⁷⁰⁸Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.37.

⁷⁰⁹*Ibid.*, p.75.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra *universel. Que la société fasse toujours pour l'individu autant que la nature* »⁷¹⁰. Nous constatons donc que l'homme de Rousseau comme celui de Khadra est comblé dans sa nature d'homme mais finit par être anéanti par la société.

III-3-2-La mort : une idéologie d'un renouveau

Nous avons vu dans le chapitre précédent toute une société brisée qui désintègre l'harmonie des personnages. Les idéologies de la répression en causant une mort répétitive finissent par devenir elles-mêmes répétitives et annoncent, dans la rigidité des systèmes, leur propre mort.

Ces personnages se montrent manifestement sereins face à la mort. Ils projettent dans l'au-delà des désirs inconscients/conscients d'un savoir total et d'une connaissance parfaite. Ils transfèrent ce qu'ils n'ont pas pu réaliser dans le monde réel. Les prêches les ont placés dans une sorte d'indétermination, ils ne peuvent jamais trouver la paix dans le monde des vivants, ils idéalisent l'au-delà.

Dès lors, comment l'auteur peut dire autrement la négation par la mort, tout en gardant un sens à la vie dans un système absurde?

Il s'agit donc dans cette section, de voir comment l'œuvre procède à la transmutation des valeurs négatives et postule une autre histoire. En brisant le cercle de la violence infernale et en introduisant une rupture avec les croyances, par l'affabulation et la fabulation, la trilogie tend à « *capter les formes vitales du devenir, à exorciser les idoles meurtrières* »⁷¹¹. Nous avons donc affaire de toute considération de l'inversion des idéologies meurtrières, pour examiner par la suite comment l'œuvre passe de la simple affirmation de la mort à la problématique de la conscience historique qui est en l'occurrence du gage du devenir.

⁷¹⁰Raymond TROUSSAON, *Le tison et le flambeau, Victor Hugo devant Voltaire et Rousseau*, Édition de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 1985, p.139.

⁷¹¹Gilbert DURANT, *Les structures anthropologiques et l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1993, p.219.

III-3-2-1-La mort et le renversement de l'idéologie

Rancœur, aussi liée à l'inachèvement d'une relation qui a brisé les projets, ouvert un futur sans avenir et instauré une chaîne de regrets sans cesse ressassés où les survivants tentent de reconstruire ce qui aurait pu et dû être fait pour éviter le drame comme processus de culpabilisation, tout en se confortant mutuellement dans l'idée que de toutes les manières nous n'y pouvons rien (processus de déculpabilisation). Cette ambivalence entre l'amour et la haine, que génère le suicide, a bien été repérée par André Haim qui note :

Quand le suicidaire est un être aimé, à l'ambivalence qui s'attache à la mort de tout être proche s'ajoute le sentiment d'une injure particulièrement blessante. Par son acte, il crie à ceux qui l'entouraient qu'il ne lui apportait pas ce qui pouvait le rendre heureux, qu'il ne se plaisait pas en leur compagnie : il leur dénie les qualités de perfection et de toute puissance qu'il s'expirait avoir, et y met fin en jetant crument la mort au milieu du cercle des gens qui s'aiment. Le suicide provoque une angoisse plus vive que toute autre mort et déclenche des réactions de défense et de rejet encore plus intenses⁷¹².

À cet enkystement de la mort dans la vie, s'ajoute l'effroi de la fantasmatisation qui surgit de temps en temps lorsque nous songeons à cette chose qui est un corps en train de devenir un cadavre. Là, l'imagination morbide, malgré le refoulement imposé par le chagrin et la décence, ne peut pas ne pas engendrer diverses représentations thanatiques⁷¹³.

Un événement tel que le suicide ne peut être que la réalisation d'imprévisible et surtout lorsqu'il nous frappe comme une terrible nouvelle en laissant une ampleur vide qu'ouvre ou découvre son occurrence. Le suicide nous apprend en effet, l'urgence de la fin, la souffrance de quelqu'un qui a dû mettre fin à ses jours. Nous avons pu dire que vivre n'est rien d'autre que mourir un peu chaque jour. Avec le suicide, il y a interruption brutale, brusque de ce décompte à rebours. Le temps se détraque soudainement : nous ne mourons plus progressivement, nous sommes déjà morts et cela avec la soudaineté de l'horreur et de la cruelle évidence. C'est l'accablement, parce que nous prenons consciemment que dorénavant ce sera le silence, le mutisme, l'immobilité.

⁷¹² André HAIM, *Les suicides d'adolescents*, Paris, Broché, 1970, p.200.

⁷¹³ *Ibid.*

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

Surgit alors avec une force irréprouvable, le sentiment qu'il faut donner une réponse à l'urgence de réponse, mais réponse à quoi et urgence de quoi, de qui, pourquoi ?

Un regard attentif montre que c'est autour même de la mort que le roman de Yasmina Khadra prend naissance. Qu'il s'agisse de la mort symbolique ou de la mort réelle, celles des hommes et des femmes ploient dans le faux du système occidental. Cette littérature est avant tout une réaction contre le nivellement qui se repose sur l'idéologie d'une mission sacrifiée. Il importe alors de resituer les portes parole du « *discours rebelle* »⁷¹⁴, pour saisir la mort comme l'événement qui sape l'idéologie, entendue comme discours de légitimation du système colonial ou des pouvoirs dictatoriaux qui ont suivi le régime colonial.

Cette œuvre qu'est souvent qualifiée d'œuvre de la contestation des droits humains et le dialogue avec l'Autre, se trouve de ce fait dans le procès de l'idéologie à partir d'une utopie⁷¹⁵, c'est-à-dire l'autre versant de l'imaginaire qui exprime nos attentes dans l'avenir. Cette part de l'imaginaire contraste avec le versant qui conforte nos traditions et le monde de notre existence actuelle.

La question qui nous préoccupe ici, c'est celle du rapport entre l'idéologie et l'utopie. Nous nous appuyerons sur l'étude de Paul Ricœur⁷¹⁶ consacrée à ces deux notions prises ensemble pour voir sa pertinence dans l'ensemble de l'œuvre. Il poursuit la réflexion initiée par Karl Mammieheim⁷¹⁷ qui entrevoit dans le nulle part de l'utopie de Thomas More, une dimension fondamentale de l'imagination. Car « *pour pouvoir rêver d'un*

⁷¹⁴Jaques CHEVRIER, « Des formes variées du discours rebelle » In *Penser la violence, revue notre librairie*, n°148, juillet-septembre, 2002, p.70.

⁷¹⁵DICOPHILO, *Dictionnaire de philosophie en ligne*, Conception idéale. Disponible sur : <https://dicophilo.fr/definition/ideal>, consulté le 13/01/ 2015 à 10 :15).

⁷¹⁶ Paul RICŒUR, *l'idéologie et l'utopie*, op. cit., p.418.

⁷¹⁷Pour Karj Mammieheim : Un état d'esprit est utopie, quand il est en désaccord avec l'état de réalité dans lequel, il se produit. Ce désaccord est toujours apparent dans le fait qu'un tel « état d'esprit dans l'expérience, la pensée et la pratique, est orientée vers les objets n'existant pas dans la situation réelle. Ces orientations qui dépassent la réalité ne seront désignées par nous comme utopiques que lorsque, passant à l'action, elles tendent à ébranler, partiellement ou totalement, l'ordre de chose qui règne en ce moment ». *Idéologie et Utopie*, Paris, Librairie rivière et Cie, traduit sur l'édition anglaise par Pauline ROLLET, préface de Louis WIRTH, coll. Les classiques de la sociologie, 1956, p.124.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra
*ailleurs, il faut déjà avoir conquis, par une interprétation sans cesse nouvelle, des traditions dont nous procédons, quelque chose comme une identité narrative »*⁷¹⁸.

En effet, « *imaginer le non lieu, c'est maintenir ouvert le champ du possible* »⁷¹⁹. Dès lors, cette capacité de l'imagination de décoller du réel par la médiation de l'utopie pour penser le non advenu, ce qui n'est pas encore dans l'expérience présente, est autrement plus intéressante. L'utopie acquiert alors une fonction valorisante et une polarité positive, qui dépasse le sens péjoratif qui l'assigne à une chimère.

En relevant la dimension polémique et conflictuelle de ces deux notions, Paul Ricœur les définit ainsi : « *l'utopie est ce qui ébranle l'ordre établi tandis que l'idéologie le conforte* »⁷²⁰. C'est cette définition que nous retenons par la suite pour montrer que la mort vient saper le discours de légitimation de l'ordre établi et que c'est encore autour de la mort que l'avenir est envisagé dans la trilogie de Yasmina Khadra car la mort finit par devenir une image récurrente, par l'exploitation qu'en fait le romancier, ce qui cristallise l'attention, acquérant toutes les virtualités du scandale. Elle est le scandale absolu.

Au départ, il s'agit d'une situation réelle, la mort tragique d'un individu ou de toute une communauté qui choque l'écrivain. L'œuvre dénonce ce qui est désigné comme malheur inutile :

*Si tu voyais Bagdad, ce qu'elle est devenue, avec ses sanctuaires bousillés, ses guerres de mosquées, ses boucheries fratricides. Nous sommes débordés. Nous appelons au calme et personne ne nous écoute. C'est vrai qu'avec Saddam, nous étions des otages. Mais du Dieu du ciel ! Nous sommes des zombis aujourd'hui. Nos cimetières sont saturés et nos prières volent en éclat avec nos minarets. Comme en sommes-nous arrivés à cet extrême*⁷²¹.

Or, c'est bien « cette mort inutile » que s'opèrent les changements dans la narration et s'engendrent les évolutions historiques.

Nous considérons, dans un premier temps, comment la mort appelle à la contestation du système qui prévaut, et dans un deuxième temps, nous montrerons que l'alternative

⁷¹⁸Paul RICŒUR, *Du texte à l'action, op. cit.*, pp.391-392.

⁷¹⁹*Ibid*, p.390.

⁷²⁰Paul RICŒUR, *L'idéologie et L'utopie, op. cit.*, p.392.

⁷²¹Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad, op. cit.*, p.276.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra au système qui prédomine prend socle autour de la mort. Elle prend part pour ainsi dire le tragique, ce qui est choquant pour le lecteur occidental.

Nous comprenons donc que la réaction que la mort peut susciter chez un individu témoin d'un cas réel, surtout lorsque l'Occident la donne à un Orient, au seul prétexte de son caprice. C'est contre des brimades absurdes et cette mort inutile que Yasmina Khadra s'insurge dans sa trilogie où il invite tout le monde à prendre position. L'écrivain se révolte contre le traitement désormais réservé à la mort. Cette dernière provoque un choc, une rencontre aussi violente. Nous nous intéresserons au cas où l'exploitation de la mort suscite le sentiment de mépris des systèmes qui règnent par la terreur et permet des évolutions sociales.

Sur le plan de la fiction, la trilogie reproduit, cette logique qui consiste à s'insurger contre la mort violente causée par des systèmes injustes. Le dispositif narratif nous donne à voir des atrocités sans nom que subissent les personnages quand le romancier ne les dénonce pas avec véhémence. La mort finit par devenir un catalyseur des évolutions de la société, la cause des élargissements successifs dans la narration sinon le moteur de l'élaboration d'une utopie : « *tu es déjà ailleurs. Il n'y a rien pour toi, par ici. Ne te retourne pas* »⁷²².

