

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE**

**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA  
RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

**U N I V E R S I T E   A L G E R 2**

**FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES**

**DEPARTEMENT DE FRANÇAIS**

**ECOLE DOCTORALE ALGERO-FRANÇAISE**

**Thèse de doctorat en Science**  
**Option : Sciences du Texte Littéraire**

***Espaces autobiographiques et interférence générique***

**dans l'œuvre de Yasmina KHADRA**

**Une écriture en “ombre chinoise” ou la mise en abyme de soi**

**Réalisée par Ali ZAIDI**

**Sous la direction de**

**Mme Afifa BERERHI, Professeure, Université Alger 2 - Algérie**

**M. Jean-Pierre CASTELLANI, Professeur émérite, Université de Tours**

**- France**

**Première inscription : Octobre 2006**

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE  
SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE ALGER 2  
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES  
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS  
ECOLE DOCTORALE ALGERO-FRANÇAISE

Thèse de doctorat en Science  
Option : Sciences du Texte Littéraire

*Espaces autobiographiques et interférence générique*  
dans l'œuvre de Yasmina KHADRA

Une écriture en “ombre chinoise” ou la mise en abyme de soi

Réalisée par Ali ZAIDI

**Sous la direction de**

**Mme Afifa BERERHI, Professeure, Université Alger 2 - Algérie**  
**M. Jean-Pierre CASTELLANI, Professeur émérite, Université de Tours**  
**- France**

Première inscription : Octobre 2006

*Je tiens à remercier tout d'abord mes directeurs de recherche, Madame Afifa Bererhi et Monsieur Jean-Pierre Castellani, pour leurs précieux conseils et orientations, leur bienveillante disponibilité et l'étendue de leur patience.  
Qu'ils trouvent ici le témoignage de ma profonde gratitude.*

*Je voudrais également remercier Mesdames et Messieurs les membres du jury pour l'immense honneur qu'ils me font en se penchant sur mon humble travail de recherche. En me montrant réceptif à toutes leurs remarques et critiques, je tâcherai d'en faire le meilleur usage.  
Merci pour tout ce que vous faites pour encourager les bonnes volontés dans les voies de la recherche scientifique.*

*A tous ceux qui m'ont aidé, de près ou de loin, et à ceux qui m'ont encouragé, d'une façon ou d'une autre, dans la conception et la réalisation de ce travail de recherche,*

*A Madame Amokrane et à tout le personnel de l'administration du département,*

*A ma petite famille et à ma tendre épouse pour son soutien et sa compréhension,*

*A tous et à toutes, je dis ma reconnaissance et ma gratitude.*

# **Introduction générale**

## ***Espaces autobiographiques et interférence générique*** Une écriture en “ombre chinoise” ou la mise en abyme de soi

Notre projet de thèse s'inscrit dans le large et passionnant domaine de la littérature autobiographique. Il a pour cadre restreint l'autobiographie maghrébine de langue française et pour corpus littéraire (de lecture et d'analyse) l'œuvre de l'écrivain prolifique et polémique, Yasmina Khadra, qui continue de publier et d'impressionner, mais aussi d'agir et de ne pas laisser indifférent. En effet, et à titre d'exemple, sans attendre la décantation quant à la réception plus qu'honorable mais aussi polémique de *Ce que le jour doit à la nuit* (2008), il publie trois nouveaux romans aux titres accrocheurs (*L'Olympe des infortunes*, 2009 et *L'équation africaine*, 2011 et *Les anges meurent de nos blessures*, 2013) et un recueil de nouvelles (*Les chants cannibales*, 2012). Et, avant même que ne s'estompe le bruit causé par le fracas de sa sortie d'un ordre (militaire), avec sa démission de l'armée, le voilà qui intègre un autre ordre (administratif), en étant désigné Directeur du Centre Culturel Algérien à Paris, par le Chef de l'Etat en personne .

Ainsi, des mobiles objectifs - et d'autres - ont motivé ces choix qui, au-delà de la passion inhérente au *domaine d'étude* et à l'aura de l'*auteur*, restent nécessairement académiques et de recherches. En effet, dans le prolongement de notre Mémoire de Magister<sup>1</sup>, des questions ont surgi, une passion est née, une curiosité et des préoccupations se sont imposées :

Au plan du *domaine de l'étude* d'abord, nous sommes séduits par la perspective de mettre en œuvre et à l'épreuve le concept d'espace autobiographique qui fut forgé par Philippe Lejeune (à la suite de qui d'autres se sont alignés et des validations furent apportées à travers l'étude de quelques espaces autobiographiques d'auteurs connus, étudiés et appréciés.<sup>2</sup>)

---

<sup>1</sup> Sous la direction de Afifa Bererhi, Ali Zaïdi, *Introduction à l'analyse de l'autobiographie dans la littérature maghrébine de langue française*, Lecture de *L'Ecrivain* de Y. Khadra : ***de naître à être, la vie s'écrit***, Faculté des Lettres et des Langues, Université d'Alger, Janvier 2006.

<sup>2</sup> André Gide, Hélène Cixous, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Colette, etc. (Cf. Bibliographie : Thèses et Mémoires)

Il nous incombe ici, nous nous sentons en effet interpellés, de l' "expérimenter" sur l'œuvre d'un auteur algérien dont justement l'autobiographie (*L'Ecrivain*, Julliard, 2001) a fait couler beaucoup d'encre et a délié tant de langues et excité tant de stylos. Mieux, elle a été à l'origine d'un grand malentendu qui tend à s'estomper après avoir participé pour beaucoup à construire une image de l'auteur, cette image même dont nous nous employons à décortiquer les attributs et à expliquer ce qui a présidé à sa constitution, à sa forge et à ses mutations. Notre entreprise se donne donc comme *objet* la lecture d'une partie importante de l'œuvre de Yasmina Khadra selon le nouveau dispositif induit par la publication de son autobiographie, dispositif que décrit Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*.<sup>3</sup>

Nous entreprenons donc une relecture de l'œuvre de l'auteur –antérieure et postérieure à celle de veine autobiographique – où nous essayons de dé/montrer, textuellement, que l'auteur disséminait dans l'œuvre fictionnelle des traces de sa vie, de son vécu ordinaire, sous diverses formes (récit, description, allusion, commentaire, évocation, etc.), illustrant et validant ainsi la diversité et l'entrelacement génériques de notre corpus d'analyse (récit d'enfance, roman autobiographique, essais, autofiction, nouvelles, roman classique, voire roman policier, etc.).

Ces traces disséminées dans l'œuvre fictionnelle suffiraient à dessiner des fragments du portrait de l'auteur, dont l'esquisse, voire la reconstitution serait envisageable, et que nous envisageons comme objet cardinal de ce projet : *espaces autobiographiques et interférences génériques*.

Nous envisageons, à travers ce projet de recherche et d'analyse, au-delà de soutenir cette thèse, de contribuer :

- à mettre en œuvre une approche qui réinvestit le concept d'espace autobiographique forgé par Philippe Lejeune pour une prise en charge intelligente du champ littéraire autobiographique algérien en particulier ;
- à transposer et expérimenter cette approche sur l'œuvre de Yasmina Khadra en vue de la perfectionner et de l'adapter pour une meilleure exploitation future dans l'investigation du corpus autobiographique maghrébin ;
- à long terme, à initier une recherche pour la détermination de modèles d'analyse et de démarches susceptibles de rendre l'approche plus adéquate à la littérature maghrébine.

---

<sup>3</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975

En disséminant dans son œuvre fictionnelle pré autobiographique des traces de sa vie et des pans de son vécu, l'auteur n'essayait-il pas de dépasser une contradiction qui lui pesait ? Ne voudrait-il pas, consciemment ou inconsciemment, à défaut de faire cohabiter en lui deux projets aux antipodes l'un de l'autre, dire qu'il était plus un esprit libre qu'un sujet embrigadé, que sous le casque du militaire est logée une tête de poète ?

Dans ce cas, ne serait-il pas du moins pertinent, sinon plus rentable, de se pencher sur l'œuvre et l'écriture de Khadra à la recherche d'indices et de traces, aussi bien esthétiques et discursifs, que référentiels et même philosophiques, qui valideraient, on ne peut plus fortement, cette thèse ?

Pour ce faire, nous inscrivons notre présent projet dans le prolongement de la recherche initié en Mémoire de Magister, et nous l'adossons à deux de ses conclusions. La première était que notre auteur projetait, depuis fort longtemps déjà, l'écriture de "*ce texte*" qui a pris la forme, à la faveur d'une conjoncture contraignante, d'un roman autobiographique (*L'Ecrivain*, 240 p., Paris, Julliard, 2001). Cette induction était formulée ainsi :

*Le narrateur de l'autobiographie (l'auteur, à la faveur du pacte) aurait été chargé par ses pairs cadets de l'E.N.C.R. Koléa d'écrire L' "Allons Z'enfants de Koléa" dans le prolongement et en souvenir de "Allons Z'enfants" de Yves Gibeau, livre qui a passionné les cadets –qui l'ont "dévoré" plus d'une fois- et dont la lecture a laissé des traces indélébiles sur leurs âmes innocentes et dans leurs mémoires quasi vierges.<sup>4</sup>*

La deuxième conclusion tendait à valider la thèse, par ailleurs très souvent avancée en rapport avec l'homme et l'œuvre, de son ambivalence ou du dualisme de sa personnalité. N'était-il pas, selon Françoise Naudillon, "*l'homme aux trois masques*" ?<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Dans leur ensemble, les cadets sont subjugués par un livre en particulier : « *Le livre qui nous avait le plus touché était, sans conteste, "Allons z'enfants" d'Yves Gibeau, aucun ouvrage n'égailait, à nos yeux "Allons z'enfants". Tous les cadets l'avaient dévoré et en avaient fait leur livre de chevet (...). C'était notre histoire qu'il racontait.* » (*L'Ecrivain*, p.155-156), *Mémoire de Magister* cité, p.178

<sup>5</sup> Françoise Naudillon, *Les masques de Yasmina*, Paris, Actes Sud, 2002, compte rendu et interview par N. Kharif, *Le Matin* N°3289, du 10/12/02, p. 17 ; *Mémoire* cité, p.155.



En effet, l'auteur, qui entretenait deux fers au feu en poursuivant deux ambitions aux antipodes l'une de l'autre, va être contraint, aux dires de Françoise Naudillon, de traîner même un troisième masque en plus des deux qu'il s'était choisis :

*Il y a au moins deux masques de Yasmina Khadra : il a d'abord publié sous le pseudonyme du Commissaire Llob (1<sup>er</sup> masque), ensuite sous le célèbre pseudonyme aux prénoms féminins de Yasmina Khadra (2<sup>ème</sup> masque). Ce sont là deux masques principaux. Un troisième masque a été créé, je pense, par les médias français qui ont beaucoup joué sur l'androgynie du pseudonyme.<sup>6</sup>*

En l'occurrence, l'homme (Mohammed Moulessehoul) qui a emprunté et arboré deux masques (*le Commissaire Llob* et *Yasmina Khadra*) s'est vu affublé par la critique journalistique -parisienne surtout- d'un troisième masque : un véritable écran constitué par les spéculations sur sa véritable identité et qui a été à l'origine de ce “*malentendu*” dont a trop souffert l'auteur. Sur ce sujet, Lacete-Tigziri Nadjia, qui a consacré une étude à ce fait, dira que, par le statut et la fonction (*Commissaire et agent de l'ordre public*), le premier masque préfigurait sinon représentait déjà les statuts et fonctions de l'auteur dans la vie de tous les jours (*officier de l'ANP*).<sup>7</sup>

Cette ambivalence et ce dualisme seraient, par excellence, phénoménaux chez Yasmina Khadra et fonctionneraient comme des signes révélateurs de son “*mythe personnel*” : nous nous employons à le vérifier et le corroborer dans quelques œuvres antérieures et postérieures à la trilogie autobiographique, c'est là l'un de nos objectifs. La récurrence du double, qui est nettement repérable dans le texte de *L'Ecrivain*, le serait autant –sinon plus- dans toute l'œuvre fictionnelle, dans le propos et l'action de l'auteur, en un mot, dans le corpus d'investigation que nous avons constitué et dégagé à l'effet de réfléchir sur cette problématique.

Repensée dans cette optique, l'hypothèse qui a soutenu l'argumentaire du *Mémoire de Magister* (“*De Naître à être, la vie s'écrit : Ambivalence de la naissance = Faire salubre = Forge d'un être singulier*”) est reconductible dans un projet plus large et prenant en charge un ensemble plus important d'œuvres de l'auteur, du moins et surtout celles antérieures à l'autobiographie.