La mort est une puissance morale de contrainte, elle fait plier son pouvoir et permet une mutation décisive dans les rapports entre les deux mondes. Au niveau de la description du fait social, la transposition et la redistribution effectuées par l'œuvre donne un effet de grossissement où la mort est le scandale absolu qui appelle à la mobilisation et la réprobation. C'est une mort violente qui vient toujours dissoudre les personnages qui apparaissent comme des êtres de la mort et des êtres pour la mort. Ils évoluent dans un univers qui n'est presque plus propice à la vie, dans une atmosphère létale où ils sont quasiment condamnés d'avance.

Un tel décor suscite un parti-pris qui le désapprouve pour faire triompher la vie. La mort se présente donc comme la forme achevée des injustices décriées, de l'arbitraire dénoncé, des libertés individuelles et collectives confisquées, et, en l'occurrence, lieu,

⁷²²*Ibid.*, p.120.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra où culminent toutes formes de souffrance qu'engendre un destin dont les orientaux ont perdu la maîtrise.

La mort est ici une parole qui interpelle et exerce sur l'écrivain une force de contrainte morale. L'écrivain prend position quand il y a péril dans le contexte ; c'est ainsi qu'il devient un écrivain dégagé. Bien que ces romans n'exposent pas l'avenir dans les termes d'un programme qui ne reste plus qu'à être réalisé. Contester l'ordre social et politique présuppose avoir une conscience plus ou moins claire d'une expérience autre qui doit renverser et se substituer à l'ordre des choses que nous combattons. Nous ne renversons un ordre donné qu'en vue de lui substituer quelque chose d'autre.

Nous nous interrogeons donc sur la manière dont le roman conjecture l'avenir et le rôle qu'il doit jouer dans son entourage qui naîtrait de cette contestation même. Nous remarquons, en effet que Yasmina Khadra est amené à dépasser le cadre de la protestation pour qu'émerge autour de la mort une réflexion à partir de laquelle un monde nouvel peut être envisagée. C'est ainsi que l'importance de la problématique de l'absurdité de l'existence renvoie à des péripéties d'une tragédie universelle. Le traitement de la mort déborde l'engagement historique et social de l'écrivain. Il manifeste d'une part par un souci évident de crédibilité en portant les problématiques dégagées par les textes sur le plan de l'universel. D'autre part, il faut jouer à l'œuvre le rôle que l'idéologie a eu en tant que socle de l'univers de l'imaginaire du corps social.

Le rôle que l'écrivain entend jouer dans un monde où l'Occident a déstructuré toute forme d'organisation interne et engendré les bouleversements des repères, détermine en partie le projet littéraire qu'il se donne et entraîne une redéfinition de l'écriture.

La création artistique, notamment la littérature, devient donc le support des représentations individuelles et collectives. C'est pourquoi autour de la mort, cette trilogie redéfinit le socle des médiations sociales et s'oriente vers une utopie, entendue comme un idéal social en gestation ou tout au moins un devenir autre contenu dans les

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra
attentes. Dans ce sens « *l'utopie est un exercice de l'imagination pour penser un autrement qu'être du social* »⁷²³.

L'idéologie dans l'œuvre de Yasmina Khadra se définit comme discours de légitimation de l'ordre établi. Elle est l'ensemble des stratégies auxquelles les systèmes oppressifs ont recours, et qu'ils exposent à travers une rhétorique qui a pour but de légitimer l'ordre établi. L'utopie appelle plutôt à la rébellion la classe opprimée et peut être comprise comme moyen de mise en œuvre pour évincer l'ordre qui prévaut. Derrière l'argument narratif, l'auteur présente l'épouvante de la mort comme le résultat de l'état actuel des choses.

Ce faisant, l'œuvre tient un discours sur la mort, mais le discours littéraire procède d'une prise de distance à l'égard de la réalité présente et postule autre chose. Nous pouvons dire que l'idéologie dans l'œuvre de Yasmina Khadra dessine le portrait réaliste de la société tandis que l'utopie est la part de l'alternative que propose la trilogie. En tant que fiction, elle produit déjà une utopie puisqu'elle dit autre chose par rapport au discours en vigueur.

La fiction produit toujours une distorsion. Les connexions complexes qu'il y a entre l'idéologie et l'utopie, traitent cependant de façon essentielle le problème d'identité.

Nous savons bien qu'autour de l'idéologie en place ou substitutive se constituent des pôles d'identification. Là, le passage de l'idéologie à l'utopie est manifeste puisque les identités sont plus postulées que données.

Ricœur⁷²⁴ insiste sur le fait que les symboles qui règlent notre identité ne sont pas seulement le résultat de nos actes au présent ou au passé, mais également de nos attentes au futur. S'ouvrir aux imprévus, aux nouvelles rencontres, fait partie de notre identité. L'identité d'une communauté est aussi une identité prospective. L'identité est en suspens. Par conséquent, la composante utopique en est une matière de base, c'est « *ce*

⁷²³Paul RICŒUR, *Du texte à l'action, op. cit.*, p.388.

⁷²⁴ *Ibid.*

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra *que nous appelons nous-mêmes est aussi ce que nous entendons et ce que nous ne sommes pas encore* »⁷²⁵.

L'utopie se manifeste dans la nature même de la littérature à promouvoir ce que H.G.Gadamer appelle « *l'anticipation de la perfection* »⁷²⁶. La littérature laisse entrevoir les possibilités de renversement de l'idéologie dont le but est de maintenir l'état présent des choses. Elle explore les possibles dans les termes de la recherche d'un idéal. La fiction romanesque travaille à la prospection du non encore advenu autour duquel se forgeront les identités individuelles et collectives. Autour de la mort, ce pôle à la fois problématique et suggestif se construit le personnage de Yasmina Khadra. Donc, la trilogie parle d'une autorévélation par le truchement de la mort. L'instant critique de la mort permet au personnage de découvrir sa véritable identité.

Dans ce sens, l'identité déploie un mouvement complexe dont le terme ultime demeure inconnu au groupe car sa phase achevée intervenant dans la mort empêche la communauté de pouvoir l'identifier et de la connaître pleinement. De même, l'identité de la communauté demeurerait toujours en cours de réalisation au moment où l'individu meurt. La fin de l'histoire se dérobe à notre regard. Il faut dire que cette identité dépasse le simple cadre du reflet d'une image. Elle cristallise autour d'elle, l'idée qu'une communauté se fait de lui-même, les représentations qui reflètent sa vision du monde et façonnent la culture et la religion dont il se réclame. Mais éminemment, il s'agit de la portée ontologique de l'identité qui permet de penser notre destin historique et notre finitude. Dans ce sens, l'identité est toujours en perpétuelle redéfinition, elle ne sombre pas dans l'essentialisme. C'est pourquoi, les protagonistes de Khadra acquièrent cette identité par la mort.

III-3-2-2-La négation de la mort et les idéologies subversives dévaluées

Dans le but de construire ou de reconstruire un système idéologique et le donner à lire comme le seul fiable, les auteurs éprouvent la nécessité d'éliminer la concurrence. Pour

⁷²⁵Paul RICŒUR, *l'idéologie et l'utopie, op. cit.*, p.408.

⁷²⁶Hans Gerog GADAMER, *L'art de comprendre*, Ecrits II, Paris, Flammarion, 1991, p.185.

cela ils dévaluent les pensées subversives qui revendiquent le même pouvoir de corriger le mal inhérent à l'idéologie dominante.

Au moment de son intense engagement politique, l'auteur est farouchement opposé au terroriste. Il semble libéré de l'emprise de cette doctrine, dénué de toute sympathie à son égard contrairement à ce qui apparaissait, malgré tout, dans sa trilogie. Le travestissement de la doctrine n'épargne même pas celui qui l'incarne. Khadra semble réciter des leçons auxquelles il ne comprend rien. Par exemple, il dévalue lui même le terroriste en voulant le défendre. Dans les deux cas, il s'agit de démasquer, donc de dévaloriser, une idéologie qui apparaît sous une forme subversive mais qui est en fait, selon Khadra réactionnaire.

La conception dévaluante du terrorisme apparaît surtout dans « *Les sirènes de Bagdad* » sous cet angle. De plus, les multiples allusions aux agissements et comportements des intégristes, lors de la guerre en Irak, ou en Afghanistan, alors même que les personnages principaux étaient en même temps leader du Parti intégriste, point qui aide l'auteur à montrer que ce parti a la même voie de la doctrine Occidentale. Khadra cite très souvent la non-intervention prônée par l'Occident et dont la conséquence sera sa victoire. Et puisque l'objectif du roman consiste, de ce point de vue, à donner la doctrine terroriste comme une variante ou une composante de l'idéologie dominante, le repérage du terrorisme est rendu possible par l'inscription dans la diégèse d'un texte référant aux intégristes ou d'un intertexte qui rappelle le discours de presse. Le lecteur découvre sans peine ce qui se cache derrière le pronom personnel « ils ». Tel est le cas dans ces extraits : « *ce sont eux qui font la loi. Ils ont droit de vie et de mort sur tout ce qui bouge. Ils révolteraient une bête de somme* »⁷²⁷, « *ils t'arrêtent après l'attentat commis par ta femme ; ensuite trois jours après, ils te laissent filer, comme ça, sans poursuite ni procès. A peine s'ils ne se sont pas excusés des désagréments qu'ils t'ont causés* »⁷²⁸, « *de là à lui préférer des impies venus de l'autre bout de la terre nous marcher dessus, il ne faut pas exagérer. Ils ne sont que des brutes, des bêtes fauve qui roulent des*

⁷²⁷ Yasmina KHADRA, *Les hirondelles de Kaboul*, op. cit., p.99.

⁷²⁸ Yasmina KHADRA, *L'attentat*, op. cit., p.206.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra *mécaniques devant nos veuves et nos orphelins et qui n'hésitent pas à larguer leurs bombes sur nos dispensaires. Regarde ce qu'ils ont fait de notre pays : un enfer.*»⁷²⁹

Le pessimisme des romans de Khadra est atténué, à chaque fois que les textes refusent d'être une idéologie, pour s'instaurer en critique universelle avec un modèle humain. C'est-à-dire quand au contraire de la convention explicite, la dévaluation des faits et des idées n'est pas une fin en soi mais se met au service de la crédibilisation et de la valorisation d'un système doctrinaire ou d'une pratique humaine.

Ce serait une simple répétition que de recenser les actes littéraires qui rendent compte de la présence de la mort comme idéologies élues pour les deux camps dans l'œuvre de Khadra. Mais nous pouvons à travers les thèmes mis en valeur retrouver des corrélations avec les deux doctrines en question. Il n'est pas facile de bâtir une théorie universelle et humaine sur quelques principes et dogmes valables partout et toujours. Cet handicap explique la substitution de la doctrine à son traitement idéologique.

Partant de là, nous constatons que les romans de Khadra signalent beaucoup plus la conduite et l'interprétation qu'ils veulent imposer que ceux des intégristes islamistes. Pour l'auteur, le missionnaire est presque toujours un idéal auquel veulent accéder les personnages. C'est une aspiration qui connaît rarement un début de réalisation ou un engagement effectif dans ce sens. Ainsi, les actes par lesquels le personnage exprime son idéologie sont plus fréquents chez Khadra. Il définit surtout l'idéologie élue par ce qu'elle n'est pas. Les actions sont donc presque toujours dévaluées et cela fait de l'œuvre un texte où domine la négativité. La présence d'une action négative et aspiration positive crée une tragique souffrance morale et psychologique dont l'intensité mesure la primauté de l'idéologie élue sur celle qui soutient la pratique réelle.

Dans le monde réel, la contradiction entre l'idéologie élue et les autres est rendue par les pratiques réelles de différents protagonistes. Ces derniers témoignent d'une part, les efforts des militants pour reconstituer et faire fonctionner le Parti intégriste tandis que la classe dirigeante cherche à le détruire, d'autre part par tous les moyens.

⁷²⁹Yasmina KHADRA, *Les sirènes de Bagdad*, op. cit., p.41.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

Les romans-corpus de Khadra expliquent respectivement ces deux cas. Cela provoque souvent des limitations qui empêchent une représentation fidèle de la philosophie et du contenu de la doctrine en question.

Voilà pourquoi malgré son engagement en faveur de dialogue, les romans de Khadra ne reflètent pas l'un de ses principes essentiels: le dialogue espéré entre l'Orient et l'Occident. Ces insuffisances nuisent à ses desseins persuasifs et peuvent conduire à une déformation de la doctrine. Par exemple, l'absence d'une explication d'un dialogue ou d'Altérité empêche Khadra d'affirmer son point soutenu. Cela fait que l'auteur réussit à montrer la lutte contre l'humiliation, l'injustice mais qu'il n'a pas pu prophétiser.

La reprise du discours propagandiste d'une idéologie et son inscription dans un texte ne rendent pas compte, non plus, de son contenu réel et de son essence. De ce fait, le contenu idéologique des trois romans varie souvent avec les préoccupations ponctuelles et propagandistes de son modèle doctrinaire.

Nous constatons donc, que l'engagement de l'œuvre de Yasmina Khadra se fondait en dernière analyse sur la négation de la mort, le rejet des systèmes qui causent la mort ; la mort étant la forme achevée des répressions aux multiples facettes, des frustrations cumulées. Nous avons indiqué que le paradoxe de ces romans est aussi dans sa tentative de fondation d'un devenir autre autour de la mort. Mais la négation qui va nous occuper est celle que le langage renferme en soi-même pour trouver la condition de sa possibilité. Cela, nous permet de rendre compte de la représentation de la mort puisque c'est autour d'elle qu'un nouveau « pacte », implique un agir autre.

Yasmina Khadra, dans sa trilogie ne représente pas l'au-delà, mais ce texte a pour but de montrer que la mort n'est assignable qu'à un système de pensée qui permet au terroriste de surmonter l'angoisse de l'existence.

Sans doute faut-il tenir compte des évolutions sociales qui entraînent par conséquent des changements dans l'expression des rituels. Il reste cependant que les deux instances de la pensée humaine à savoir l'imaginaire rationnel et pulsionnel, interviennent concurremment dans la représentation de la mort chez l'intégriste. Ils orientent ainsi

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

notre conclusion vers une intégration du mythe comme rempart essentiel devant l'angoisse de la mort.

III-3-2-3- Mort, érotisme et sacré dans l'œuvre de Yasmina Khadra

Khadra émaille son œuvre des références et des évocations des morts violentes. C'est comme si la mort, que le narrateur a souvent côtoyée, envahissait son univers mental au point d'en devenir une réalité permanente, esthétisée désirable, tension de tous les désirs ? C'est ce que nous lisons dans les propos du Bédouin : « *j'avais l'impression d'être au centre d'une mascarade, au beau milieu d'une répétition théâtrale, entouré de comédiens médiocres, qui avaient appris par cœur leur texte sans pour autant être en mesure de l'accompagner du talent qu'il méritait* »⁷³⁰.

La comparaison avec le théâtre suggère que la vie est un spectacle, une illusion, et que la mort est la réalité. Le Bédouin assiste non seulement à la mort des voisins et des cousins, mais surtout au spectacle de cette mort, réalité dès lors tangible et sensible. Pour les rejoindre dans cette réalité, il sait qu'il devra lui aussi, ultime preuve d'appartenance, se sacrifier.

Cette fascination pour l'illusion que constitue le théâtre, Yasmina Khadra la revendique parce chacun dit que la vie est une scène de théâtre, mais la plupart des gens ne semblent pas obsédés par cette idée, du moins pas aussi tôt qu'il le faut. Il est fermement convaincu qu'il en était ainsi et qu'il aurait un rôle à jouer sur cette scène.

Selon nous, cet extrait nous révèle une des clés de lecture de la trilogie du grand malentendu puisque le narrateur signale son envie de se mettre en scène, d'y faire jouer son identité, sa conscience sans que nous puissions la reconnaître immédiatement. Vivre la vérité, être soi-même passe donc par la représentation. Or, toute la vie du narrateur s'écrit, même son acte final, dans une démesure de la représentation et de l'illusion, une spectaculaire mise en scène du désir. Cette trilogie, qui privilégie la mise en scène tragique de la mort nous conduit certainement vers ce qui est l'essence même de la représentation.

⁷³⁰*Ibid.*, p.188.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

Nous pouvons donc dire que plus qu'un thème privilégié, la mort tragique se joue sur la scène imaginaire et libère des pulsions qui se conjuguent. Le plaisir dans la douleur est une émotion absolue lorsqu'il s'accomplit dans la mort. L'émotion qu'entraîne l'œuvre de Yasmina Khadra affine avec une telle acuité la conscience de la vie : n'est-ce pas simplement parce qu'il s'agit de l'émotion causée par la mort ? Le terroriste, a toujours eu conscience de cette mort : « *Ce qui est en tout cas certain, c'est que cette fin qu'est la mort propre se présente, dès qu'il y a pensée, c'est-à-dire représentation, comme un thème privilégié pour celle-ci, à tel point qu'on peut soutenir que l'humanité n'accède à la conscience d'elle-même qu'à travers l'affrontement de la mort* »⁷³¹. La représentation de la mort et son culte sont une constante de toutes les cultures parce que la mort est un sujet qui a toujours été une préoccupation primordiale de l'humain. C'est par sa représentation ritualisée ou esthétisée que ce dernier a toujours tenté de s'y accoutumer.

Pénétrer le territoire des morts, c'est entrer dans le domaine du sacré. Or, ce qui apparaît comme sacré nous projette souvent dans un monde d'interdits et de tabous. La trilogie subit cette double influence dans laquelle se situent exactement les personnages de Khadra, malgré leur culture et civilisation différentes. Ils se transforment en attente, en nihilisme, dans un monde moderne absurde où il n'y a peut-être plus rien à espérer.

La mort occupe donc l'espace mental et culturel de l'homme oriental car celui-ci la côtoie en permanence. Elle est mystère impénétrable. Pour s'approprier cette image au lecteur, l'auteur a recours aux rites et au mythe, deux voies de représentation de la mort. La conscience de la mort n'est pas quelque chose d'inné, mais le produit d'une conscience qui saisit le réel. Ce n'est que « par expérience », comme dit Voltaire⁷³², que l'homme sait qu'il doit mourir. La mort humaine est un acquis de l'individu.

Dans le cadre de cette trilogie, la mort et le sacré sont des réalités nécessaires, « *le sacré est le réel par excellence, à la fois puissance, efficacité, source de vie et de fécondité* »⁷³³. C'est pour cette raison, que l'écrivain adoptera ensuite une attitude quasi nihiliste parce que rien n'existe pour chacun que sa vie, et quand elle s'avère enfin

⁷³¹ VOLTAIRE, *La Mort : essai sur la finitude*, Paris, Hatier, 1994, p.7.

⁷³² *Ibid.*

⁷³³ José ECHEVERRIA, *Réflexions métaphysiques sur la mort et le problème du sujet*, Paris, Librairie Philosophique, 1957, p.146.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra

n'être rien, comment éviter l'angoisse, le scandale de l'absurde et le désespoir ? En bannissant le sacrifice, pense Khadra, l'actualité horrible tarit la transcendance, rien de souverain ne subsiste d'où la vie pourrait recevoir un sens. Il n'y a plus d'illusion peut-être, mais plus de but qui nous dépasse, nous réunit et nous exalte. À se retrancher de la mort, la vie a perdu de sa vitalité et son effervescence.

Les personnages de Yasmina Khadra sont partagés entre élan pour le sacrifice et pétrification dans la douleur et l'attente d'un avenir ambigu. La mort est parfois suggérée, laissée à notre imagination pour trouver des échos dans notre psychisme : la mort d'Atiq, le jeune bédouin et Amine par exemple n'est pas vraiment représentée ; le lecteur la saisit dans les souhaits des héros qui suggèrent le dénouement fatal. Ce que le lecteur sait est que la mort est intervenue, mais non sans qu'un voile ait été jeté par l'auteur entre la réalité crue et la perception du lecteur ; elle a quelque peu été euphémisée. Comme l'écrit Edgar Morin, « *si la mort n'a pas « d'être », elle est réelle cependant, elle arrive* »⁷³⁴, ce qui le conduit à analyser comment les hommes conçoivent la mort. Cette dernière est donc, une sorte de vie, qui prolonge d'une façon ou d'une autre, la vie individuelle. Elle est, selon cette perspective, non pas une « idée », mais une « image » comme dit Bachelard⁷³⁵, une métaphore de la vie, un mythe si l'on veut.

Dans la trilogie, le lecteur perçoit des images de la mort et il est invité à se l'imaginer, c'est-à-dire à produire des images mentales, par les effets de description et de perception. Elle ne peut donc, représenter que si elle permet de percevoir.

Si Yasmina Khadra a recours au mythe, c'est qu'il veut que son écriture abolisse les frontières, devienne un écrit du monde. Grâce à l'illusion, il accède à l'authenticité, à la vérité fondamentale. Ces personnages désincarnés, demeurent partout humains. Mais ils sont aussi à l'image de leur créateur et du monde oriental par cette vacuité et douleur emportées. L'acte de mourir est un sacré que Philippe Ariès l'emploie pour dire que « *c'est avec raison, dans ces conditions, que l'on emploie le mot sacré en dehors du domaine religieux pour désigner ce à quoi chacun voue le meilleur de lui-même, ce que*

⁷³⁴Morin EDGARD, *Dialogue sur la nature humaine*, Paris, Poche, 2010, p.18.

⁷³⁵Gaston BACHELARD, *La poétique de la Rêverie*, Paris, PUF, p.34.

Chapitre 03 : L'idéologie de l'écriture et les images de la mort dans la trilogie de Yasmina Khadra
chacun tient pour la valeur suprême, ce qu'il vénère, ce à quoi il sacrifierait au besoin sa vie »⁷³⁶. Un sacré qui peut surprendre l'Autre (Occidental) et cette culture de la mort occupe aussi tous les humains : « *Dans un monde fait pour tromper l'œil, la mort est le secret de la vie, mais un secret qui ne cache rien, rien d'autre que le néant* »⁷³⁷.

⁷³⁶Roger CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, Presses Universitaires de France, Paris, 1939, p.134.

⁷³⁷Philippe ARIES, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p.284.

Conclusion

Toute connaissance s'enracine dans une vie, une société, un langage qui ont une histoire ; et dans cette histoire même elle trouve l'élément qui lui permet de communiquer avec d'autres formes de vie, d'autres types de société, d'autres significations : c'est pourquoi l'historicisme implique toujours une certaine philosophie ou du moins une certaine méthodologie de la compréhension.⁷³⁸

Aux termes de notre recherche, nous nous sommes rendus bien compte de la mouvance qui caractérise l'ensemble de l'œuvre-corpus. Nous avons affirmé donc que cette lecture est suggérée par une importance donnée primordialement à un discours khadrien justifiant le pouvoir de son texte littéraire par rapport aux autres parce que « *L'objet de l'étude littéraire n'est pas la littérature tout entière mais sa littérarité. Autrement dit la transformation de la parole en une œuvre poétique, et le système des procédés qui effectuent cette transformation* »⁷³⁹.