---

<sup>6</sup> A. Zaïdi, *Mémoire de Magister*, Lecture de *L'Ecrivain* de Y. Khadra, p.155.

<sup>7</sup> Lacete-Tigziri, Nadjia, *Liberté* du 09/07/98.

L'ambivalence de la naissance du narrateur-auteur et les péripéties qui ont jalonné son parcours fonctionnent comme énergie mobilisatrice et comme mobile psychologique à l'origine de sa décision de s'investir totalement dans le domaine de l'écriture, lui qui serait destiné à une “*prestigieuse*” carrière militaire. C'est à cet endroit que, plus tard, Mohamed Chafik MESBAH avait vu une suprême volonté :

*Quel paradoxe, ce destin qui, plutôt que de la propulser parmi les grands chefs militaires de l'Algérie indépendante, a hissé le Cadet de la Révolution Mohamed Moulessehoul au firmament de la célébrité et de la gloire dans le monde encore plus fermé de la littérature !*<sup>8</sup>

Ainsi, il crée ou produit une œuvre dont la qualité (et donc l'aura) et les contenus témoignaient, le moment venu, de l'état d'âme (qui fut celui de l'auteur par le fait de cette ambivalence) et de la qualité du travail réalisé par lui, lui permettant de prétendre puis d'accéder au statut qui est le sien actuellement.

Partant de ces deux conclusions en les redimensionnant en rapport avec l'étendue des corpus à exploiter, notre projet de recherche se veut une relecture et une investigation dans un certain nombre de textes de l'auteur antérieures et postérieures à la trilogie autobiographique, à la lumière des données référentielles dont elles regorgent, en vue de reconstituer ce que Philippe Lejeune appelle “*l'espace autobiographique*”. Pour ce faire, nous considérons les deux dimensions majeures de ce roman, c'est-à-dire celle autobiographique (récit de vie, d'enfance) et celle du roman à thèse (conjuraison d'un destin) en vue d'asseoir notre thèse selon laquelle l'auteur « *s'ombre-chinoise* » dans son œuvre fictionnelle, c'est-à-dire qu'il se cache suffisamment et délibérément mal pour se laisser voir et lire, en fragments, sous d'autres personnages.

Nous soupçonnons, par conséquent, que, pour ce faire, l'auteur *disséminait*, dans son œuvre fictionnelle, des indices dont l'exploitation par une lecture intelligente et/ou heureuse permet de remonter jusqu'à lui et qu'il *cristallisait*, à travers cette même œuvre, le “*désir/dilemme*” de “*se cacher/ montrer*” et ce en cultivant ce “*clair-obscur*”, cette “*apparition/disparition*” comme sous l'effet d'éclairage intermittent et calculé

---

<sup>8</sup> Mohamed Chafik Mesbah, « *J'aime mon pays comme tout algérien qui se respecte. Je ne le vends pas aux chimères et le défends quand il le mérite* », entretien avec Yasmina Khadra, *Le Soir d'Algérie* du 26/04/2007, L'Entretien du Mois, Supplément N°04, Introduction, p.1.

Yasmina Khadra, ne nous faisait-il pas part (déjà dans son œuvre antérieure) de ses expériences personnelles (en tant que soldat) et de la manière dont il les appréhendait ? Ne citait-il pas Mohammed Moulessehoul parmi ses prestigieux pairs dont Mohamed Dib, Kateb Yacine et Malek Haddad, auprès desquels il importait de se ressourcer ? Ne nous donnait-il pas à apprécier les splendeurs et les misères du Grand Sahara Algérien, son “*pays*”, sa terre ancestrale et son royaume mythique ? Ne nous instruisait-il pas, en fin connaisseur –sinon en expert-, sur le mode de vie militaire, son spleen mais aussi sa convivialité ?

En effet, il *nous donnait à lire*, tout au long de son œuvre qui a précédé *L'Ecrivain*, qu'il était un écrivain à part entière (même *tapi dans une ombre* dont le moindre des péchés est qu'elle soit accaparante, possessive et réductrice), dans la peau d'un serviteur de l'ordre public (comme Alain Griffith l'était *Dans la peau d'un noir*) ou dans les jupes de sa ...femme. (Cf. Pseudonyme.) Ainsi, quand, en réponse à une question où on lui demandait pourquoi il écrivait, il répondit : « *J'écris pour réinventer ma vie* »<sup>9</sup>, on réalise mieux l'objectif global de son projet d'écriture : amadouer la vie, la ré/humaniser et redessiner pour lui-même des contours plus adéquats à son tempérament de rêveur.

Or, disait Andrée Chauvin :

*Qu'un romancier reconnaisse s'être indirectement dépeint à travers un personnage qui, quoique différent de lui en apparence, exprime ses propres angoisses, ses propres aspirations, ses propres fantasmes [...], le romancier [...] forcément se trahit, aux deux sens du verbe :*

- car l'écriture, déloyale envers l'auteur s'il ne veut pas (consciemment) se dévoiler, révèle ce qu'il désire (inconsciemment) dévoiler ;
- elle en dit toujours plus long que ne le croit celui qui écrit, tant l'inconscient, à la faveur d'une page blanche comme d'un divan, est bavard.<sup>10</sup>

Même si l'auteur s'en défend et le rejette du revers de la main<sup>11</sup> (il est vrai dans ses interviews, c'est-à-dire dans un autre ordre de son discours), ce projet, comme ce tempérament, nous les soupçonnons dans toute l'œuvre de l'auteur et nous nous attellerons à le montrer en les rendant perceptibles par l'analyse textuelle. Ces traces, nous sommes allés les chercher dans toute l'œuvre de l'auteur et jusque dans ses interviews et ses contributions dans les medias.

---

<sup>9</sup> Entretien avec Dahbia Aït Mansour, Liberté du 30/01/2001.

<sup>10</sup> André Chauvin, *Leçon littéraire sur W ou le souvenir d'enfance de G. Perec*, Paris, PUF, 1997, p. 42-43

<sup>11</sup> “*Je n'ai rien à voir avec mes personnages*”, interview accordée à Yazid B., *La Nouvelle République* n°1576 du 19/04/03, p. 24.

En reconsidérant toute son œuvre sous cet angle, ne serions nous pas tenté de dire que, avant la trilogie autobiographique, Khadra écrivait toute son œuvre pour raconter sa vie : entre les lignes, en filigrane, en ombre chinoise ou en toute autre forme métaphorique, en tout cas, en éludant le genre requis à cet effet et en “*détournant*” d’autres genres. D’où notre titre : *Ecriture autobiographique et Interférence générique*. Ainsi, “*en racontant sa vie*” dans *L’Ecrivain*, il décrit et commente autant –sinon plus- qu’il ne relate ; ne nous donnait-il pas les clefs de lecture de sa fiction, plutôt que de nous ressasser ce dont on aurait pris acte de fait et après coup, à la constitution de son espace autobiographique, tôt ou tard ?

L’auteur, n’aurait-il pas délivré, avant terme d’ailleurs, une parole prisonnière d’un certain nombre de considérations et ce pour intervenir dans un contexte et agir sur une situation (conflictuelle, malsaine,...) afin de dissiper un malentendu (existentiel et compromettant) qui auront failli sonner le glas d’une plume et compromettre une carrière, pourtant prometteuses ? N’aurait-il pas pour ultime intention et suprême but de dé/montrer qu’il était bel et bien “*L’Ecrivain*”, cet écrivain qu’il a toujours été, qui s’est forgé à la force de ses jarrets, avec opiniâtreté et envers et contre toutes les adversités ?

Si les circonstances étaient telles qu’il avait été amené à libérer cette parole (de toute façon différée) sous cette forme et dans cet espace-temps déterminé, d’autres circonstances encore plus contraignantes (et dont on avait pris acte dans l’espace de son premier texte autobiographique), l’auraient amené à raconter sa vie en se faisant écrivain : en écrivant (ce dont rend compte l’étude de l’espace autobiographique construit après publication de *L’Ecrivain*). Car, à partir de cette “*blessure narcissique*” non cicatrisée que fut son ravissement et son sevrage du sein maternel, de cet espace enfantin et vital par excellence, puis sa greffe (contre nature) à un corps inadéquat, il a très tôt pris conscience de toute la mésaventure et de l’état d’âme du *Petit Poucet*.

Depuis, n’écrivait-il plus que pour raconter sa vie ? Ne devrait-on pas en prendre acte depuis le *Petit Mohammed*, sinon de *Les sept compagnons*? N’aurait-on pas là, à la faveur de ces premières tentations littéraires du futur auteur, de ces premiers textes d’enfance, une tout autant première tentative littéraire fondatrice d’une écriture qu’il nous incombe aujourd’hui d’étudier et, peut-être, d’une vocation qui ne ment pas ?

En effet, cette écriture porte dans ses pans, dans ses recoins ombragés un certain référent “*qu'on cacherait pour mieux l'exhiber*” et qui nous fait penser à cette “*métaphore de l'ombre chinoise*” pour expliciter ce dilemme qui ronge l'auteur (se cacher ou se montrer ?) et qui sera résolu par cette écriture du clair-obscur, de l'ombre et de la lumière. De là nos sous-titres d'explicitation : *Une écriture en “ombre chinoise : le désir/dilemme de “se cacher/ montrer” ou la mise en abyme de soi.*

En conséquence de cet espace crée, nous verrons que des personnages comme *Ez Zaweche, le garçon de ferme, la fille du pont, Redouane, Flen, Llaz, Khaled, le commissaire Brahim Llob, Cousine K., Younès-Jonas*, pour ne citer qu'eux<sup>12</sup>, en prenant de l'épaisseur et de la dimension, prennent du relief et deviennent, par les rapprochements qu'ils établissent avec l'auteur et son environnement humain, très suggestifs, voire les ombres de *l'absent présent*, ses délégués, ses doubles.

Nous nous proposons donc de mener une investigation dans une partie de l'œuvre de l'auteur (11 livres, dont trois qualifiés d'autobiographiques) à la recherche d'indices corroborant cette thèse (que sous-tend une constante –si ce n'est un mythe personnel- de l'auteur : son ambivalence ou la dualité de sa personnalité) et illustrant et validant la diversité et l'entrelacement génériques (récit d'enfance, autobiographie, essais, autofiction, nouvelles, roman classique, roman policier, ...) convoqués à cet effet.

Notre corpus littéraire d'investigation est donc constitué, en plus de la trilogie autobiographique, de huit autres livres de l'auteur. Nous les présentons ainsi :

## **I – Textes autobiographiques (ou trilogie autobiographique) :**

- 1- *L'Ecrivain*, R., Paris, Julliard, 2001
- 2- *L'imposture des mots*, Essai, Paris, Julliard, 2002
- 3- *La rose de Blida*, Récit, Paris, Après la Lune, 2006

## **II – Textes fictionnels :**

### **1. Romans :**

- 1.1. *Le privilège du Phénix*, Alger, Enal, 1989
- 1.2. *Cousine K.*, R., Paris, Julliard, 2003
- 1.3. *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, 2008

### **2. Recueil de nouvelles :**

- *La fille du pont*, 04 nouvelles, Alger, Enal, 1985

---

<sup>12</sup> Et même certains personnages de textes non concernés par notre analyse, dont Dr. Jaâfer et l'écrivain Mohammed de *L'Attentat*, l'étudiant de *Baghdad*, Mohsen Ramat de *Kaboul*, etc.

### 3. Récit :

- *El Kahira, la cellule de la mort*, Alger, Enal, 1986

### 4. Romans policiers :

- 4.1. *Morituri*, Paris, Baleine, 1997
- 4.2. *Double blanc*, Paris, Baleine, 1997
- 4.3. *L'automne des chimères*, Paris, Baleine, 1998

**N.B.** Les citations qu'on lira dans ce qui suit sont puisées de ces éditions.

Notre étude s'attellera à reconstituer l'espace autobiographique de Yasmina Khadra et de dé/montrer, par l'analyse des *procédés* et des *techniques d'écriture* investis, que son œuvre transcende le cloisonnement générique pour aboutir à leur interférence. En effet, tout concourt pour dire l'homme : ses textes littéraires (factuels et fictionnels) ainsi que ses interventions aussi bien dans la presse que par le biais d'autres canaux médiatiques.

Ainsi, certains longs entretiens s'avèrent pour le chercheur que nous sommes des mines inespérées d'informations immédiatement exploitables dans notre entreprise de reconstitution de l'espace autobiographique de l'auteur d'un côté, et constituent, de l'autre, un ordre de discours autre que littéraire où une constance rhétorique est observée qui nous permet d'analyser certaines marques de l'écriture de l'auteur.

Nous verserons donc au corpus d'analyse certaines contributions de l'auteur dans la presse qui (en plus de servir comme grilles de vérification du donné référentiel qui se trouvera confirmé dans un autre ordre de discours) nous servira aussi comme espace du déploiement d'une rhétorique Khadraïenne à tendre en miroir à celle à l'œuvre dans ses textes de création. Nous en avons consulté un grand nombre (Cf. Bibliographie : Corpus d'étude) dont nous retenons quatre publiés par des organes algériens: trois journaux quotidiens et une maison d'édition :

- 1- SEMIANE, Sid-Ahmed, “*Bonjour M. Yasmina Khadra*”, entretien avec Yasmina Khadra, “*J’ai réinventé un monde qui m’a été confisqué*”, **Le Matin** n°2725 du 08/02/2001, pp. 7-8-9.
- 2- MESBAH, Mohamed Chafik, « *J’aime mon pays comme tout algérien qui se respecte. Je ne le vends pas aux chimères et le défends quand il le mérite* », entretien avec Yasmina Khadra, **Le Soir d’Algérie** du 26/04/2007, *L’Entretien du Mois*, Supplément N°04, p.1 à 8.
- 3- FERHANI, Ameziane, *Rencontres* : “*Carnet d’Oran*”, suivi d’un entretien avec Yasmina Khadra, *A vrai dire* : “*La littérature est d’abord un élan narcissique*”, **El Watan Art et Cultures** du 30/04/2009, p.15-16 et 18-19.
- 4- MERAHI, Youcef, Entretien avec Yasmina Khadra, “*Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?*”, **Sédia Editions**, Alger, 2007, 96 p.

Par ailleurs, et sur un autre plan, l'existence d'une panoplie, d'une profusion de moyens et d'outils théoriques de lecture de ce genre d'écrits (autofiction), leur efficacité avérée, leur efficience et les promesses qu'ils laissent entrevoir dans la délivrance de sens et d'interprétations insoupçonnés, voire insoupçonnables, nous a encouragé à entreprendre ce projet. Les thèses initiées et, pour certaines, terminées avec succès nous encouragent dans cette voie.<sup>13</sup>

Cela étant, l'établissement de bibliographies théorique et de référence cohérentes, centrées et intégrées nous a été d'une grande difficulté, à la mesure de la richesse du corpus littéraire de Khadra (en volume et en qualité), de l'intérêt du domaine (l'autofiction) et du sujet de recherche et de réflexion (l'écriture de soi, reconstitution de l'espace autobiographique). En effet, si *l'œuvre de Yasmina Khadra* (corpus de travail) requiert, pour être apprécié à sa juste valeur et délivrer du sens (intéressant et crédible), une somme de connaissances, des grilles de lecture et un matériau conceptuel nécessaire et adéquat pris dans le champ doctrinal de *l'analyse du discours littéraire* (domaine de l'étude), *le sujet*, quant à lui, (de par la nature des questions posées et la substance des réponses attendues, envisageables ou espérées), appelle une démarche tous azimuts, du moins une démarche qui multiplie les angles d'approches, donc qui diversifie les instruments d'analyse (théories). C'est donc forcément d'une démarche pluridisciplinaire dont nous nous sommes inspirés, qui associe *le philosophique*, *le psychanalytique* et *le littéraire* (poétique, narratologie, etc.) et *le linguistique* (analyse du discours) qui est tout indiquée pour faire aboutir ce projet.

S'il est vrai, et on peut en prendre aisément la mesure, qu'aussi bien le discours autobiographique que celui de la fiction, qui constituent le corpus littéraire de notre projet, regorgent de mobiles et de motifs de sympathie et d'humanisme, tout indiqués pour la prise en charge de cette problématique (Reconstitution de l'espace autobiographique de son auteur), il est tout autant vrai que cette prise en charge nous est dictée par un impératif de recherche théorique.

---

<sup>13</sup> Ji-Won Chung, *L'énonciation du sujet dans les romans de Julien Green*, Doctorat en Littérature française, sous la direction du professeur Michèle Touret, soutenue le 14 décembre 2007  
Stéphanie Michineau, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, sous la direction de Michèle Raclot, Université du Maine - U. F. R. de LETTRES, 22 juin 2007  
Edith Marcq, *La refiguration du moi dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Bernard Alluin, Lille III, 2000

En effet, en matière de traitement et d'analyse de l'œuvre de Khadra, d'autant qu'elle se décline dans différents genres et dans diverses formes, il importe d'être attentif aux procédés d'élaboration/création en amont et aux conditions et techniques de lecture et de réception en aval.

En la matière, nous rejoignons la tendance de Danon-Boileau quand il penche plutôt vers l'interprétation que vers la glose du texte littéraire, quand bien même il relève d'un genre référentiel. Il s'interroge à cet effet:

*De quelle interprétation un texte littéraire peut-il relever ?  
Convient-il de le gloser ou de l'interpréter comme effet d'une intention de création ?  
Faut-il argumenter une lecture linguistique de la lettre ou associer sur le geste de fiction dont elle dérive ?*<sup>14</sup>

La réponse est sans équivoque tant la lecture linguistique est impuissante, au-delà de la glose du texte, sur la dimension littéraire de l'oeuvre définie comme telle. L'auteur ajoute en guise de réponses à ses interrogations:

*Le parti pris du linguiste est de s'en tenir au texte. Mais sitôt qu'il s'agit de mesurer les spécificités, les aspérités, les saillies et les creux, comment ne pas spéculer au-delà ? Et comme l'on sait, dès que la glose s'écarte de la redite, elle perd la légitimité que le travail de la preuve tendait à lui conférer. A bas bruit, elle se fait interprétation. En d'autres termes, elle change d'objet. Elle ne vise plus à construire la vérité exégétique d'un tout cohérent, elle cherche à restituer l'acte au travers de sa trace.*<sup>15</sup>

Nous nous sommes appuyés plus particulièrement sur trois ouvrages théoriques pour traiter de ce que nous avons appelé "la mise en abyme" de soi dans le texte :

**1-** GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Le Seuil, coll. "Poétique", 2004.

**2-** DÄLLENBACH, L. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

**3-** LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

---

<sup>14</sup> L. Danon-Boileau, *Du texte littéraire à l'acte de fiction, Lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Paris, Editions OPHRYS, 1995, Introduction, p. VII

<sup>15</sup> *Idem.*, p. VII- VIII



La démarche que nous adoptons pour la réalisation de notre projet, et partant pour la prise en charge en son sein de notre problématique, est structurée en trois grandes parties qui constituent trois ensembles complémentaires.

Le premier de ces ensembles nous permet de rassembler un matériau biobibliographique, théorique et conceptuel préalablement indispensable pour échafauder notre argumentaire.

Le deuxième offre, à travers la lecture des corpus (factuel et fictionnel), deux moments privilégiés pour l'exploitation de la thématique khadraïenne. Il s'agit, d'abord, de recueillir les autobiographèmes que véhicule le discours autobiographique et, ensuite, de dégager les dominantes thématiques dans la fiction. Par leurs recoupements, les thèmes et préoccupations des deux classes de textes permettent la reconstitution de l'espace autobiographique de l'auteur.

Le troisième de ces ensembles reconduit la même démarche que le précédent pour inventorier les particularités rhétoriques et stylistiques dans la trilogie autobiographique, pour le premier moment, et dans la fiction, pour le second. Le but est d'opérer les recoupements possibles pour, sinon déterminer, caractériser la poétique de Yasmina Khadra.

Ainsi, la *première partie*, que nous avons intitulée *Préalables biobibliographiques, théoriques et conceptuels*, est consacrée, de façon générale, à l'état de la question. Elle se déroule en trois chapitres. Nous y faisons le point sur les notions de *pactes et de contrats de lecture* ; de *présentation et d' (auto) représentation* ; d'*écriture en ombre chinoise*, de *mise en abyme* et d'*espace autobiographique*. Nous passons préalablement en revue, conformément au programme, les trois axes qui sont annoncés respectivement:

**1-** *l'auteur et son œuvre* (Chapitre 1), où –pour présenter le premier- nous focalisons sur le parcours de l'homme énigmatique (Mohammed *Moulessehoul*) à l'écrivain prolifique (Yasmina *Khadra*) et – pour éclairer la seconde nous focalisons plutôt sur les conditions spéciales de sa réception, glanant ainsi une somme d'informations à réinvestir dans la réflexion qui suivra.

2- *les pactes et contrats de lecture* (chapitre II) où nous nous arrêtons sur ces deux notions pour spécifier le référentiel et le factuel d'une part, et l'autobiographique et l'autofictionnel de l'autre, les supports sur lesquels va s'appuyer notre argumentaire relevant des discours référentiel (critiques académique et journalistique), intime (autobiographie et autofiction) et fictionnel (plusieurs genres). Nous les définirons en rapport avec l'optique que prend notre argumentaire sur les interférences génériques.

3- *la mise en abyme et les représentations* (chapitre III) où nous explicitons ce que l'on pourrait comprendre par l'expression "*écriture en ombre chinoise*" et ce que recouvre la notion de *mise en abyme* en narratologie. Nous y évoquons, en plus, celles de *présentations et d' (auto) représentations*, de *paratopie d'auteur et de posture auctoriale*, de *portrait et d'autoportrait*, la reconstitution de l'*espace autobiographique* de l'auteur se faisant à partir des profils de ses personnages aussi.

Notre préoccupation consistant en la *Reconstitution de l'espace autobiographique de l'auteur*, nous espérons tirer avantage de cet état de la question pour une lecture plus performante de notre corpus d'analyse dégagé à cette fin.

La *deuxième partie*, intitulée "*Thématique khadraïenne : Recueil des autobiographèmes et constitution de l'espace autobiographique*", compte pour sa part deux chapitres qui traitent des thématiques, respectivement, du *discours autobiographique*, pour le premier et du *discours de la fiction*, pour le second.

Dans le premier chapitre, après présentation de la trilogie autobiographique, nous attelons à y recenser des autobiographèmes susceptibles de rencontrer des échos dans toute l'œuvre de l'auteur. Son investigation et l'analyse des données référentielles qu'elle recèle nous permettent de vérifier la dualité du personnage du narrateur, l'ambivalence de ses sentiments et l'ambiguïté de ses rapports à autrui.

Dans le deuxième chapitre et après présentation de l'œuvre fictionnelle objet de cette analyse, nous procédons à son investigation thématique. En recueillant ses constantes en vue de la reconstitution de l'espace autobiographique de l'auteur. Nous nous arrêtons aux plus récurrentes entre elles (à l'exclusion de la thématique nationaliste et révolutionnaire, trop galvaudée, dont regorgent les œuvres pré autobiographiques en particulier). (Cf. Annexe 2)

L'investigation de la fiction et l'analyse de ses contenus référentiels nous révèlent des constances thématiques très caractéristiques des préoccupations de l'auteur et, par ailleurs, très consistantes, tant au niveau lexical qu'à celui sémantique. Nous en sélectionnons un bon nombre que nous répartissons en quatre catégories que nous avons intitulées : Constantes mythiques, constantes familiales et sociales, constantes psychologiques et constantes artistiques et littéraires

Le fait que cette thématique, en plus d'être très récurrentes et communes à toute la fiction, recoupe celle que déploie le discours autobiographique, est révélateur de l'intention discursive de l'auteur, à savoir se cacher/montrer, c'est-à-dire s'incruster, en abyme, dans ses textes et parmi des personnages. C'est ce que nous présentons au terme de ce chapitre dans ce qui s'apparente à un bilan que nous avons intitulé "*Miroirs d'encre*" ou "*Fragments épars liés*", par allusion aux titres "*Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait*" de Michel Beaujour et "*Feuilles éparses liées*" de M'hammed Khadda.

La troisième partie intitulée "*Rhétorique khadraïenne : Reconstitution des espaces poétiques: techniques et procédés d'écriture*" est consacrée à la prise en charge de la problématique générale au plan rhétorique. Elle est structurée autour de trois chapitres qui constituent respectivement les deux moments de notre analyse rhétorique des textes aussi bien factuels que fictionnels de notre auteur.