Le discours de Khadra explique ainsi la volonté et l'engouement des écrivains algériens vers une littérature dite universelle, de la forme vers le fond. Pour ce faire Yasmina Khadra revient à chaque fois à l'Histoire pour arriver à l'Homme et ses préoccupations. Et si le monde oriental met au centre de ses préoccupations la mort, c'est pour dire, écrire, exprimer et nier toute ses conditions et ses circonstances tragiques. Cette pensée aussi philosophique plus qu'horrible situe Khadra dans un contexte sociohistorique et civilisationnel qui le voit naître, qui l'impulse, qui peuple ses fictions et alimente son imaginaire.

En fait, son écriture est un événement historique qui surgit à la face du monde, elle est dictée par des impératifs d'ordre historique dans la complexité de ses deux dimensions : dialogue/ idéologie.

⁷³⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p.384.

⁷³⁹ Roman JAKOBSON (1919) cité in Tzvetan, TODOROV, *Théorie de la littérature*, textes des Formalistes russes, Paris, Seuil, 2001, p.15.

En lisant « *Les hirondelles de Kaboul* », « *L'attentat* », et « *Les sirènes de Bagdad* » de Yasmina Khadra, nous avons noté que leur auteur semble viser la production d'un discours qualifié d'inexprimable d'un drame extrême.

Et si la mort tragique en tant que réalité et évènement tragique dans la pensée de l'auteur, ne constitue pas en elle-même un sujet de réflexion proprement dit, il n'y a point de déploiement qui s'inscrirait sous ce terme. Elle est de caractère significatif dans un raisonnement dont l'élément n'est autre que la limite du signifié qui n'est jamais atteinte par aucun être vivant⁷⁴⁰. Autrement dit, la limite qui définit entre l'être et le penser, dans le sens des rapports de sujet avec le signifiant, mais un signifiant qui ne peut être qu'une barre qui s'emprunte à sa sphère sans pouvoir y être comprise. Il est dans sa condition imprononçable mais non pas dans son opération car elle est ce qui se produit chaque fois qu'un nom propre est dit. Son énoncé s'égale à sa signification⁷⁴¹. Cette façon de penser étant alors une pensée infinie dans la mesure où ses composantes font fondamentalement revenir au processus logique s'inscrivant tout au long de l'œuvre de Khadra comme révélateur de sa signification dans l'inconscient. Toute fois, il réclame de susciter un double rapport, celui qu'entretient la mort, d'une part avec la pensée dans l'inconscient et celui qui entretient la vie avec le conscient de la société.

Nous avons conçu ces deux notions (dialogisme et idéologie) via l'aspect masqué et démasqué de l'auteur, via une ouverture et une fermeture conjuguant cette volonté de s'imposer intelligemment qui émane à la fois des romans de l'étude et de l'attitude de Yasmina Khadra dans le champ de la littérature qui s'occupe de l'actualité. Ces notions nous ont servi à élucider l'équilibre délicat entre, d'une part, un besoin d'affirmer une vérité spécifique et, d'autre part, la volonté de donner l'impression que les textes n'imposent pas au lecteur une seule manière de voir les choses. Mettre un voile consiste donc à cacher la source de la narration à travers l'invocation de différentes instances extérieures et à travers des procédés dits réalistes visant à naturaliser les textes⁷⁴². Quant à dévoiler, il semble contredire la première. À cet égard, nous avons désigné une

⁷⁴⁰Jaques LACAN, *La relation des objets*, Cours du 5 décembre 1956, Paris, Seuil, 1994, p.48.

⁷⁴¹Jaques LACAN, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p.819.

⁷⁴²Philippe HAMON, *Littérature et image au 19^{ème} siècle*, Paris, José Corti, 2007, p.233.

démarche narrative susceptible d'attirer l'attention du lecteur vers l'auteur comme source du texte.

Dans la première partie, nous avons vu que Yasmina Khadra semble être soucieux de nouer un contrat de vérité avec le lecteur⁷⁴³. Cette étude, effectuée tout au long de cette partie, nous a permis de déterminer la tendance sous laquelle la trilogie du grand malentendu est inscrite, où l'auteur marque une identité narrative particulière. Les deux facettes de sa fiction se jouent effectivement sur ce fil fin entre le pouvoir exercé par l'auteur pour assurer son objectif didactique et l'implication du lecteur en remotivant sa mémoire par le recours à des éléments référentiels qui se détectent de notre Histoire contemporaine. Yasmina Khadra prend source donc de la réalité sans prendre position vis-à-vis des doctrines existant dans le but de peindre une violence extrême qui écrase l'humanité.

Outre cette représentation fictionnelle de la matière historique, nous avons constaté aussi que Khadra pose pas qui pèse dans le champ de la littérature algérienne d'expression française. Il maîtrise bel et bien la langue de l'Autre en lui assurant le plaisir de lire. Un plaisir qui rejoint effectivement l'imaginaire à la réalité actuelle, renforcé grâce à un travail esthétique considérable pour promouvoir l'idée de dialogue et la possibilité de vivre en coopération.

Cette expérience nous semblait extraordinaire quand l'écriture est prise comme donnée essentielle pour exprimer le personnel. Ceci est bien traduit par le biais d'une autre lecture suivie du contexte sociohistorique, de l'extratextuel et de l'intertextuel qui nous paraissait indispensable pour assurer cette harmonie entre l'aspect artistique et historique du roman et aboutit aux finalités universelles et humanistes suggérées de cette production romanesque qui se rapproche de l'actualité.

La trilogie de Yasmina Khadra présente le terroriste pour le reconnaître et souhaiter une réaction ou au moins pour relativiser l'idée que le lecteur s'est faite. Ce lecteur qui prend une grande partie dans l'ensemble pour manifester une conscience, une

⁷⁴³Marie BORNOND, *Récit de rescapés dans la littérature de langue française 1945-2000*, Essai, Paris, Broché, 2004, p.63.

responsabilité pour confondre l'œuvre à la réalité. La langue pour Khadra n'est qu'une arme pour se servir de ce savoir, mettant ainsi l'effet historique en priorité par rapport au vraisemblable. Le but est donc de prendre la fiction comme exemple pertinent pour ouvrir des réflexions.

Dans ce sens, nous étions devant un jeu qui relativise les horizons respectifs de l'auteur et du lecteur pour arriver au mieux à une rencontre qui fait surgir ce qui est universel. Nous avons parlé dans ce cadre d'une certaine conscience de la nécessité de convaincre le lecteur.

Dans les romans-corpus, l'auteur - narrateur se positionne comme témoin oculaire de cette situation tragique qui constitue le sujet de ses textes mais il se cache en même temps derrière son pouvoir par l'allusion à des récits de l'Histoire universelle. Et si l'Histoire se donne comme fondement de pouvoir et de force des textes khadariens, c'est pour que l'auteur puisse donner l'impression que ses romans véhiculent une multitude de voix différentes. Nous avons notamment souligné combien la représentation khadrienne se focalise sur les responsables de cette mise à mort quotidienne. En nous appuyant sur l'étude du discours réaliste de Philippe Hamon, nous avons montré que Khadra prend souvent soin de justifier ou de motiver l'information apportée par le texte.

Une voix venant du « dehors » semble se mêler à l'évolution impassible des récits. Nous avons vu donc que dans les trois romans-corpus le mode narratif dominant (focalisation sur le protagoniste) est transgressé de plusieurs manières. De telles ruptures par rapport au mode narratif établi par le texte attirent l'attention du lecteur sur la présence d'une instance narrative derrière le récit ; elles sont comme des interventions perturbantes de la source narrative⁷⁴⁴. Nous avons suggéré que les transgressions du système narratif traduisent un besoin d'être exhaustif. Comme si Yasmina Khadra avait trouvé nécessaire d'abandonner le témoignage forcément subjectif de son personnage-narrateur pour revenir à un récit historique impersonnel qui pouvait donner l'impression d'un compte rendu total de la situation dramatique.

⁷⁴⁴Gérard GENETTE, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 224.

Ce procédé a pour but de marquer une touche aussi incitative dans l'ensemble de la trilogie.

C'est dans ce sens que dans la deuxième partie, nous sommes passées à la notion de dialogisme⁷⁴⁵ qui est lui aussi un moyen qui aide à voiler l'aspect incitatif d'un texte. Parce que formellement, un texte de ce type semble plus ouvert puisqu'il s'y exprime plusieurs points de vue. De ce fait, divers types de personnages si nous considérons leur idéologie, y exercent leur séduction à l'endroit du lecteur. Pourtant le jeu est un faux semblant puisque si certains protagonistes conquièrent notre sympathie, d'autres, par le même processus, sont dotés de traits qui les rendent répulsifs. Le lecteur retrouve ainsi un résultat qui, contrairement à la forme extérieure, clôt le texte. Ces points de vue sont représentés pour être évalués ou dévalués et leur premier rôle, c'est d'illustrer et de mettre en valeur l'idéologie donnée en exemple. En incarnant toutes les autres pensées opposées à la doctrine choisie dans des personnages impliqués dans un débat, l'auteur donne aux lecteurs les moyens intellectuels et rationnels de les accepter ou les réfuter.

Nous avons vu que l'auteur a procédé par plusieurs choix stylistiques pour amener son lecteur à adopter une idéologie de dialogue quand les personnages ou les points de vue opposés au système idéologique choisi sont exclus. Nous sommes revenues ici à l'ironie suscitée, à l'exemple et au cliché pour dévoiler les propres préjugés de l'auteur en suggérant les préjugés du destinataire. Le projet de Yasmina Khadra est loin de sous-entendre une histoire pareille sur lequel le récit est embrayé parce que l'humanisme exprimé dépasse les races, les partis politiques et les conflits sociaux, tout en les incluant de façon évidente : en montrant des situations précises et identifiables, l'auteur invite ses lecteurs à réfléchir sur les perspectives suivant lesquelles ils regardent leur prochain, et sur les principes selon lesquels ils construisent leur monde.

Ce mode de lecture libère le lecteur de ses préjugés pratiques afin que sa mémoire et ses convictions soient suppléées par un souvenir esthétique qui permet une conception plus adéquate du monde actuel. En reconnaissant ce fond historique le lecteur se sent visé. Il

⁷⁴⁵Défini ainsi « Faire débattre par plusieurs interlocuteurs d'un point, comme si l'auteur confiait à d'autres le soin d'aboutir à ses propres conclusions, c'est la figure justement nommée dialogisme » In Marc PAGEOT. *Op. Cit.*, p.285.

se rend compte que le texte lui parle en tant que récepteur et en tant que représentant d'une société critiquable. Ainsi, il est responsabilisé par la correspondance entre le discours référentiel et le discours littéraire ; le texte commente et constitue en même temps. Il sous-entend un lecteur ignorant tout en basant son investissement thématique et rhétorique sur la conviction que ses horizons et ceux de l'auteur sont compatibles.

Un personnage peut aussi se dévaluer parce que la pensée qu'il exprime, croyant revendiquer par là une valeur, le rabaisse aux yeux des autres protagonistes de pensée plus noble, plus cohérente, et devant le lecteur plus lucide ou d'ambition plus saine. Mais toutes ces situations ne sont proprement dialogiques que dans le sens d'une mise en discussion des opinions à l'intérieur d'un groupe.

Les opinions opposées sont confrontées et l'auteur met en œuvre des processus de transformation, d'intégration ou d'exclusion. Khadra utilise largement cette technique de propagande où le contexte du débat ou les événements corollaires participent à la dévaluation tout en apparaissant comme une preuve neutre. L'invitation se renforce alors du crédit accordé au déroulement des événements après vérification ou illustration.