La même démarche où nous alternions l'étude thématique *de l'autobiographique puis du fictionnel* (2<sup>ème</sup> partie) est reconduite et appliquée cette fois à *l'analyse rhétorique* de tous les textes du corpus retenu

Le premier chapitre prend en charge l'investigation rhétorique de l'œuvre et du discours autobiographiques en identifiant les techniques et les procédés d'écriture et en signalant les interférences génériques. Il mettra en évidence le fait que l'ambivalence de l'écriture de l'auteur dans la fiction est consécutive à l'ambivalence des instances narratives dans l'autobiographie. On y constate des interférences génériques dues à la diversité et à l'enchevêtrement des modes de narration, si ce n'est à leur confusion, nettement remarquables.

Les deux derniers chapitres sont consacrés aux investigations rhétoriques et stylistiques en vue de l'analyse de *l'appareil rhétorique* de l'auteur et des *interférences génériques* dans les huit titres de l'œuvre fictionnelle

Le deuxième chapitre explicite le jeu générique, les modes narratifs et les effets stylistiques en éclairant la structuration narratologique duelle ou combinée et l'activité figurale tout autant duelle, qui auront servi à l'auteur de passer des “*messages internes de nature intertextuelle et métadiscursive*”

Le troisième chapitre traite d'une intertextualité suggestive et d'une onomastique annonciatrice, très récurrentes dans la fiction de l'auteur, lesquelles permettent d'identifier, de décrire, et partant, de reconstituer l'espace et l'ambiance poétique dans son œuvre.

Un grand nombre de motifs narratifs et intertextuels émaillent autant les textes factuels que ceux fictionnels et valident, par leur insistance et leur répétition, la confusion des instances des deux types d'écrits, donc leur unicité : le narrateur auteur de l'autobiographie déteint sur ses personnages qu'il imprègne de sa socioculture et charge de véhiculer son discours. L'intertextualité et l'onomastique référentielles, dont regorgent ses textes, évoluent en suggestives pour se muer, quasiment, en autoréférentielles.

# **Première partie**

## **Préalables biobibliographiques, théoriques et conceptuels**

**(pour la reconstitution de l'espace autobiographique de l'auteur)**

## Introduction

Nous paraissant judicieux de rendre compte de l'avancée des recherches actuelles concernant les concepts et notions mobilisés pour les besoins de cette analyse, il nous incombe, en ouverture de cette thèse, d'envisager moins un état de la question que d'effectuer une incursion dans les lieux communs de la réflexion que nous initions. Nous citons, entre concepts et notions, l'*autofiction*, l'*espace autobiographique*, les *pactes et contrats de lecture*, la *mise en abyme*, etc.

Cela, nous l'espérons, nous permettra d'apporter quelques légitimités à notre travail.

Notre entreprise se donnant pour *objet* la relecture d'une partie importante de l'œuvre de Yasmina Khadra selon le nouveau dispositif de l' "*espace autobiographique*" que décrit Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*<sup>16</sup>, (dispositif induit par la publication de son autobiographie *L'Ecrivain*), il était impératif de consacrer *la première* des trois *parties* de la thèse à la présentation de l'auteur et de cette œuvre à relire, puis à l'explicitation des notions et des concepts mis en œuvre à cet effet comme signalé plus haut.

Les deux autres parties prennent en charge l'étayage de notre thèse posée en introduction. Nous recensons d'abord les biographèmes les plus récurrents dans le discours autobiographique de l'auteur pour reconstruire son espace autobiographique à partir de sa fiction dans la deuxième partie. La troisième partie est consacrée à l'analyse, à partir de son œuvre autobiographique, de l'appareil rhétorique de Khadra dans ce qu'il a de récurrent pour prétendre reconstituer cette espace poétique caractéristique de l'auteur.

Dans cette première partie que nous avons intitulée "*Préalables biobibliographiques, théoriques et conceptuels*", nous nous attelons à présenter l'auteur de cette œuvre (Chapitre 1) en suivant les parcours respectifs de l'homme (De Mohammed MOULESSEHOUL à Yasmina KHADRA), de l'écrivain (Maîtrise technique et interférence générique) et de l'œuvre (La réception: Entre masques et dévoilement).

---

<sup>16</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975

Nous nous sommes attelé aussi à définir ou, à défaut, à donner des aperçus sur ces notions et concepts opératoires qui, mues en catégories d'analyse littéraire, recouvrent plus d'un champ notionnel et plus d'une réalité conceptuel ou thématique, lesquels sont nécessaires à la bonne conduite de notre entreprise.

C'est ce qui a fait que nous l'avons conçu en deux chapitres où nous prenons en charge, en vue de les expliciter, respectivement les notions:

- de “*pactes d'écriture*” (Pactes et contrats de lecture) : chapitre 2.
- de “*mise en abyme*” et “*représentations langagières*” (auto/ portrait, caricature et “*ombre chinoise*”): chapitre 3.

Ce passage en revue de ces concepts et l'éclairage de ces notions constituent des *préalables théoriques et méthodologiques*” indispensables pour mener à bien notre étude. Ainsi, dans la première partie de cette thèse nous avons rassemblé le matériau théorique et conceptuel nécessaire à notre entreprise dont le but est de démontrer, dans la deuxième, la factualité des contenus posés comme fictionnels par et dans l'œuvre pré et post-autobiographique de Yasmina Khadra.

Il était alors nécessaire de présenter d'abord cet auteur dont c'est la reconstitution de son espace autobiographique qui est visée.

# **Chapitre I**

## **De l'auteur et de son œuvre**



Nous nous attachons, dans ce premier chapitre, à rassembler un maximum d'informations concernant la biographie et la bibliographie de l'auteur, lesquelles informations serviront de socle de véracité et de factualité à brandir en miroir à celles qui seront récoltées dans l'œuvre fictionnelle. Consacré, donc, à *l'auteur* et intitulé "*De l'auteur et de son œuvre*", il s'articule autour de trois axes qui cherchent à rendre compte respectivement de *l'homme*, de *l'écrivain* et de la *réception* de son œuvre.

S'agissant du premier axe, il porte sur l'homme et revisite le parcours qui l'a mené de Mohammed MOULESSEHOUL, l'auteur de *La fille du pont*, à celui de *Ce que le jour doit à la nuit*, Yasmina KHADRA. On le voit d'abord en cadet de la Révolution (élève soldat), en poète, en auteur méconnu et en auteur primé. On le voit ensuite dans la "*clandestinité*" sous divers masques dont celui du *Commissaire Llob*, de Yasmina Khadra (la femme mystérieuse) et enfin de *Yasmina Khadra* (l'homme aux deux prénoms féminins).

Le deuxième axe de ce même chapitre porte comme titre "*L'ECRIVAIN : Maîtrise et interférence générique*" et présente les appréciations de la critique sur son œuvre et ses *registres d'écriture*. Khadra est, en effet, l'auteur d'une œuvre *polyphonique* et *protéiforme* comme l'atteste sa présentation en bibliographie. C'est aussi un écrivain aux divers *registres d'écriture*, voire de *compétences* comme ne manqueront pas de faire observer un certain nombre d'analystes. Car, autant il présente un potentiel dans les écritures dites "*blanche*", "*noire*", de "*l'urgence*", "*autobiographique*" voire "*historique*", autant il est reconnu comme initié sinon connaisseur en matières sociologique, psychologique, idéologique et politique.

Le troisième et dernier axe de ce chapitre s'attache à réfléchir aux discours de réception qui, à des moments assez différents, ont accueilli différemment – sinon contradictoirement- l'œuvre de l'auteur. En effet, l'avènement de cette œuvre (toujours en cours) qui s'est opéré en vingt-huit ans (2004/2012), conjugué aux péripéties du parcours de l'homme (voire du pays et du monde) et aux conséquences de sa posture "*entre masques et dévoilement*", ont été à l'origine de discours de réception très contradictoires. On y verra tantôt un écrivain à l'œuvre majeure, sinon homme de Lettres à l'aura universelle établie, honoré, médiatisé, publié, étudié, enseigné et traduit ; tantôt un écrivain "*démasqué*" pour lequel, de fait, la fascination peut se transformer en répulsion.

## De l'auteur et de son œuvre

### 1. De l'homme

*“ Je suis un peu l'Histoire même de L'Algérie [...] Je suis né avec la Révolution algérienne, en janvier, c'était presque 1954. J'ai été confié à l'institution militaire alors que j'avais 9 ans. C'est un peu le destin de la jeunesse algérienne qui a été prise en charge par un tuteur qui n'était pas obligatoirement meilleur.”*

Propos rapportés par Bernard Strainchamps, *Site officiel de l'auteur*

### De Mohammed Moulessehoul à Yasmina Khadra

Yasmina Khadra, l'auteur de l'œuvre protéiforme et pléthorique –dont une partie est prise en charge dans cette thèse, fait partie de ces romanciers qui ne laissent pas indifférent. C'est et un “*personnage curieux*” si on suit ces propos ironiques de l'écrivain Boualem Sansal au journaliste Ali Ghanem : “ *En France, un intellectuel est une personnalité, chez nous, c'est un pauvre type qui n'a rien compris* ” (*Le Quotidien d'Oran* du 14/05/05) En effet, il fut tour à tour, un illustre inconnu, en tant que poète en herbe, et prosateur quelconque à ses débuts. A cet effet, ne se plaignait-il pas des multiples rejets de ses manuscrits et des jugements blessants des comités de lecture afin de justifier ces rejets ? Il fut ensuite un intrépide et audacieux auteur en tant que “*père de l'inspecteur Brahim Llob*”. A propos de la résurrection de l'inspecteur Llob dans *La part du mort* (après sa mort dans *L'Automne des chimères*), l'auteur se revendique le statut de Dieu, car il s'accorde le droit de vie et de mort sur ses personnages. (*Liberté* du 22/02/2004, p.10) Il fut aussi un véritable “*Agatha Christie*”<sup>17</sup> en tant qu'auteur de polars, et, comme sa célèbre aînée, honoré et salué pour son courage et sa perspicacité. Mais aussitôt, il est critiqué, stigmatisé, voire cloué au pilori une fois son véritable nom révélé et ses (autres) statuts et fonctions dévoilés : en l'occurrence, il fut officier supérieur de l'A.N.P., avec le grade de Commandant, chargé de la lutte anti-terroriste. « *J'avoue que j'en paie encore le prix* », reconnaît-il, ajoutant que « *c'est vrai qu'en France, pour être admis, il faut renier une partie de soi-même [...]* Moi, on m'a demandé de cracher sur ma Patrie pour lubrifier l'ascension de ma carrière littéraire. J'ai dit non. »<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Adel Gastel, “*Une Agatha Christie à l'algérienne*”, in *ALGERIE-LITTERATURE/ACTION 2*, Marsa éditions, 1996, p.155.

<sup>18</sup> Entretien réalisé par Mehdi Lafifi à partir de Paris, pour *Liberté* du 27-06-04, p.10

Nous avons pensé le présenter de la façon la plus objective possible : sans taire un passé militaire, à l'évidence structurant ; nous n'en faisons pas non plus un point de fixation. Pour ce faire, nous avons adopté une démarche chronologique qui réhabilite une œuvre antérieure (dont on se rend compte, de plus en plus, combien elle était annonciatrice d'un auteur et d'une œuvre prometteurs) et fera place autant à l'auteur qui fut méconnu qu'à l'écrivain souvent et partout honoré et quelques fois, au passage, controversé.

## **I.1- Mohammed Moulessehoul : l'écrivain militaire**

### **1.1 - Le soldat : *discretion et efficacité***

A la révélation de son identité, en Septembre 1999, avec son passage dans l'émission de Bernard Pivot, *Bouillon de Culture*, de la chaîne 2 de France Télévision<sup>19</sup> et, deux années plus tard avec la publication de son autobiographie, *L'Ecrivain* (Paris, Julliard, 2001), le monde apprenait que la célèbre écrivaine algérienne Yasmina Khadra n'était autre qu'un pseudonyme derrière lequel se cachait un homme qui, de plus était un militaire de profession, un gradé. C'est « *l'écrivain officier algérien, à la mine grave et affligée. Toutes les photos le donnent à voir ainsi* », dira M. Tremblay qui fait remarquer que, « *pourtant, Yasmina Khadra, un homme aux prénoms de femmes, de sa femme, est tout ce qu'il y a de plus charmant* »<sup>20</sup>.

En effet, un élément du paratexte, en l'occurrence la bande-annonce éditoriale, nous donne à voir, à la *une* du livre, la photographie d'un enfant soldat, photographie qui, sur un fond dont le *rouge*, associé au *vert* de la tenue de cérémonie du jeune militaire et au *blanc* des lettres en majuscule gras, dessinent le drapeau algérien. Ces lettres composent le nom de Khadra lequel renvoie, dénotativement à l'enfant que fut Moulessehoul soldat, et, métaphoriquement, à l'institution militaire : l'armée dont le *vert* est la couleur symbolique par excellence. Occupant l'espace jusqu'en quatrième de couverture, la bande montre une parade militaire, cérémonie animée par de jeunes Cadets de la Révolution : nous avons sous les yeux un pan de la vie enfantine et de l'environnement qui fut celle de notre auteur à cet âge.

Nous mesurons ainsi l'itinéraire de Mohammed Moulessehoul et le parcours qu'il a accompli en tant que militaire, depuis son incorporation dans les rangs des Cadets de la Révolution jusqu'à sa démission des rangs de l'A.N.P. en 2000, à l'âge de 45ans.

<sup>19</sup> Introduction de Mylène Tremblay à l'interview accordée par l'auteur au journal *Le Monde* du 06-02-2001

<sup>20</sup> *Idem*

Incorporé très jeune, à 6-8 ans, sur la photographie, (en fait 9 ans, d'après les indications bibliographiques fournies par l'auteur même dans son site Web), il a gravi beaucoup d'échelons pour accéder au grade d'Officier Supérieur (Commandant). En réalité, selon son site officiel, il n'a pas renouvelé son contrat arrivé à terme, et, du fait de son état de service, 36 ans dont 14 ans de formation (septembre 64-juin 78), il est « *retraité avec le grade de Commandant* ».

L'auteur est né à Kenadsa, dans le Sud Ouest algérien, le 10 Janvier de l'année 1955, moins de trois mois après le déclenchement de la Guerre de Libération Nationale, le 1<sup>er</sup> Novembre 1954. Croyant aux signes, il dira à son interviewer : « *Je suis un peu l'histoire même de l'Algérie. [...] je suis né avec la Révolution Algérienne, en 1955, Janvier, c'était presque 1954. J'ai été confié à l'institution militaire alors que j'avais 9 ans.* »<sup>21</sup> Son père, infirmier dans le dispensaire de Kenadsa, dans la Wilaya de Bechar, a rallié le mouvement insurrectionnel, puis révolutionnaire pour l'indépendance du pays; il fut combattant de l'A.L.N. (Armée de Libération Nationale), « *blessé en 1958 ; devient officier de l'ALN en 1959* », avant de prolonger, après la proclamation de l'indépendance de l'Algérie en 1962, son service dans les rangs de l'A.N.P. (Armée Nationale Populaire).<sup>22</sup>

## 1.2 - Le poète ou le prix de l'effort et de la conviction

Corrélativement et en parallèle avec son statut d'enfant-soldat, puis de militaire de carrière (cadet, puis élève officier, puis officier subalterne, enfin officier supérieur), Yasmina Khadra n'a pas cessé de cultiver son jardin secret -l'écriture littéraire- moins par une saine occupation de oisifs que dans le cadre d'un projet ambitieux. D'ailleurs, le poète en lui s'est manifesté très tôt, qui n'a pas dit son dernier mot devant l'apparente évidence de la « *destinée* » militaire. Mieux, il a eu le dernier mot dans cette ambivalence, dans cette rivalité permanente avec le soldat puisque notre auteur finit par démissionner de l'Armée pour se consacrer à « *la littérature, cette sublime charité humaine.* (L'Ecrivain, Julliard 2001 : 89). Mais, avant d'arriver au sommet de son art, Mohammed Moulessehoul fut d'abord un poète en herbe qui couvait patiemment et passionnément des velléités littéraires qui ne s'avèreront pas trompeuses.

<sup>21</sup> Interview accordée à B. Strainchamps, en marge de *La Foire du Livre*, Paris, 2001.

<sup>22</sup> Toutes ces indications sont fournies par Yasmina Khadra dans son site web.

En effet, très jeune déjà, le Cadet Moulessehoul a commencé à “*écrire des poèmes*” et de courts essais littéraires, encouragé en cela par la publication, dans les espaces que proposaient la Revue *Promesse* (que dirigeait le poète Malek Haddad) et la revue de l'Ecole (au nom prémonitoire : *Pépinière* (*El Machtala*, en arabe, la revue étant bilingue), des essais de certains parmi les Cadets, co-pensionnaires de l'école. Cela c'est fait, d'abord en langue Arabe, pour un certain temps, puis en Français, par la suite, pour des raisons qu'il explicitera dans son autobiographie. Mais cela se précisera seulement à l'école de Koléa, pendant le cycle secondaire, quand il réussit à publier quelques “*essais*” en français dans la Revue de l'ENCRK. Il ne devait pas avoir ses vingt ans puisqu'il n'est pas encore bachelier.

Ces velléités littéraires commencent, dès lors, à se préciser et à se faire insistantes, et le désir de publier et de se faire connaître (probablement pour se mesurer et jauger de ses compétences) commençait à occuper sérieusement son esprit. Il l'avouera dans son autobiographie : « *tant que je n'étais pas encore publié, [...] je ne pouvais pas apprécier mes travaux à leur juste valeur.* » (*L'Ecrivain*, p. 182) Joignant au désir la détermination, il publiera, avec un décalage très évident, deux livres aux éditions nationales E.N.A.L, la même année : 1984<sup>23</sup>.

Même si le retentissement attendu et surtout espéré par l'auteur d'un premier roman n'a pas eu lieu et que l'accueil réservé par le public ne fut pas des plus enthousiaste, il n'en reste pas moins que ce fut un succès assez réconfortant pour lui. Car, les deux premiers livres de Mohammed Moulessehoul n'ont pas manqué de laisser une très bonne impression.

D'abord chez l'éditeur (ENAL : *Entreprise Nationale du Livre*, éditeur public) qui, sentit se profiler un talent littéraire et fut convaincu de la “*bonne graine*” de cette plume. Il publiera trois autres titres du même auteur.

Chez les “*spécialistes de la chose culturelle*” de sa ville ensuite, qui lui attribuèrent un prix. En effet, le département de la culture de la Municipalité d'Oran, l'a distingué pour ses deux premières œuvres en lui attribuant un prix spécial.

Chez l'auteur enfin, qui ne désespérera pas de l'aboutissement de son entreprise et redoublera d'effort et de volonté pour concrétiser son “*secret projet d'écrire*”.

---

<sup>23</sup> *Houria et Amen !* (Amen ! fut d'abord édité à compte d'auteur).

### 1.3 - L'auteur méconnu ou le monde ingrat des créateurs

Malgré la reconnaissance des “*gens du métier*”, par l'attribution d'une distinction honorifique et par la publication de ses trois autres œuvres, l'auteur reste quand même méconnu et son nom passait inaperçu parmi ceux de ses pairs. Étaient-ils d'un autre “*calibre*” autrement plus imposant que le sien ? Le contexte de parution de ses cinq premiers livres fut-il propice à l'émergence de nouveaux écrivains et partant de nouveaux discours ? Le référent textuel de Moulessehoul était-il au diapason des horizons d'attente d'alors ? Serait-ce enfin un déficit, du reste patent et généralisé, en promotion et en publicité ?

Il y aurait, à n'en pas douter, de tout cela. Mais, sans prétendre que le romancier en herbe qu'était Mohammed Moulessehoul à ses débuts, puisse tenir la comparaison devant les “*monstres*” de la littérature, ses “*aînés*”, il faut convenir que les espaces littéraires, critiques et médiatiques étaient à l'époque occupés par une génération d'écrivains de grande stature, qui émergent pour certains ou qui se relancent pour d'autres. Nous en citerons à titre d'exemple Tahar Djaout et Rachid Mimouni d'un côté, et Assia Djebar et Rachid Boudjedra de l'autre. Les horizons d'attente étaient multiples et la décantation tarde à se dessiner, même si -et c'est ce qui aurait joué contre Moulessehoul- l'on tendait visiblement à se détacher du militantisme nostalgique (dont on fera le bilan bien plus tard) et l'on s'orientait vers une recherche tourmentée de nouveaux créneaux d'écriture et de nouveaux contrats de lecture. D'où la “*cacophonie*” éditoriale et ce “*désordre des choses et des sens*” (pour reprendre des titres de *romans* de R. Boudjedra et de A. Mostaghanemi, respectivement, “*Le désordre des choses*” et “*Le désordre des sens*”).

Si Moulessehoul fut ainsi méconnu à ses débuts et si sa production ne fut pas lue comme il se devait, c'était peut-être beaucoup plus par des lacunes en publicité et en stratégie de promotion du produit livre (domaine qui connaissait beaucoup de limites en Algérie) que par absence de lectorat ou par médiocrité du produit. Sinon, comment expliquer que, devenu célèbre et best-seller (même dans un autre genre ; le roman policier), les livres antérieurs de l'auteur ( “*écriture blanche*” ou de “*témoignage*”) ont très vite été épuisés et réédités, et qu'une nouvelle collection, en l'occurrence *Reflet* de Chihab-Éditions, fut inaugurée par un roman de Moulessehoul, *Le privilège du Phénix*, dont on découvre tardivement qu'il était de très bonne qualité littéraire et qu'il contenait, à l'état embryonnaire, une œuvre majeure : celle actuelle de Khadra.

#### 1.4 - Un auteur primé ou un réconfort mérité

Que ce soit en son véritable nom ou sous un pseudonyme, Yasmina Khadra a connu plusieurs fois la consécration : beaucoup de prix et de distinctions, par rapport à sa jeune carrière, lui ont été discernés. Sous le nom de Mohammed Moulessehoul, il décrocha très tôt, en 1984, l'année même de la sortie de ses deux premiers livres, *Houria* et *Amen !*, Le Grand Prix de la ville d'Oran, première distinction d'une longue série de prix qu'il recevra avant et après la déclinaison de son nom de famille (sans le recouvrer littéralement). Si Mohammed Moulessehoul a obtenu un certain nombre de prix littéraires pour des œuvres écrites sous son vrai nom, cela confirme, si besoin était, la qualité de son écriture, et cela envers et contre comités de lecture/censure et partisans de la thèse selon laquelle il serait un produit de la propagande médiatique. Il a reçu aussi, pour l'ensemble de son œuvre, de prestigieuses distinctions. Mais observons surtout, ce qui nous concerne directement, que les œuvres de notre corpus ont été ostensiblement primées.

C'est ainsi que sous son vrai nom, Mohammed Moulessehoul a obtenu plusieurs prix littéraires dont le Grand prix de la ville d'Oran (1984), le prix Joseph Peyre-Renaissance Aquitaine en 1989, le premier prix de la Nouvelle professionnelle en 1990 et le prix du Fonds international pour la promotion de la culture (Unesco-1993).

Par ailleurs, Yasmina Khadra a été consacré, pour l'ensemble de son œuvre, Chevalier de la Légion d'honneur, et Officier des Arts et des Lettres en France. Il a décroché le Trophée Créateur Sans Frontières, le Prix "Fikr wal Adab"- *Pensées et Littératures* -, du Prince du Qatar.

Pour ce qui concerne les œuvres de notre corpus d'analyse, l'auteur s'est vu discerné les prix suivants : avec *Houria* et *Amen !*, Le Grand Prix de la ville d'Oran ; pour *La fille du pont*, Le Premier Prix de la Nouvelle professionnelle ; pour *Morituri*, le Trophée 813 du meilleur polar francophone et le Trophée des Îles Canaries (Espagne) et pour *L'Automne des chimères*, le Prix du roman noir international (Allemagne). Il s'est vu aussi discerné : pour *L'Écrivain*, la Médaille de vermeil de l'Académie française ; pour *Cousine K*, le Prix de la Société des Gens de Lettres ; pour *La Part du mort*, le Prix littéraire Beur FM Méditerranée, le Prix du Roman Policier et le Prix du meilleur polar francophone. Enfin, pour *Ce que le jour doit à la nuit*, élu Meilleur livre de l'année 2008 par la revue Lire, le Prix Roman France Télévisions 2008 et le Prix des Lecteurs Corses (2009)

## 2- La clandestinité ou naissance de Yasmina Khadra

### 2.1. Un auteur à masques multiples

L'adoption par l'auteur des deux pseudonymes qu'on lui connaît est intervenue dans des circonstances qu'il importe de connaître pour éluder les interprétations simplistes et (mal) intentionnées. L'auteur en est très conscient, qui le dira sans ambages à D. Ait Mansour : « *J'ai pris un pseudonyme uniquement pour éviter cela (la censure).* »<sup>24</sup>

Le premier des pseudonymes, *L'Inspecteur Llob*, fut pris en 1990 avec la première sortie à Alger, chez Laphomic, de son roman policier, *Le Dingue au Bistouri*, qui va défrayer la chronique. C'étaient déjà les “*années rouges*” en Algérie et l'Armée dans les rangs de laquelle il résistait, est la deuxième cible des terroristes, après les femmes qui ont déjà payé un lourd tribut dans leurs âmes puis dans leur chair. Par ailleurs, les événements de Guemmar dans Le Souf (Sud Est algérien) sont encore dans tous les esprits qu'ils ont frappés de plein fouet. C'était aussi, au moins, la dixième année que Mohammed Moulessehoul, comme gradé de l'Armée (probablement Capitaine) est impliqué et engagé par l'institution militaire et donc tenu à des obligations de réserve.