Le dialogisme ne se limite pas à rendre possible la mise en exemple d'une idéologie donnée. La multiplication des points de vue permet à l'auteur de développer toutes les thèses qui se rapportent au problème posé et de les combattre si elles ne lui conviennent pas. Ainsi, le dialogisme bien qu'apparaissant comme une manière de satisfaire tout le monde, confisque en fait tous les moyens de contestation de la thèse soutenue. Il permet de désarmer l'adversaire en prévenant ses objections, en détruisant d'avance ses arguments, sans pour autant que le processus sorte de l'ordinaire.

Nous avons mis l'accent sur le dialogisme comme forme d'invitation qui interpelle directement le lecteur et feint de lui donner la parole pour affirmer ou se prononcer sur quelque chose. Le point de vue ainsi dégagé doit être suffisamment crédible pour que le lecteur accepte de le reconnaître comme sien. À ce titre, il ne dévalue presque jamais son auteur supposé (le lecteur) mais les adversaires de celui-ci. Dans le discours non soutenu, il apparaît comme une objection.

Au croisement du dialogisme et de la volonté pour conclure, nous avons marqué un autre mécanisme pour le projet incitatif mis en œuvre par Khadra : c'est l'écriture incomplète suscitant une suspension, interruption ou une remise en question. Ce procédé vise également à engager le lecteur au point de le pousser à compléter l'idée inachevée. La suspension est alors attachée à la pensée d'un personnage et la tâche est attribuée par la suite au lecteur pour la compléter.

Ces procédés permettent alors de créer ou de maintenir une certaine atmosphère de sympathie et de complicité dans l'œuvre, atmosphère à laquelle le lecteur est invité à participer par une identification avec le personnage, une projection dans les figures diégétiques. L'énoncé devient alors celui du narrateur qui s'adresse sans intermédiaire au lecteur et l'invite par son hésitation à compléter sa pensée.

Pour impliquer le lecteur, nous avons vu que le dialogisme apparaît comme une technique éclatante. En effet, il permet d'afficher des exemples, de les désigner à l'attention des lecteurs pour les invectiver. Autrement dit, son efficacité se fonde sur le pouvoir de camoufler le dirigisme dont il procède.

Il est temps donc de dire que le projet de Khadra a réussi car il repose sur la rencontre de l'idéologie textuelle avec les dispositions et aspirations du lecteur. Mais dans sa fonction incitative, son intention première n'est sans doute pas la reproduction pure et simple. D'ailleurs, nous étions en raison de nous demander si la mimésis, pilier du réalisme ou plutôt de son discours de justification, peut avoir, comme nous l'avons déclaré, une fonction purement référentielle.

Il est clair donc de comprendre via l'œuvre de Khadra que la mort et la liberté ne sont pas inséparables. La liberté dépend alors de la mort. Quoique la mort mette fin à tout conflit, elle entretient la liberté et la noblesse. C'est grâce à la mort que les protagonistes ont su être libres.

Les destins des personnages et des nations dont ils font partie ne sont pas envisagés sous le signe de la superficialité, de la quête acharnée de la systématisation. Au contraire, ils sont montrés comme éminemment singuliers foncièrement, humains. Ce qui justifie un

autre choix esthétique, à savoir la surprise. Les textes de notre trilogie regorgent de rebondissements. L'auteur se plaît à déjouer les procédés du jeu, il lance au lecteur un défi depuis le seuil du roman. Cette même fin est élaborée de telle sorte à l'étonner, en lui donnant une impression du déjà vu comme dans les trois romans.

L'auteur invite le lecteur dans un monde si connu et si étrange pour le perturber et le faire égarer. Ses réflexes sont mis à mal et il doit revoir sa vision des choses, du monde, de la vie et de la mort. C'est ainsi que la vocation des hommes de lettres prend part. Et certainement Khadra s'est fixé en plus l'objectif de rapprocher l'Occident de l'Orient à travers cette trilogie.

Pour ce faire, Yasmina Khadra a procédé par plusieurs techniques dont nous avons cité d'abord la mise en texte de l'expérience commune. Le héros est alors un personnage intradiégétique et un symbole représentant un groupe social dans une époque déterminée. Le texte devient alors un compte-rendu de son action.

Sous un autre angle, nous avons remarqué une implication concernant le narrateur et ses personnages et nous avons constaté que le lecteur est lui aussi embrigadé car en fait, dans l'opération de la lecture, le lecteur remplit la tâche du narrateur. Il prend donc le rôle d'un juge libre, neutre et objectif.

Nous avons continué par la mise au point d'un lecteur différent idéologiquement du narrateur jouant surtout sur la conviction. Et au point auquel va l'attirance de l'auteur, il arrive aussi que le texte fasse agir son autorité perlocutoire. Le texte de Yasmina Khadra appelle alors à la prise de conscience et à la révolte. Nous avons saisi que le but est toujours de créer les conditions subjectives de changement.

À cet égard, il nous semble utile de savoir comment ces procédés déterminent la lecture, et, avec les dispositions du lecteur, rendent celle-ci idéologique. Pour ce faire, nous avons vu que certaines orientations génèrent la construction suscitée par la lecture. Ici, la lecture idéologique suppose une somme de dispositions intellectuelles et idéologiques, une certaine compétence culturelle pour assurer le jeu de connotation,

d'ouverture ou de fermeture du discours en vue de signifier certains de ses aspects ou de limiter les interprétations et de les orienter.

Nous avons constaté dès lors que l'écriture de la trilogie n'admet pas le discours direct obéissant à un degré zéro de la perlocution. Elle doit noyer l'idéologique dans un discours non performatif mais constatif, en vue de représenter un microcosme qui sera perçu comme la transposition d'un réel. Dans notre cas, cela sera l'image de la mort qui se manifeste à chaque fois. Mais tout cela repose sur un compromis qui estompe le caractère idéologique du discours romanesque: le microcosme crée et l'action qui s'y déroule est fictif.

Il est temps donc de dire que le préjugé de « fictivité » dépasse le fictif, il envahit le réel, le social et le politique sans se faire décrier. C'est alors l'affaire de deux réceptions contradictoires possibles du discours romanesque. La première retient surtout l'aspect fictif et considère les microcosmes romanesques comme purement imaginaires. Elle les place ainsi dans un univers sans emprise réelle sur le social puisque l'idéologie ne peut s'y exprimer de façon décisive et objective. La seconde retient que le caractère fictif attaché au discours du roman n'est qu'un préjugé ou une ruse qui permet de véhiculer l'idéologie sans éveiller la méfiance en dévoilant l'idéologique. Dans la trilogie du grand malentendu, c'est surtout la deuxième conception qui est retenue. La trilogie, par son discours, tient une fonction sociale prise dans ce cadre précis, comme entité idéologique et subversive.

Le pouvoir de représenter par le discours constatif est ainsi utilisé pour camoufler l'idéologique et le caractère illocutoire. Certes que tous les lecteurs ne procèdent pas à ces analyses. Mais les préjugés attachés à l'œuvre déterminent ordinairement, peut être même à l'insu du lecteur, toute construction ou reconstruction que le contenu du roman inspire à sa pensée. La lecture est donc le lieu de rencontre de plusieurs idéologies où le désir de faire décrypter qui peut être manifesté par l'auteur, n'occulte pas l'action de son idéologie ni de celle qui est attachée à un support.

Si la lecture est la preuve du caractère indispensable de l'ouverture de tout discours, surtout quand il veut s'attacher à l'éternité, à la fois recherchée par le texte littéraire et

revendiquée par l'énoncé idéologique, le désir d'être incitatif, illocutoire et efficace commande la clôture et la fermeture.

À ce titre, nous avons simplement pu dire que le discours idéologique est toujours un discours contraint en raison de sa transitivité, de ce qu'il veut réaliser. L'action de la dynamique socio-historique sur le système idéologique des textes et le procès de la lecture, les différentes forces qui s'exercent dans l'une et l'autre permettent d'appréhender ses tendances contradictoires.

Alors que ces polémiques étaient le plus souvent bornées dans un cadre spatio-temporel spécifique, le terrorisme s'impose aujourd'hui comme une question qui touche l'ensemble de l'humanité dans une remise en question violente des valeurs orientales. L'œuvre de l'écrivain algérien Yasmina Khadra porte précisément sur ce problème et tente d'en comprendre les raisons.

Dans la troisième partie, nous avons montré comment l'auteur s'y prend pour mettre en suspens tout a priori ou tout parti pris initial et comment, malgré cette ouverture aux voix antagonistes, il en vient tout de même à proposer des valeurs qui transcenderaient l'idée d'aller face à la mort en prenant ses distances à l'égard des solutions sacrificielles.

Nous avons mis l'accent également sur cet excès de la société orientale et le sort injuste élevant le héros tragique au-dessus de la condition humaine, en même temps il le retranche de la société des humains pour le faire entrer dans une autre dimension ; sa mort prend alors une valeur d'apothéose. Le héros tragique de Khadra habite son idéal jusqu'au bout, son action épuise la destinée. C'est justement cette dignité dans une bataille perdue d'avance qui fait entrer le héros dans la gloire marquée à jamais l'empreinte de la continuité. Ces péripéties, même si elles portent une marque particulière, elles assurent l'accès à des résolutions partagées pour le traitement du personnage tragique type. Selon Roland Barthes, « *La tragédie, c'est le mythe de*

l'échec du mythe, le spectacle de l'échec »⁷⁴⁶. Elle croit à l'au-delà de la déception, mais le tableau la restitue toujours en accord avec le monde.

Yasmina Khadra n'apporte pas une thèse en plus mais plutôt un éclairage nouveau sur le drame quotidien. Sa grande bataille à travers son héros tragique consiste par conséquent à briser les barrières et l'isolation entre les deux mondes dans lesquels la société le délègue et le renferme.

La mort des héros va au-delà de l'absence de la vie, elle les fait entrer dans l'éternité du mythe de l'Humanité. Elle les protège contre le risque de dénaturation qui les guettait et fait d'eux des figures dantesques légendaires expiées qui brillent au firmament dans la pureté. La mort acquitte les héros et transforme la vie en destin c'est-à-dire en gloire. L'œuvre romanesque khadrienne n'est pas un cantique des damnés ou une apologétique de la douleur, mais une exaltation de la vie. Le trop-plein de souffrance et de misère que véhicule le texte de Khadra sature au point d'oblitérer le sentiment de douleur proprement dit et de le surpasser. À un moment donné, nous ne ressentons plus de douleur pour Atiq, Amine, Sihem ou le Bédouin, mais, ayant compris leur sort, nous attendons de connaître les leçons pour le monde tout entier. De cette façon, Yasmina Khadra fait ouvertement irruption dans son œuvre. Il allie clairement les deux contextes, de manière outrée quelquefois, constatée par cette prise des allures de manifeste.

À travers les survivants de la fresque romanesque, l'espoir est permis, l'Humanité peut se régénérer puisque la postérité sera assurée.

Le héros tragique de Khadra demeure par conséquent un militant voire un combattant de liberté ouvrant une bande vers le possible. Simone Fraisse écrit : «*Pour le croyant, quelle que soit sa foi, qu'il croie en Dieu ou en l'humanité, le tragique se dissout dans l'espérance d'un avenir* »⁷⁴⁷. Jean-Marie Domenach s'engouffre dans la même brèche pour corroborer cette affirmation selon laquelle le tragique instruit, aguérit, assagit, offre une citoyenneté éclairée qui préserve de la dictature et évite l'amas des servitudes quotidiennes. Sans en avoir la tonalité, le tragique épanche une marque d'espoir.

⁷⁴⁶Roland BARTHES, *Sur Racine, op. cit.*, p. 68.

⁷⁴⁷Simone FRAISSE, *Ajax ou l'honneur de l'homme, Esprit, La force de frappe*, Paris, Presse universitaire, 1963, p.883.