L'auteur, qui entretenait deux fers au feu en poursuivant deux ambitions aux antipodes l'une de l'autre, va être contraint, selon Françoise Naudillon, de prendre un troisième masque en plus des deux qu'il s'est choisis :

*Il y a au moins deux masques de Yasmina Khadra : il a d'abord publié sous le pseudonyme du Commissaire Llob (1<sup>er</sup> masque), ensuite sous le célèbre pseudonyme aux prénoms féminins de Yasmina Khadra (2<sup>ème</sup> masque). Ce sont là deux masques principaux. Un troisième masque a été créé, je pense, par les médias français qui ont beaucoup joué sur l'androgynie du pseudonyme [...].*<sup>25</sup>

#### 2.1.1. Le premier masque : Le Commissaire Llob ou la transition qui s'éternise

Après avoir signé quelques livres de son véritable nom<sup>26</sup>, et devant une gêne évidente due à une incompatibilité entre, d'une part, ses activités littéraires de plus en plus patentes et absorbantes et aux prix littéraires qu'il commence, déjà, à récolter, et d'autre part, à son statut de militaire de carrière (officier désormais), et aux responsabilités qui en découlent, l'auteur a dû se déterminer.

<sup>24</sup> “*J'écris pour réinventer ma vie*” Interview accordée à D. Aït Mansour, *Liberté* du 30/01/01

<sup>25</sup> Interviewé par Nadia Kherif, Art. cit.

<sup>26</sup> Sous le nom de Mohammed Moulessehoul, il a publié 5 livres (avant de prendre son premier pseudonyme) : *Houria, Amen !, La fille du pont, El Kahira..., Le privilège du Phénix*



Car, si cet état était ressenti par l'auteur comme une difficulté à aplanir et dépasser, ce qu'il fit par le subterfuge du pseudonyme, cette situation était très mal vue et vécue par ses responsables hiérarchiques qui ne voyaient là qu'incompatibilité caractérisée.

Mohammed Moulessehoul est conduit à adopter son premier pseudonyme qui deviendra son plus célèbre personnage : Le Commissaire Llob. Il s'agit d'un fonctionnaire de police, sur le retour, ancien combattant de la G.L.N, sympathique, honnête, consciencieux et incorruptible, "*un genre*" très rare, "*une espèce*" en voie d'extinction, surtout en Algérie où "*le braconnage*" est toléré sinon encouragé, particulièrement à l'endroit de "*ces spécimens*". D'ailleurs, le jeune et prometteur écrivain qu'était déjà Salim Bachi n'y croyait pas trop, qui disait que de tels "*ragots*" ne sont pas innocents : "*...dans son œuvre, sa trilogie policière me fait rigoler. Elle véhicule un mythe, qui est celui du bon flic. Chez nous, ce n'est pas réaliste. Il n'y a pas de bon flic en Algérie...*".<sup>27</sup>

Pour sa part, Lacete-Tigziri Nadjia, qui consacra une étude à ce fait, dira que, de par le statut et la fonction (Commissaire et agent de l'ordre public), le premier masque préfigurait, sinon représentait, déjà les statut et fonction de l'auteur dans la vie de tous les jours (officier de l'ANP). (Contribution, site de l'auteur) Nous pouvons ajouter que ses penchants et ses préoccupations littéraires ne sont pas reniés ni gommés, bien au contraire : si ce n'est pas le commissaire en personne qui les manifeste, des personnages sont chargés de les exprimer et d'en assumer les conséquences.

### 2.1.2. Deuxième masque : Yasmina Khadra ou "*le roman noir d'une société*"

Le deuxième pseudonyme (Yasmina Khadra) est né, en 1997, sur la couverture de *Morituri*, premier volet de la trilogie policière éditée chez Baleine ; cette trilogie parisienne qui révéla "*une Agatha Christie algérienne*", célébrée avec faste, parfois avec démesure et complaisance, dans beaucoup d'espaces médiatiques, hexagonaux surtout. Le Commissaire Llob, qui réintègre sa fonction de détective, y est plus que jamais ce personnage de policier intègre et honnête, donc fréquentable.

Sous le nom de Yasmina Khadra, Mohammed Moulessehoul va ainsi pouvoir publier la célèbre trilogie qui le fit connaître et admettre dans les milieux les plus soupçonneux de tout ce qui vient de l'Algérie "*en guerre civile*".

<sup>27</sup> Salim Bachi, "*Je ne crois plus en l'Algérie*", *Le Nouvel Observateur* N°1890 du 25/01/2001

Cela le comble d'aise d'autant que, dira-il, « *c'est un nom qui m'est très cher. D'abord, c'est les prénoms de ma femme. Deuxièmement, c'est le pseudonyme qui m'a permis d'être connu en Europe et même ailleurs. Donc je suis fier de ce pseudonyme et je compte véritablement le garder jusqu'au bout.* »<sup>28</sup> Ce qu'il fait jusqu'à maintenant.

Cette atmosphère de soupçon et de doute est vite dépassée, décalée (contexte violent oblige) et remplacée par une autre plus tolérante et clémentine pour l'auteur, et ce à la faveur du contexte sécuritaire et de la menace de la nébuleuse intégriste qui frappe maintenant en plein territoire français. La reconsidération, par les médias français, de leurs positions de principe et, partant, leur réappréciation de l'œuvre ont révélé ce que F.Z.Zamoum est amenée à nommer « *le roman noir d'une société* ».<sup>29</sup> En effet, en plein déferlante intégriste sur l'Algérie et au paroxysme de la sauvagerie sanguinaire des islamistes, Yasmina Khadra signe deux romans majeurs et marquants : les métaphores des *loups* et des *agneaux*, très pertinentes au demeurant, n'étaient pas « *heureuses* » pour les habitants de Raïs et Bentalha et pour les algériens de *Ghachimat* (encore un topo-anthroponyme de la tragédie) : *Les Agneaux du Seigneur* (Julliard, 1998) et *A quoi rêvent les loups* (Julliard, 1999).

### 2.1.3. Troisième masque : *Un (discours d') accueil ombrageux*

Ce troisième masque, « *créé par les médias* », fonctionne comme un écran qui aurait pu être souhaitable et salubre pour l'auteur si ce n'étaient les soupçons entretenus et les insultes proférées à son encontre, ne lui avaient pas fait perdre son sang froid : « *C'est vrai, par moments, des injustices glissent entre les lignes, [...] - j'en connais un bout- ça fait mal et ça inflige, mais...* », dira-il dans une « *Lettre aux amnésiques* ».<sup>30</sup> Mais, tout ce discours d'accueil serait globalement bénéfique, aussi bien pour l'homme que pour l'œuvre. Certains ne manquent pas d'y voir « *une stratégie médiatique, construite sur un mystère* », sciemment entretenue par l'auteur et ses promoteurs ( ? ), stratégie « *qui va tenir le public et les journalistes en haleine* » car « *le pseudonyme féminin a abusé beaucoup de commentateurs qui [...] ont commenté à l'envie le style, forcément féministe.* »<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Entretien avec Bernard Strainchamps, en marge du Salon du livre, Paris, 2001, *op. cit.*

<sup>29</sup> « *Le roman noir d'une société* », *Le monde Diplomatique*, *op. cit.*, *Le Matin* N°2189 du 16/05/99 (p.7)

<sup>30</sup> *Le Matin* N° 3511 du 09/09/03, p.1

<sup>31</sup> Françoise Naudillon, *Le Matin* N°3289 du 10/12/02

En effet, un colloque organisé par l'Université Concordia en octobre 2000 et consacré à l'écriture féminine, a porté entre autres auteurs, sur Yasmina Khadra. L'auteur de la communication (Véronique PORRA, de l'Université de Mainz), qui se doutait de la féminité de l'auteur, soupçonnait que « *les auteurs sont des lecteurs avertis des procédures de légitimation et produisent un méta-discours au piège duquel les tenants d'une littérature féminine/féministe se laissent prendre.* »<sup>32</sup>

## 2. De l'écrivain : Maîtrise technique et interférences génériques

### 2.1. Auteur d'une œuvre polyphonique et protéiforme

On pourrait donc dire que, maintenant au sommet la quasi-trentaine de livres, Yasmina Khadra est l'auteur d'une œuvre conséquente, polyphonique et protéiforme. Pour nous en tenir à la prose, on peut compter dix-neuf (26) livres à ce jour, réédités une ou plusieurs fois pour certains, et traduits dans une ou plusieurs langues pour la majorité des autres. Les genres fréquentés par l'auteur de *La part du mort* vont de la Nouvelle (*La fille du pont*) à l'Essai Autofiction (*L'imposture des mots*), en passant par le Récit de Témoignage (*El Kahira, la cellule de la mort*), au Roman classique (*Le privilège de Phénix*), au Roman Policier (*Le Dingue au bistouri*), au Roman Noir (*Morituri*, etc.), à la Littérature de l'Urgence (*Les Agneaux du Seigneur*), au Roman Autobiographique (*L'Ecrivain*), jusqu'à une littérature de qualité universellement reconnue (*Les Hirondelles de Kaboul*, *Cousine K.*, *L'Attentat*, etc.).

Des hommages particulièrement gratifiants sont régulièrement rendus à cette œuvre et participent à son retentissement à travers les prix qui lui sont attribués mais aussi par son intégration aux patrimoines littéraires et académiques universels, avec, en plus de sa traduction, de son étude et de son enseignement, son adaptation à l'écran et surtout sa consécration par une thèse de Doctorat soutenue à la Sorbonne en 1998.<sup>33</sup>

Mais cette œuvre qui suscite maintenant des discours critiques, analytiques et même laudateurs ou envieux, a, comme beaucoup d'œuvres d'autres écrivains, commencé timidement et a connu une évolution ordinaire, en tout cas en harmonie avec le contexte politico-sécuritaire en Algérie d'une part, et les aléas de l'édition, en Algérie et en France, d'autre part.

<sup>32</sup> Actes du colloque international de l'université de Concordia (Montréal) 2 et 3 octobre 2000, consacré à la problématique de la lecture

<sup>33</sup> Beate Bechter-Burtsher, « *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française* », Thèse de doctorat, soutenue en 1998, à Paris IV

Nous pouvons répartir l'ensemble de la production littéraire de Khadra en groupes de textes constituent ainsi autant de périodes. Même si elles ne sont pas rigoureusement déterminées, ces étapes peuvent servir de jalons et de repères pour une approche plus pédagogique de l'ensemble de l'œuvre. Nous y décelons une *première période* caractérisée par un court moment de tâtonnement, suivi d'un autre où une certaine assurance s'affirme, période où il signait de son propre nom : Mohammed Moulessehoul. Une *deuxième période*, qui correspond au choix du premier pseudonyme, est aussi marquée par un moment de tâtonnement et d'hésitation. En effet, après avoir signé un texte qui allait s'avérer majeur et quasi-déterminant dans l'orientation de l'écriture de Khadra (*Le Dingue au bistouri*, 1990), l'auteur, probablement tenté d'en tirer immédiatement des dividendes, est conduit à signer le roman suivant de son propre nom (*La foire aux enfoirés*, 1993). Ce ne fut pas un succès de librairie, encore moins un révélateur de la véritable identité du Commissaire Llob. La *troisième période* est celle qui a révélé au monde l'entrée dans la scène littéraire, dans le genre policier en l'occurrence, de Yasmina Khadra, “une écrivaine algérienne”, auteure de la célèbre trilogie du “roman noir d'une société” inaugurée par le “best seller” de la nouvelle et jeune littérature algérienne, *Morituri* (1997). “*L'Agatha Christie algérienne*” va sensiblement évoluer dans l'étape qui suivra cette trilogie (*quatrième période*), parce que, sûrement, happé par une actualité politique et sécuritaire des plus préoccupantes. Les “agneaux” et les “loups” sont les deux métaphores les plus expressives et les plus “heureuses” pour décrire la situation de quasi-bestialité à laquelle est réduite “la grande humanité” en Algérie, son pays. A ce niveau de la diversité et de la polyphonie de l'œuvre, et avec l'exacerbation de la polémique autour de son auteur, ce dernier la fait entrer dans une nouvelle période (*la cinquième*) qualitative et génériquement marquée, en observant, d'abord, une pause pour faire un premier bilan ou le bilan d'une étape de sa vie double (de militaire et d'écrivain surtout). Il donnera, par là même, sa véritable identité, ce qui le met en demeure de lever les équivoques nées de cette révélation et de justifier et confirmer le bien-fondé de ses ambitions ou prétentions littéraires. S'ouvre alors une nouvelle ère pour une écriture littéraire de qualité, de préoccupation universelle et surtout d'inspiration originale : c'est une écriture dont on a pu dire qu'elle essaye de concilier le Moi et l'Autre. (*sixième période*).

*Cousine K* (2003) est venu à temps pour le confirmer : un motif personnel (des réminiscences enfantines structurantes) et une attente plurielle, universelle sont à l'origine de ce succès mondial, un chef-d'œuvre qui s'est lu à une grande échelle.

L'œuvre littéraire de Khadra, malmenée par le contexte sociologique, maintenant international, soupçonneux et parfois même velléitaire (mais aussi servie par une curiosité légitime induite par ce même contexte), puisera dans sa sève même de quoi élever un paravent devant le “*déluge de boules de feu*” la visant, à travers le ciblage de son auteur. Elle résistera intrinsèquement du fait de sa sincérité et extrinsèquement par le dynamisme tranquille et imperturbable dont a fait preuve son auteur, désormais écrivain à part entière. De fait, cette œuvre, toujours frappée du sceau de l'autobiographie, entame un tournant où, après avoir revendiqué ouvertement l'intégration du Moi originel et l'appropriation du célèbre pseudonyme féminin (*L'imposture des mots*, 2002), elle fait entrer son auteur dans le cercle très restreint des véritables Hommes de Lettres véritables, libérés d'un enfermement dans un quelconque genre ou une certaine forme spécifiques. Elle s'enrichira de deux nouvelles réalisations s'apparentant à l'écriture didactique pour l'une (*Les Hirondelles de Kaboul* (2002) dont on a réalisé qu'elle était le premier volet d'une autre trilogie qu'elle inaugure, celle dite du “*Malentendu*”) et au roman noir pour l'autre (*La part du mort*, ou *Le retour du commissaire Llob*, 2004). *L'Attentat*, le roman de Khadra, sorti en 2005, n'a laissé personne indifférent. Mieux, il est cité, la même année de sa parution, pour plusieurs prix.

## **2. 2. Khadra l'écrivain : registres de compétences**

L'auteur, maintenant au sommet d'une œuvre de vingt-six livres publiés (*L'Olympe des infortunes*, *L'équation africaine*, *Les chants cannibales* et *Les anges meurent de nos blessures* viennent de sortir en librairie respectivement, en 2009, 2011, 2012 et 2013), aura fait le tour des genres (comme on le verra dans l'étude : *L'Ecrivain, frénésie de lecture et démangeaison d'écriture*) et des formes romanesques ou narratives : il aura touché au polar, au roman classique, aux nouvelles, au roman autobiographique, voire historique, à l'autofiction.

Nous choisissons de parler de ses écritures que nous appellerons : *blanche*, *noire*, *autobiographique* et *de l'urgence*, même si l'auteur s'en défend quand il dit au journaliste d'*El Watan* : « *Je ne suis pas un écrivain de l'urgence* ». <sup>34</sup>

Nous n'y voyons pas une simple succession d'exercices de style, encore moins une catégorisation rigide d'aptitudes d'écriture. L'auteur, lui-même, disait à Mehdi Lafifi que l'essentiel pour lui était d' « *écrire avec intensité et authenticité ; [qu'il] en utilise plusieurs [écritures] en fonction des atmosphères qu' [il] veut créer, dans le même texte. Une œuvre ne se réduit pas à sa catégorie.* » <sup>35</sup>

Il reste, néanmoins, si on se fie au tableau qui représente l'ensemble de son œuvre, (Cf. infra.), que nous ne pouvons pas ne pas parler d'une œuvre protéiforme, d'un éventail d'écritures qui vont de *l'écriture blanche* d'abord, à *l'écriture noire* – et/ou policière- ensuite, puis à *l'écriture de l'urgence*, et, enfin à *l'écriture autobiographique*, si l'on omet l'écriture pour enfants et celle historique ou de mémoire. Il va sans dire que, comme on le verra, les romans de Khadra ne se réduisent pas mécaniquement à la forme signalée dans le paratexte, ni ne relèvent exclusivement de la catégorie où nous les classons pour les besoins de cette étude.

### 2. 2.1. L'écriture "*blanche*"

Son concepteur Roland Barthes la définit, dans *Le degré zéro de l'écriture* (Gallimard. 1953) comme une écriture « *plate* », « *atonale* », « *transparente* », c'est-à-dire une "*écriture blanche*" synonyme de "*voix blanche*" : sans intonation, sans style, voire une sorte d'absence énonciative. Présentement, et dans le cas de Khadra, elle est "*blanche*" dans le sens où est à l'opposée de celle qui l'a fait connaître, c'est-à-dire cette "*écriture violente et noire*" dont on a pu dire qu'elle était aussi poétique dans l'absurdité et l'horreur. En effet, dès les premiers textes de notre auteur, dans les deux recueils de nouvelles et le roman (*Houria, Amen!*, 1984 et *La fille du pont*, 1985), l'écriture peut être dite blanche dans la mesure où l'ambition était essentiellement littéraire, dans le sens où il cherchait d'abord à être publié et lu par des lecteurs qui lui reconnaîtront une qualité de style et le consacreront écrivain. Et, on n'avait pas manqué d'y déceler à temps des vertus, voire des qualités littéraires louables, d'où les prix décernés (Cf. *Un auteur primé*).

<sup>34</sup> "*Je ne suis pas un écrivain de l'urgence*", interview accordée à B. Benachour, *El Watan* du 15-05-05

<sup>35</sup> *Liberté* du 27-05-2004

On a pu en prendre conscience a posteriori, après son succès, par la relecture et la réédition de ses premiers livres : une nouvelle collection, *Reflets*, de la maison d'édition *Casbah*, fut inaugurée par le premier roman de Moulessehou – Khadra, en 2002, *Le privilège du Phénix*. En effet, beaucoup de critiques, à l'instar de Rachid Mokhtari, préfacier de cette édition, ont fini par constater que *Le privilège du Phénix* (1989), par exemple, était un roman prototype qui contenait, à l'état brut, embryonnaire, les prémices de son œuvre future :

*A sa lecture, l'on découvre déjà le talent prometteur d'un grand écrivain [...] Une écriture photographique, poétique et une maîtrise hors pair de la narration. [...] Ce roman polyphonique de Yasmina Khadra se lit comme un conte philosophique qui préfigure déjà cette carrière littéraire planétaire qu'on connaît. Le privilège du Phénix est un roman prototype dans le sens où il propose toutes les pistes qu'explorera l'auteur tout au long de cette œuvre majeure qui ne cesse de nous surprendre.*<sup>36</sup>

Ses premiers textes sont donc caractérisés par une *écriture blanche* dans le sens où ils étaient moins marqués idéologiquement, moins “engagés”, comparativement aux textes à l'écriture noire et/ou policière, ou ceux dits de l'explication du malentendu “*Orient/Occident*”, où la prise de position idéologique est assumée.

Ses oeuvres ne seraient pas d'une *écriture blanche* dans le sens qu'entend Roland Barthes qui a instauré l'expression dans *Le degré zéro de l'écriture*, pour forger un concept qui désigne un “*minimalisme stylistique*”, un événement formel caractéristique de la littérature d'après-guerre. Elles le seraient au sens voulu par l'auteur dans son entretien avec B. Strainchamps (en marge du Salon du Livre, Paris 2001). Il y insiste sur l'atmosphère créée par le texte quand il dit avoir écrit une trilogie policière « *qui est reprise par les éditions Policier* », avant d'ajouter : « *J'ai aussi écrit chez Julliard trois romans blancs qui sont repris chez Pocket* »<sup>37</sup>, établissant ainsi, par le paratexte, la forme littéraire. Mais cela n'est ni exclusif ni spécifique aux premiers textes de l'auteur. En effet, le concepteur de son site officiel estime que, par exemple, « *Les Agneaux du Seigneur [...] ont révélé en Khadra un écrivain visionnaire* », que « *L'Automne des chimères n'est pas à proprement parler un polar [...]. Le Commissaire est mis en retraite forcée, et il en profite pour revenir sur son histoire. Souvenirs du bled, souvenir de son arrivée à Alger [...].* »<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Slimane Ait Sidhoum, *Le Matin* N°3269 du 17-11-2002, p.17

<sup>37</sup> Cité par Anne Griffon dans son DEA 1999-2000, *Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989*, Paris IV-Sorbonne, 2000

<sup>38</sup> Paul-Michel Fillippi de l'I.U.T. de Corse Site officiel [www.yasmina-khadra.com](http://www.yasmina-khadra.com)

Khadra, qui s'était fait connaître beaucoup plus par ses polars à grand succès (la trilogie parisienne), n'en est pas moins salué comme un auteur à part entière, car « *ses romans policiers, au style fouillé, poétique dans l'absurdité et l'horreur, grinçant par l'humour, l'ont classé d'emblée au sommet de la littérature.* »<sup>39</sup> Et, comme pour consacrer d'une qualité foncièrement littéraire le polar de Khadra, Bernard Strainchamps ne s'empêche pas de lui avouer de vive voix, admiratif, que « *dans votre écriture, j'ai parfois l'impression de retrouver le côté lyrique et la force du propos d'Arthur Rimbaud.* »<sup>40</sup>

## 2. 2. 2. L'écriture noire

Certains parmi les critiques (ou tout simplement parmi les lecteurs assidus) en reconnaissent aisément la veine littéraire particulière, à l'instar de Hadj Miliani qui, traitant du polar algérien des années 1990 (de Yasmina Khadra et de Mohamed Souheil Dib essentiellement), considère que l'écriture en est autant *noire* que *blanche* ; ou comme Anne Griffon qui constate, pour le *roman noir* de cette période, la caducité de la distinction *Littérature/Paralittérature*. Les deux universitaires ne sont pas moins catégoriques quant à la forme littéraire caractéristique des textes de Yasmina Khadra.

En substance, Hadj Miliani pose que « *la production littéraire policière constitue indéniablement, dans le paysage littéraire algérien, un mode d'expression qui formule [...] des investissements thématiques aussi originaux que ceux du reste de la littérature romanesque.* »<sup>41</sup> Pour sa part, Anne Griffon arrive au constat que, concernant ce corpus de textes policiers, « *l'opposition binaire qui nous conduirait à classer les textes dans le domaine littéraire ou, au contraire, paralittéraire ne fonctionne pas. La richesse des œuvres, la faculté des écrivains à brouiller les codes en faisant jouer les mécanismes du pastiche, de la parodie, ou encore de l'intertextualité témoignent de la difficulté* » de cette hiérarchisation.<sup>42</sup> En fait, cette tentative ou entreprise n'est pas inenvisageable, ni impossible car, le classement, combien même difficile, est fait : Khadra qui investit l'écriture *blanche*, recourt le plus souvent à celle dite *noire*. C'est un auteur de polars best-sellers. D'ailleurs, le plus célèbre de ses personnages (et son premier pseudonyme) est un policier.

<sup>39</sup> Paul-Michel Fillippi de l'I.U.T. de Corse Site officiel de l'auteur

<sup>40</sup> Interview réalisée par Bernard Strainchamps, Site officiel de l'auteur

<sup>41</sup> Cité par Anne GRIFFON, *Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989*, DEA, op. , cit.