Domenach le résume par ces mots : « *Toute tragédie traduit et raffermi l'aspiration de l'homme à se dépasser dans un acte de courage inouï, à prendre une nouvelle mesure de sa grandeur face aux obstacles, face à l'inconnu qu'il rencontre dans le monde et dans la société de son temps* »⁷⁴⁸.

La conception tragique de Khadra vient éclairer la conscience humaine en mettant l'Homme au centre de son projet, en lui redonnant espoir. Même là où il est écrasé l'homme doit rester un humain. Et l'apprentissage se fait par la souffrance plutôt que par la colère et l'agressivité de l'écrivain. Selon Barthes, la narration est une mystagogie organisée en trois phases dialectiques : le désir, l'échec et l'assomption de l'Homme⁷⁴⁹. Cette analyse peut s'appliquer au traitement de l'image de la mort dans les trois romans. Ceci permet au romancier de mieux interpeller la société, de la mettre devant ses responsabilités ; il nous invite en fin de compte à adhérer à l'intrépidité de son regard en toisant l'horreur et l'indicible. Khadra jette un éclairage inhabituel sur les problèmes sociaux tombés dans la routine intellectuelle et la gangue des clichés.

Au total, Khadra soulève la question de la violation de la vie humaine. Le souci de liberté qui ressort de l'examen du tragique révèle en creux le problème de la responsabilité ; en conscience tout droit appelle un devoir correspondant.

Or, pour réaliser tout cela, nous avons analysé l'impact inéluctable de la mort en examinant le mouvement du signifiant comme son propre sacrifice après s'être déplacé vers l'Autre.

L'auteur explore les couches primordiales de l'être humain pour mieux le comprendre ; il le disculpe souvent pour le valoriser à nouveau, de la faute et de la chute et de la honte aux tentatives de réhabilitations acharnées.

Il faut dire en constat que l'œuvre de Khadra dépasse le cadre strict de l'idéologie et de la réprobation, visant l'entreprise de mort. Il ne s'agit donc plus d'un cri d'alarme qui appelle les bonnes âmes à une communauté d'émotions pour repousser le champ de la

⁷⁴⁸Jean-Marie DOMENACH, *Le Retour du tragique*, op. cit., pp.44-45.

⁷⁴⁹Voir Roland BARTHES, *Proust et les noms*, *Le Degré zéro de l'écriture*, op cit., p. 119.

barbarie. Ce dont il est question ici, c'est d'une méditation sur la mort. Ces trois romans montrent bien que l'orientation du discours change.

Le traitement de la mort dans l'ensemble de l'œuvre apparaît comme un dialogue avec elle. La mort est à la fois un destin implacable et un ennemi redoutable. Le héros interprète désormais sa mort comme la possibilité de se réaliser pleinement. C'est parce qu'il a peur de la mort que l'homme veut la domestiquer. C'est cette familiarité avec la mort qui transparait par des moyens différents chez les personnages khadriens. Cela implique les péripéties de l'histoire, une recherche patiente de l'intimité de l'Oriental avec la mort chez l'écrivain oriental, bien qu'elle prenne d'autres formes d'expression.

Mais un cadre est désormais bouleversé, celui du mythe dont et les croyances apaisaient l'idée d'aller vers la mort. Le produit romanesque s'impose avec l'effritement de l'influence du mythe. L'emprise du roman sur une nouvelle approche de l'existence est avant tout sa victoire sur le mythe. Mais cette victoire du roman peut cacher une faiblesse. Elle finit par considérer le mythe comme bréviaire de valeurs importantes en Orient. L'émergence de la raison est, par conséquent, la fin du règne du mythe. La raison n'accepte pas les approximations, l'approche et l'interprétation erronées du monde et de l'existence. Il y aurait donc une scission entre l'univers de la raison et celui du mythe ordonnancé par des instincts. Le mythe est ici considéré comme relevant et régissant un monde en deçà de la pensée discursive, un monde encore régenté par les pulsions. La rationalité viendra délivrer l'homme de son sommeil dogmatique.

Apparemment même dans les systèmes philosophiques les plus rigoureux la pensée mythique survient, parce qu'

il serait assez aisé, écrit Gusdorf, de montrer que l'extase selon la raison chez les philosophes, de Platon à Plotin, de Descartes à Spinoza, Malebranche ou Leibniz, demeure imprégnée d'éléments mythiques. Les idées, les éléments rationnels s'offrent alors comme le dépôt, le reliquat d'un dynamisme de pensée d'où la participation mythique ne peut être exclue⁷⁵⁰.

Les grands systèmes philosophiques ont d'ailleurs beau prétendre échapper à la contingence des valeurs établies pour s'affirmer en vertu de la seule nécessité

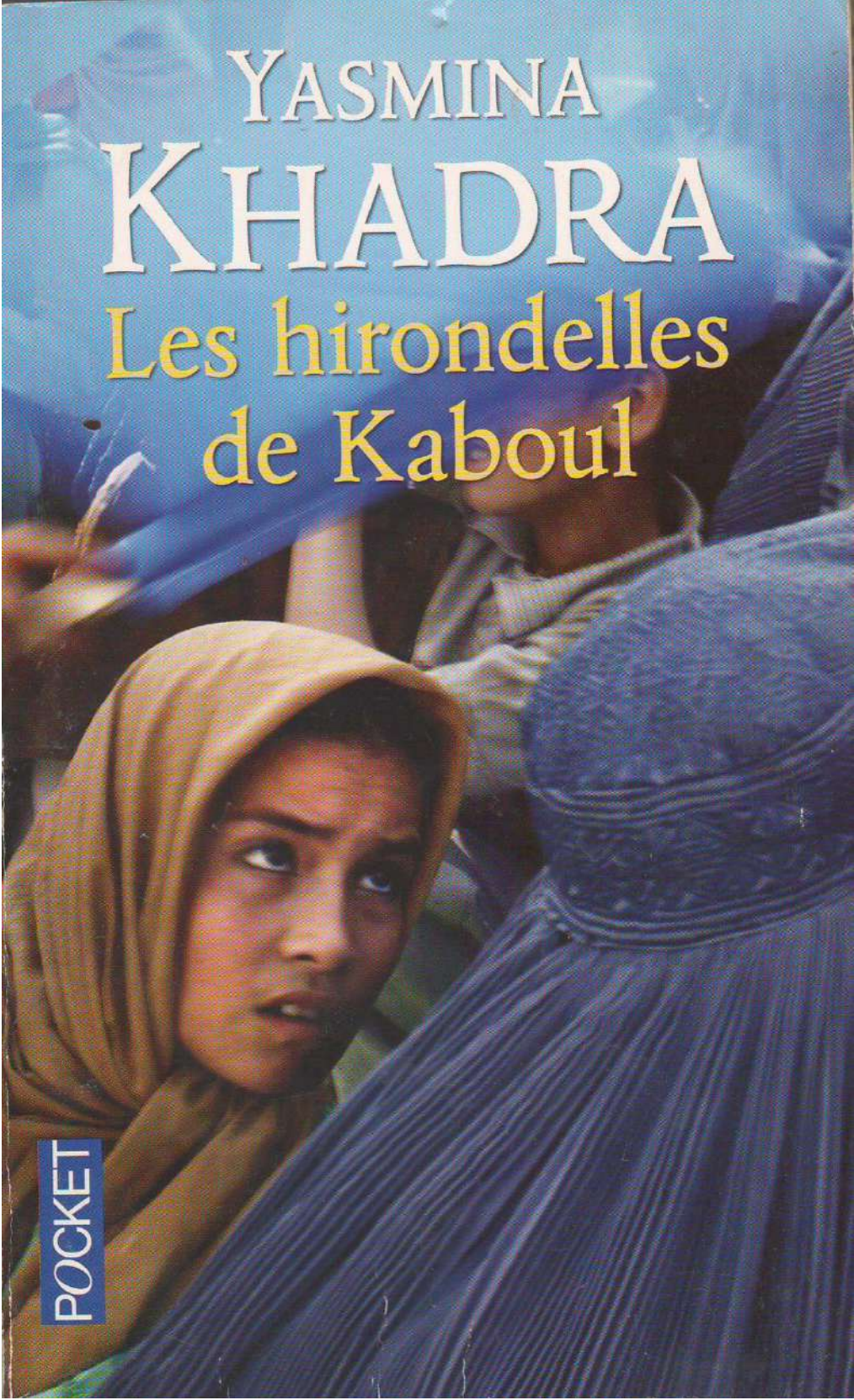
⁷⁵⁰George GUSDORF, *Mythe et Métaphysique*, op. cit., p.307.

intelligible, il n'est pas tellement difficile de retrouver en eux l'intention mythique toujours vivante, nullement étouffée par le chiffre de la raison pure surimposée. Les plus grands philosophes relèvent toujours d'une culture, d'un ensemble de traditions, nationales, religieuses, spirituelles. L'interrogation sur les origines d'un système, qui pourtant se veut valable absolument, est toujours fructueuse.

En ce qui concerne l'étude des représentations de la mort dans l'œuvre de Khadra, à l'avenir, il serait intéressant de faire une étude approfondie sur le mythe. Cette persistance du mythe ou des formes littéraires qui en dérivent dans son œuvre ne constitue pas un handicap à la pensée. Bien au contraire, il nourrit avantageusement la faculté de la représentation et la faculté de penser car « *la grande mort que chacun porte en soi, elle est le fruit autour duquel tout change* »⁷⁵¹. L'intérêt d'une telle lecture est retracée au niveau de la duplicité entre la conscience mythique et la conscience réflexive que l'homme se détermine pleinement.

⁷⁵¹Rilke RAINER, « *Seigneur donne à chacun* » In Jehanne DESPERT, La pensée de Rilke Rainer, prix interfrance de l'essai, édition du CELF [en ligne], 1962, disponible sur site : <http://www.biblisem.net/etudes/despens.htm>

Annexes



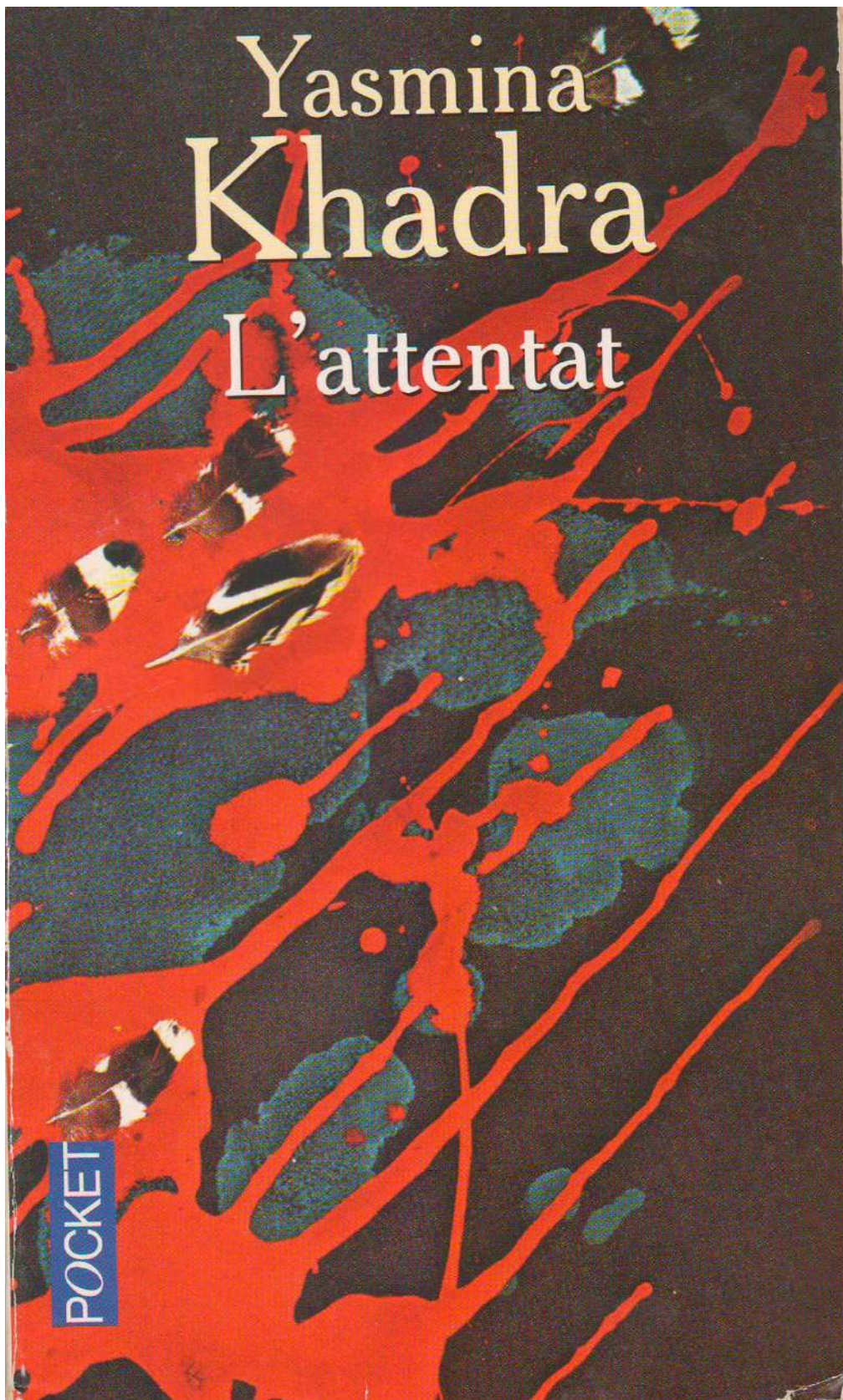
YASMINA
KHADRA
Les hirondelles
de Kaboul

POCKET

Yasmina
Khadra

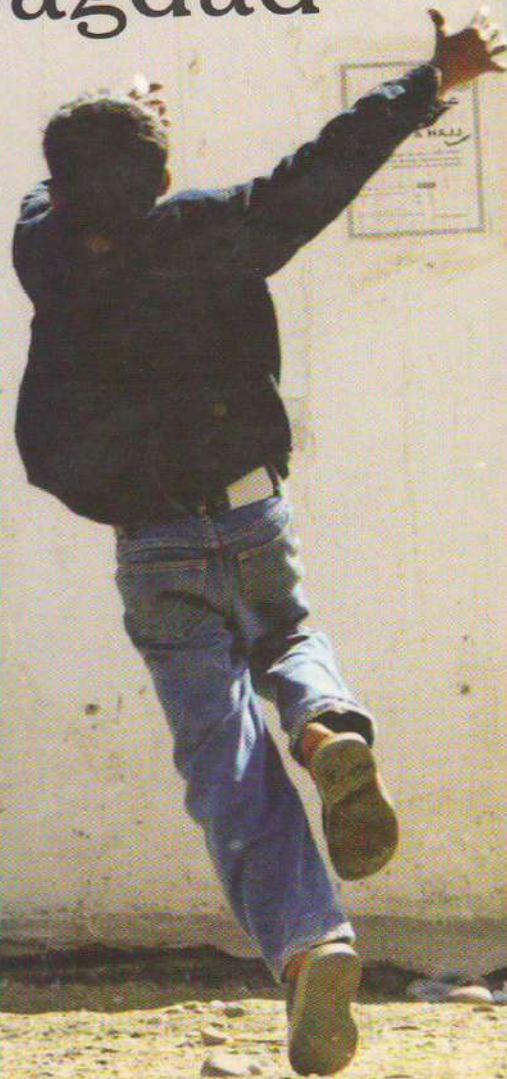
L'attentat

POCKET



Yasmina
Khadra

Les sirènes
de Bagdad



POCKET

Bibliographie

Romans-copus

- KHADRA, Y., *Les hirondelles de Kaboul*, Paris, Pocket, 2004.
- .., *L'attentat*, Paris, Pocket, 2006.
- .., *Les sirènes de Bagdad*, Paris, Pocket, 2007.

Œuvres de l'auteur

- 1 - KHADRA Y., *Double blanc*, Paris, Gallimard, 2000.
- 2 - .., *La cellule de la mort*, Chihab, 2013.
- 3 - .., *L'Écrivain*, Paris, Julliard, 2003, Pocket, 2001.
- 4 - .., *L'Imposture des mots*, Paris, Julliard, 2004, Pocket, 2002
- 5 - .., *La Part du mort*, Paris, Gallimard, 2005, folio policier, 2004.

Ouvrages théoriques

- 6- AATZFELD J., *La stratégie des antilopes*, Paris, Seuil, 2007.
- 7- ABRIC J. C., *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF, 1994.
- 8- ACHOUR C., *Alger littéraire, Œuvres Algériennes, 1995-2005*, Paris, ENAP, 1990.
- 9- ADORNO T. W., *Théorie esthétique*, trad de l'allemand, par M. Jimenez, Klincksieck, Paris, 1996.
- 10- .., *Engagemang, Res Publica 32/3*. Traduit de l'allemand par Bjur-man, Lars, 1996.
- 11- AMOSSY R., *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982.
- 12- ARIES A., *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983.
- 13- BACHELARD G., *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Livre de Poche, 2009.
- 14- .., *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1967.
- 15- .., *La poétique de la Rêverie*, Paris, PUF.
- 16- BAKHTINE M., *L'auteur et le héros*, dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

- 17- .., *La poétique de Dostoïevski*, traduction de la langue russe par Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1990.
- 18- .., *Question de littérature et d'esthétique*, Khoud, lit, Mosko, 1975.
- 19- BARTHES R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1970.
- 20- .., *La mort de l'auteur*, Paris, Seuil, 1984.
- 21- .., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- 22- .., *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, 1954.
- 23- .., *Mythologies, II, Le mythe, aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1993.
- 24- BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard. 1966.
- 25- BONN C., *Le roman algérien de langue française*, Paris, Harmattan, 1985.
- 26- .., *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986.
- 27- BOOTH W., *Retorica romanului (Rhétorique de la fiction)*, În românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Prefață de Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1961.
- 28- BORNAND M., *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004.
- 29- BRECHON P., *Le discours politique en France. Évolution des idées partisans*, Paris, La Documentation française, 1994.
- 30- CAILLOIS R., *L'Homme et le Sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, 1939.
- 31- CASTORIADIS C., *Le domaine de l'homme*, Paris, Seuil, 1986.
- 32- CHAMPENOIS S., *Yasmina Khadra : reconduire le diable en enfer...*, Liberation Livres.1998.
- 33- CHEREL, G., *La bombe humaine*. Paris, Le Point, 1995.
- 34- CHIKHI B., *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes maghrébins de langue française*, Paris, Talismano, 1987.
- 35- CLEMENT R., *Le réel et son double: Essai sur l'illusion*, Paris, Poche, Folio, 1993.
- 36- COHON D., *La Transparence Intérieure*, Paris, Seuil, 1981.
- 37- COQUIO C., *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin-Michel, 1999.

- 38- COUTURIER M., *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil (Poétique), 1995.
- 39- DE BATAILLE D., *La mort dans le texte*, Lyon, Presse Universitaire, 1988.
- 40- DEJEUX J., *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs*, Editions Naaman, 1973.
- 41- DENIS B., *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil. 1999.
- 42- DERRIDA J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- 43- DUBO J., DUFOR P., *Le réalisme*, Paris, PUF, 1998.
- 44- DUBOIS J., *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000.
- 45- DUFAUS J., *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Paris, Liège, 1994.
- 46- DURANT G., *Les structures anthropologiques et l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1993.
- 47- ECHEVERRIA J., *Réflexions métaphysiques sur la mort et le problème du sujet*, Paris, Librairie Philosophique, 1957.
- 48- ECO U., *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset, 2007.
- 49- EDGAR M., *Dialogue sur la nature humaine*, Paris, Poche, 2010.
- 50- EL NOSSERY N., *Le Roman historique contemporain ou la voix/ voie marginale du passé*, French Cultural Studies, 2009.
- 51- FLUDERNIK M., *Introduction to Narratology*, London/New York, Routledge, 2009.
- 52- FORSTER E., *Aspects du roman*, (préface de Gérard-Georges Lemaire, Christian Bourgois), Paris, 1993.
- 53- FOUCAULT M., *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- 54- FRAISSE S., *Ajax ou l'honneur de l'homme*, Paris, Ferrand, 1963.
- 55- GADAMER H. G., *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1990.
- 56- GADAMER H. G., *L'art de comprendre*, Paris, Ecrits II, 1991.
- 57- GALT G., *The Character of Criticism*, London, Routledge, 2006.
- 58- GENETTE G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- 59- .., *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- 60- .., *Palepsestes, la littérature au second degrés*, Paris, Seuil, 1982.

- 61- GOMEZ F., COLLOGNAT A., *Le mythe antique dans le théâtre du XXe siècle, La littérature française*, Paris, Nathan, 1998.
- 62- GREIMAS A., *Sémantique structurale*, France, Presses universitaires, 1966.
- 63- HAIM A., *Les suicides d'adolescents*, Paris, Broché, 1970.
- 64- HAMON Ph., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- 65- .., *Un discours contraint : Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- 66- HARAOUY Y., *Études littéraires maghrébines, témoigner d'une tragédie?*, Paris-Nord, L'Harmattan/Université, 1999.
- 67- HUNTINFTONS., *Le choc civilisationnel*, Paris, Odile Jakob, 2011.
- 68- ISER W., *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Paris, Liège, 1985.
- 69- JACKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1968.
- 70- JACOB F., *Le jeu des possibles*, Paris, Fayard, 1981.
- 71- JACKOBSON R., *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 2001.
- 72- JAUSS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, 1990, Paris, Gallimard, 1990.
- 73- JOUVE J., *L'effet personnage dans le roman*, France, Presses Universitaires, 1992.
- 74- JUNG C., *Dialectique du moi et de l'inconscient*, folio essai, Paris, Gallimard, 1964.
- 75- JURGENSON L., *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Paris, Éditions du Rocher, 1995.
- 76- WOLFGANG K., *Qui raconte le roman ?*, Seuil, Paris, 1977.
- 77- KRISTEVA J., *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- 78- LACAN J., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- 79- .., *La relation des objets*, Cours du 5 décembre 1956, Paris, Seuil, 1994.
- 80- Laure R., *Avatars of Story*, Press, Minneapolis: University of Minnesota, 2006.
- 81- LE GUERN I D. *Le Roman Historique*, Paris, Armand Colin, 2008.
- 82- LECLERCQ P. R., *Les hirondelles de Kaboul*, Paris, Le Monde des livres, 2009.
- 83- LEENHARDT J., et JOSZA P., *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982.

- 84- LENTVELT J., *Essai de typologie narrative. Le point de vue. Théorie et analyse*, Paris, Corti, 1981.
- 85- SILINE V., *Procédés et courants dans les littératures africaines*, Moscou, Naouka, 1990.
- 86- LENTVELT J., *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- 87- LUCIEN J., *La liberté et la loi, les origines philosophiques du libéralisme*, Paris, Fayard, 2000.
- 88- LUKAS G., *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1980.
- 89- MAINGUENEAUD., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin. 2004.
- 90- MALRAUX A., *La voie royale*, Paris, Grasset, 1930.
- 91- MEYER M., *Comment penser la réalité ?*, Paris, PUF, 2005.
- 92- MILLER J., *Écrits. Spe-gelstadiet och andra skrifter i urval av Irène Matthis*. Borås : Natur och Kultur, 1996.
- 93- MORSON G., *Dialogue, Monologue and the social, Critical Inquiry in Bakhtin: Essays and Dialowes on His Work*. Ed. Gary Saul Morson, Chicago, 1986.
- 94- NAQUET P., *Réflexions sur le génocide. Les Juifs, la mémoire et le présent, III*, Paris, La Découverte, 2003.
- 95- NKASHAMA N., *Écritures et discours littéraire : étude sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- 96- NOEL J., *Psychanalyse et littérature*, Paris, Quadrige/PUF, 2002.
- 97- PAVEL T., *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- 98- PETTERSSON A (et al.), *Litteratur och verk-lighetsförståelse. Idémässiga aspekter av 1900-talets litteratur*. Umeå : Umeå universitet, 1999.
- 99- PEYROUTET C., *Style et rhétorique*, Paris, Nathan, 1994.
- 100- RASPEIGNAS J., *Yasmina Khadra, l'éclaireur*, Paris, La Croix, 2005.
- 101- ., *Yasmina Khadra, dans la peau d'un kamikaze*, Paris, La Croix. 2006.
- 102- REGNIER T., *Bagdad sous les bombes*, Paris, Le Nouvel Observateur, 2006.
- 103- RICHARD J. P., *l'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

- 100- ., *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.
- 101- RICŒUR P., *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997.
- 102- ., *Temps et Récits, III*, Paris, Seuil, 19991.
- 103- RIFATERRE M., *L'illusion référentielle, Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- 104- ROHOU J., *Les études littéraires méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, 1993.
- 105- ROUSSEAU J., *Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction*, Paris, Musées nationaux, 2003.
- 106- RUBIN S., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.
- 107- SALMON P., *Ignorance and Awareness of Identity in Hartman and Wolfram : an Element of Dramatic Irony*, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 1960.
- 108- SANGSUE D., *La relation parodique*, Paris, José Corti, coll. Les Essais, 2007.
- 109- SCHAEFFER J. M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- 110- SCHELER M., *Le Phénomène du tragique en appendice à Mort et Survie*, Paris, Montaigne, 1952.
- 111- Seddiki A., *L'Algérie n'a pas encore été racontée par les siens*, Marseille, La Cité, 2008.
- 1- Doležel L., *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*. Baltimore : The John Hopkins University Press, 2010.
- 112- SEMUJANGA J., *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene, 2008.
- 113- SIGMUND F., *Essai de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque, 1981.

- 114- ., *Le moi et le ça*, IV. Trad. C. Baliteau, A. Bloch, F. M. Rondeau, Paris, PUF, 1991.
- 115- RICŒUR P., *Temps et Récit t.3, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- 116- SULEIMAN S., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.
- 117- SZONDI P., *Essai sur le tragique*, Paris, Broché, 2003.
- 118- TODOROV T., *La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine*, Paris, Poétique. 1979.
- 119- TROUSSAON R., *Le tison et le flambeau, Victor Hugo devant Voltaire et Rousseau*, Bruxelles, Édition de l'université de Bruxelles, 1985.
- 120- VOLTAIRE., *La Mort : essai sur la finitude*, Paris, Hatier, 1994.
- 121- ZIMA P.V., *L'ambivalence romanesque*, Paris, Le sycomore, 1980.

Périodiques

- 122- CHEREL G., « La bombe humaine », in *Le Point*, 2006.
- 123- CHEVRIER J., « Des formes variées du discours rebelle », in *Notre librairie*, n°148, juillet-septembre, 2002.
- 124- DALLENBAKH L., « Intertexte et texte », in *Poétique*, n° 3-4, Paris, 1976.
- 125- CORNEA P., « Tendances et orientations actuelles dans la sociologie de la littérature », in *Synthesis*, vol. III, 1976.
- 126- CHEVREIR J., « L'écrivain africain devant la langue française », in *Notre librairie*, n°53, mai -juin 1980.
- 127- CHOSSAT M., « À quoi rêvent les loups ? De l'animal et de l'humain selon Khadra », in *French Literature Series*, Vol. XXXV.
- 128- Douin J. L., « L'horreur et l'absurde », in *Le Monde*. n°30, 16.09.2005.
- 129- Durkheim E., « Représentations individuelles et représentations collectives », in *Revue de métaphysique et de morale*VI, Paris. 2002.

- 130- AUGAIS E T, HILSU M, « Écrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences », in *Cahiers de Marge*, n°7, Kimé, Paris, 2011.
- 131- Jodelet D., « Représentation sociale ; phénomène, concept et théorie », in *Psychologie sociale*, n° 7, 1997.
- 132- FRANCIS J., « Dialogisme et argumentation: le dialogue argumentatif », in *Verbum*. Vol.12, N°.2. France, 1989.
- 133- DUCHET C., « Introduction : Socio-Criticisme », in *Substance*, n°15, Madison, 1976.
- 134- GARAND D., « Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien », in *Études françaises*, Vol. 44, 2008.
- 135- HARSHAW B., "Fictionality and Fields of Reference", in *Poetics Today*, vol 5:2, 1984, p. 244.
- 136- JENNY L., « La tragédie de la forme », in *Poétique*, n° 27, Paris, 1976.
- 137- JENNY L., « Structure et fonctions du cliché », in *Poétique*, n° 12, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- 138- GOLDMANN L., « Pour une sociologie du roman ». in *Française de sociologie*, n° 18, Paris, 1965.
- 139- MERAHI Y. et KHADRA Y., « Qui êtes-vous Monsieur Khadra ? », in *Alger : Sedia*, 2007.
- 140- REVUZ J., « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », in *DRLAV (Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine)*, Paris, 1972.
- 141- ROCHE A., « À la faveur d'un équivoque passeport de langue française », in *La quinzaine littéraire*, n°560, 1-31 août, 1990.
- 142- RONDEAU D., « Ecrits sur des braises », in *L'Express*, n°14, 06/09/2005.
- 143- SEMUJANGA J., « Le témoignage d'un génocide ou les chatolements d'un discours indicible », in *Présence francophone*, n° 69, 2007.
- 144- GAUTHIER R., « La violence du langage et le langage de la violence », in *Actes du 19ème colloque d'Albi*, 1998.
- 145- Moisée L., « L'intertextualité critique », in *Poétique*, n° 27, Paris, 1976.

Thèses et mémoires

- 146- BONN Ch, *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, (Thèse de doctorat d'Etat en littérature), Université de Bordeaux 3, 1982.
- 147- CHIKHI B, *Conflit des codes et position du sujet dans les nouveaux textes littéraires maghrébins de langue française (1970-1990)*, (Thèse de doctorat d'état ès lettres), université Sorbonne, 1991.
- 148- BOUALIT F, *Pour une poétique de la chromatographie*. (Thèse de doctorat en langues, littérature et civilisations), Paris XIII, 1993.
- 149- SILINE, *Dialogisme dans le roman algérien de langue française*, (Thèse de doctorat en études littéraires francophones et comparées,) Paris 13, 1999.

Dictionnaires

- 150- ARON P. Jaques. D., *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- 151- HAOMN P., *L'ironie*, in *Encyclopedia universalis*, Paris, 1990.
- 152- CLAUDE A (et collaborateurs), *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Nathan, 1978.
- 153- CHEVALIER J., GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, LAFFONT, 1997.
- 154- Conception idéale, dictionnaire [en ligne], disponible sur site : <https://dicophilo.fr/definition/ideal>.
- 155- DUBOIS J., *Grand dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 1985.
- 156- DUCROT. O et TODOROV. T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1979.
- 157- HUMBERT P., *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, Hachette, 2003.
- 158- POUGEOISE M., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001.
- 159- Textes sacrés.

Sitographie

- 160- <https://www.youtube.com/watch?v=Lhim3DjBt-U>
- 161- <https://www.liberte-algerie.com/culture/constructeurs-de-la-modernite-textuelle-32866/pprint/1>
- 162- <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio/Discours-de-Suede>
- 163- www.lemonde.fr/.../philippe-forest-il-faut-une-litterature-revoltee_880518_3260.html
- 164- <https://www.annabac.com/.../la-mort-du-personnage-principal-est-elle-necessaire-la-fin>.
- 165- <http://www.seuil.com/ouvrage/quand-dire-c-est-faire-john-langshaw-austin/9782020125697>
- 166- <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/ManHatier/IntroRomanMaghr.htm>.
- 167- <http://journals.openedition.org/narratologie/767>].
- 168- http://www.lemonde.fr/livres/article/2006/09/28/yasmina-khadra-aller-au-commencement-du-malentendu_817959_3260.html
- 169- <http://www.mediadico.com/dictionnaire/definition/utopie/>
- 170- www.algeria-watch.org/farticle/sale_guerre/khadra.htm,
- 171- <https://www.youtube.com/watch?v=FAhi2FNNWjw>,
- 172- [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Fictional vs. Factual Narration](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Fictional_vs._Factual_Narration)
- 173- www.gp.se/av/Johan%20Dahlbäck
- 174- <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:406083/FULLTEXT01.pdf>
- 175- <https://www.palatine.fr/nous-co>
- 176- https://www.persee.fr/doc/hel_0750-8069_1992_num_14_2_2365.
- 177- https://www.persee.fr/doc/refor_0988-1824_1994_num_17_1_1234.
- 178- <http://www.biblisem.net/etudes/despens.htm>

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



Thèse de Doctorat ès Sciences

Résumé

Dans cette thèse, nous mettons le point sur l'idéologie de la trilogie sur le grand malentendu de Yasmina Khadra en nous interrogeant sur le rôle de la lecture dialogique pour savoir comment une pensée redondante et idéologiquement définie interpelle un procédé de reconstruction, vu également comme dialogue. Pour cerner ce problème, nous nous intéressons au drame dans ladite trilogie pour mesurer son effet sur le lecteur car la part primordiale dans le roman lui est attribuée par le biais d'un personnage qualifié de tragique. Notre intérêt s'y focalise donc sur la thématique de la mort comme germe de l'effet tragique dans les trois romans de notre corpus.

Mots-clés : Dialogisme, idéologie, représentations, mort, trilogie, grand malentendu.

Abstract

In this thesis, we focus on the ideology of the trilogy on the great misunderstanding of Yasmina Khadra and we question the role of dialogic reading. We want to know how a redundant and ideologically defined thought challenges a process of reconstruction, also seen as a dialogue. To pinpoint the problem, we focus on the drama in the trilogy to measure its effect on the reader because the primordial part in the novel is attributed to him through a character described by tragic. Yasmina Khadra, becomes the mouthpiece of those sentenced to death. Our focus on the theme of death as the germ of the tragic effect in the three novels of our corpus.

Keywords: dialogism, ideology, representation, death, trilogy, great misunderstanding.

ملخص

من خلال هذه الأطروحة ، ارتأينا البحث في اديولوجية رواية ياسمينه خضرا الأدبية ودور القراءة التحلورية فيها . وعليه سنوضح كيف يمكن للقارئ تسليط فكرته على النص وكيف يمكنه تحويل قراءته إلى عملية بناء اديولوجي. نضع محور الدراسة الحدث الدرامي حيث يُعد خضرا الناطق الرسمي لهاته الشريحة المحكوم عليها بالموت. ولمعرفة مدى حضور القارئ ومكانته في النص، ركزنا على الموت كموضوع وبصمة للعمل التراجيدي.

الكلمات المفتاحية : الحوار، الاديولوجية، التمثلات، الموت، ثلاثية، سوء الفهم الكبير.