<sup>42</sup> *Idem*



A considérer la définition du roman policier comme une « *forme de roman qui naît au XIX<sup>ème</sup> siècle, avec le développement de la civilisation urbaine, de la police, de la science positiviste et des techniques nouvelles de l'investigation* »<sup>43</sup>, nous constatons que les polars de Khadra, dont l'action se passe en milieu urbain, y correspondent parfaitement. C'est, en l'occurrence, ce que dit J-M. Laherrère à propos de *Le dingue au bistouri* qui est « *un thriller conventionnel, avec ses revirements et son accélération finale [...]* Dans la lignée de ses précédents romans [...], Yasmina Khadra signe, avec *Le dingue au bistouri* [...], un thriller angoissant sur fond d'une Algérie en crise. »<sup>44</sup>

Mais, si « *dans le roman policier classique -[qui] "met souvent en scène une énigme à résoudre, l'énigme d'un ou de plusieurs meurtres"- le rôle du détective est fondamentale et le roman se présente comme un problème* »<sup>45</sup>, chez Khadra, comme d'ailleurs chez « *les écrivains comme Simenon, Boileau-Narcejac ou F. Dard, le roman policier est souvent prétexte à une analyse psychologique.* »<sup>46</sup> D'où, comme le constate Charles Bonn, ce qui fait l'originalité de Yasmina Khadra et ce qui constitue son apport au renouvellement du polar maghrébin en général. Il écrira que « *c'est [...] au cours de ces mois de profonds bouleversements et de violence qu'apparaissent, dans l'édition algérienne, les romans du commissaire Llob et de Jamel Dib, introduisant une véritable révolution dans la production du polar algérien.* »<sup>47</sup>

Ainsi, « *les années noires* » ont déteint aussi sur la sphère culturelle, sur la dimension littéraire en général et, en particulier, sur l'écriture de Khadra, qui nous préoccupe présentement. Ses textes policiers, ainsi que ceux qu'il qualifie lui-même de « *blancs* » (édités chez Pocket), présentent, plus que des relents, des traces de noirceur évidentes. On n'en veut pour preuve que ce rire railleur et ironique de P-M. Fillippi, à propos d'un texte que l'auteur tient pour « *blanc* » : « *Cousine K. ? Rien de polar là ! On va pouvoir respirer ! Tu parles ! [...] autour de la grande lumière cristalline de sa beauté [...], s'amassent toutes les ombres de son âme minutieusement cruelle.* »

Plus explicite, B. Strainchamps, après avoir qualifié ce roman de réussite, note que « *Yasmina Khadra a écrit un nouveau roman très amer [...]* et décrit ce que doivent ressentir bien des teneurs de murs en Algérie : le manque d'espoir [...] *Cousine K est un plaidoyer pour le droit à chacun d'exister.* » (Site officiel de l'auteur)

<sup>43</sup> J. Gardes Tamine et M-C. Hubert *Dictionnaire de Critique Littéraire*, Armand Colin, 1999, p.187

<sup>44</sup> Site officiel de l'auteur, Bibliographie

<sup>45</sup> Gardes-Tamine et Hubert, *op. cit.* p. 187

<sup>46</sup> *Idem*, p. 187

<sup>47</sup> Cité par Anne Griffon, *op. cit.*

Le roman noir qui « *met en scène des innocents en proie à des brigands, des monstres, des criminels,...* »<sup>48</sup>, semble être (en dehors des quatre tout premiers textes et des trois textes autobiographiques, Cf. Tableau des œuvres de l'auteur), le genre qu'a choisi l'auteur ou celui qui convenait le mieux comme catégorie pour le classement des œuvres de Yasmina Khadra. On parlera aussi, à ce propos, d'*écriture de l'urgence*, de cette urgence, fille de la tragédie et du sinistre.

Pour nous en tenir seulement à ses textes policiers et aux *Opus du Commissaire Llob*, nous constaterons avec Jean Pons que c'est de *l'écriture noire*, car :

*Dans le roman noir, il ne s'agit, en effet, pas seulement de "résoudre une énigme", de trouver l'auteur du crime et de mettre à jour ses mobiles, il s'agit de comprendre, en dépassant la sphère individuelle, les dérapages, les accidents de parcours, à l'intérieur des déterminations sociales qui pèsent comme une fatalité et qui sont la forme moderne du destin.*<sup>49</sup>

### 2. 2. 3. L'écriture de l'urgence

En niant être un écrivain de l'urgence (« *Je ne suis pas un écrivain de l'urgence* », répondit-il à B. Benchour qui lui demande s'il était « *un écrivain de l'urgence ou prétendu comme tel* »), l'auteur s'empresse d'ajouter : « ... *je ne sais pas ce que ça signifie. Je suis seulement un romancier qui essaye de donner le meilleur de lui-même.* » (*El Watan* du 15/05/05) « *Le meilleur de lui-même* », pour un romancier, peut aussi bien consister dans le genre emprunté, la forme choisie ou le style pratiqué, que dans la thématique investie, l'ancrage sociologique ou l'obédience idéologique manifestés ; ce qui serait le cas ici. Mais quand ce même romancier reconnaît qu'« *en Algérie, quand on a choisi d'écrire en sachant pertinemment ce qui nous attend sur ce chemin terrible, c'est déjà militer pour une cause* » (*Liberté* du 30-01-01), ce serait plus que le meilleur de soi qu'il donnait : un véritable don de soi, en l'occurrence.

La cause est noble et la menace - nous le comprenons bien maintenant avec l'évolution de la problématique intégriste-, était terrible et réelle pour la pays. Et, comme le dit M. Tremblay, « *le militaire reprend le dessus quand il s'agit de défendre la patrie* ». <sup>50</sup> Pire, « *le désastre est imminent* » selon l'expression de Assia Djébar qui reconnaît, elle aussi, n'être « *mue que par cette exigence là d'une parole devant l'imminence du désastre. L'écriture et l'urgence.* » <sup>51</sup>

<sup>48</sup> Gardes-Tamine et Hubert, *op. cit.* p.185

<sup>49</sup> A. G. Pons, cité par Anne Griffon

<sup>50</sup> M. Tremblay, *op. cit.*

<sup>51</sup> Assia Djébar, *Oran langue morte*, Arles, *Actes Sud*, Coll. *Un endroit où aller*, 1997 ; page de couverture

L'écriture de Khadra peut, par son didactisme et son engagement avérés, être dite *écriture de l'urgence*, c'est-à-dire, une parole opportune conjurant une situation difficile. C'est une écriture qui supplante et supplée d'autres, défailtantes ou intéressées, en tout cas inefficaces et partant inopérantes. C'est ce que montre Françoise Naudillon, auteur d'une étude intitulée "*Les Masques de Yasmina*", quand elle conclut en considérant que le propos de Khadra « *était, incontestablement, plus vrai et vivant que ce qu'on pourrait lire dans les journaux ou voir dans les médias [...]* J'ai trouvé cela très courageux et assez cohérent dans la dénonciation et dans l'explication des faits ». <sup>52</sup>

L'auteur reconnaît l'emprise sur lui de la situation dramatique de son pays, quand il avoue sincèrement : « *... de mon côté, je tiens à dire que je ne quitte pas des yeux les convulsions dramatiques de mon pays depuis le déclenchement des hostilités* » <sup>53</sup>. Plus académiquement, Anne Griffon note qu'« *on assiste à une emprise beaucoup plus immédiate du réel sur le fait littéraire, qui se caractérise sur le plan formel par ce que l'on peut nommer un retour du référent.* » <sup>54</sup>

Elle arrive à la conclusion suivante :

*Les événements tragiques [...] nourrissent en permanence la fiction, [ils] ont une incidence certaine sur le développement thématique mais également esthétique dans la littérature algérienne contemporaine. [C'est ainsi que] les expressions utilisées pour qualifier [ces] écrits - "Écriture de l'urgence", "Parole de l'urgence"- témoignent bien des nouveaux développements que connaît la littérature algérienne.* <sup>55</sup>

L'écrivain Yasmina Khadra, dont on a eu à constater les différents registres d'écritures au fur et à mesure de ses publications (qui nous ont permis de découper chronologiquement des périodes pour chacune des écritures), inaugure magistralement un nouveau registre : *l'écriture autobiographique* avec la publication en Janvier 2001, chez Julliard, de son roman autobiographique (et autofictionnel) *L'Ecrivain*.

#### 2. 2. 4. L'écriture autobiographique

Autant toute écriture est une écriture *urgente ou de l'urgence*, c'est-à-dire, dont l'avènement est précipité par la force pressante de circonstances endogènes et exogènes, autant toute écriture littéraire est autobiographique, intimiste et subjective car, selon Rachid Boudjedra.

<sup>52</sup> Naudillon, Françoise, interviewée par Nadia Khérif à propos de *Les Masques de Yasmina* op. cit.

<sup>53</sup> *L'imposture des mots* ; cité par Anne Griffon, *Mémoire cit.*

<sup>54</sup> *Idem*

<sup>55</sup> Anne Griffon, *Mémoire cit.*

Ce dernier soutenait que tout écrivain est narcissique, sinon qu'est-ce qui l'autorise et l'habilite à transfigurer un réel ou un imaginaire collectif, à travers son seul angle de vue, en l'actualisant par le biais de son seul langage, en le faisant transiter par les prismes de sa perception, de sa conscience, de son esthétique et de son idéologie.<sup>56</sup>

Par ailleurs, quand Anne Griffon constate que « *la littérature algérienne des années 90 semble [...] privilégier la dimension critique et une forme de prise en charge du réel à l'élaboration littéraire* [et avertit qu'] *il ne faudrait pas conclure trop rapidement à l'abandon de toute préoccupation littéraire chez les écrivains algériens* », elle conclut que « *les romans noirs algériens peuvent être considérés comme des témoignages critiques [...], les écrivains éprouvant le besoin (devoir) de témoigner de la tragédie algérienne.* »<sup>57</sup>

Entre le témoignage sur des faits sociaux (ou communs), et celui sur des expériences individuelles (ou personnelles), le pas est vite franchi par Yasmina Khadra dont l'aveu autobiographique, délivré à la faveur de la publication de *L'Ecrivain*, achève de renouveler le contrat de lecture des textes et des interventions précédant son autobiographie ou lui succédant. Sa déclaration de principe d'engagement pour une cause nationale (Défense de l'Algérie) où, en substance, il dit : « *de mon côté, je tiens à dire que je ne quitte pas des yeux les convulsions dramatiques de mon pays depuis le déclenchement des hostilités* »<sup>58</sup>, n'est pas seulement une parabole pour signifier l'exactitude et la sincérité du témoignage. C'est un acte d'engagement. En effet, « *ne pas quitter des yeux* » et « *déclenchement des hostilités* » ne sont pas des métaphores de « *la constance de l'intérêt pour.* » C'est même plus physique que cela : plus qu'une parabole, on peut y voir une clause du contrat passé avec son lecteur et un gage de la véracité des faits relatés (*je tiens à dire que...*). Plus que des métaphores, ornements connotatifs et suggestifs, ce sont des dénnotations à lire au premier degré :

- « *Ne pas quitter des yeux* » : être présent physiquement, être témoin oculaire, être partie prenante, acteur, ....
- « *Le déclenchement des hostilités* » : en langage de militaire, le début d'une guerre entre deux camps, armés et hostiles l'un à l'autre.

Yasmina Khadra, ne nous faisait-il pas part déjà dans son œuvre antérieure de ses expériences personnelles, en tant que soldat, et de la manière dont il les appréhendait ?

<sup>56</sup> Invité de l'émission *Aqwas* – « *Parenthèses* » de Amine Zaoui, - E.N.T.V station régionale d'Oran

<sup>57</sup> Griffon, Anne, *op.*, cit.

<sup>58</sup> *L'imposture des mots*, cité aussi par Yazid B., *La Nouvelle République* N° 1576 du 19/04/03, p. 24

### 3. De la réception

#### Entre masques et dévoilement : un discours de réception contradictoire

Un discours de réception se doit-il d'accueillir une œuvre ou son auteur ? Dans le cas qui nous intéresse et préoccupe, autant l'œuvre que l'homme ne laissent pas indifférente une réception critique passionnée et de fait contradictoire, car parfois laudatrice et d'autres fois acerbe et velléitaire (pro -ou anti- l'homme et donc l'œuvre).

#### 3.1. Un homme de lettres à l'aura universelle

Grand lecteur de la littérature universelle, admirateur des écrivains algériens, ses maîtres à penser, ceux-là mêmes qui l'ont aidé à “*se former une conscience*”, à “*aimer le pays*”, comme il l'avouera à Hakim Kateb, son interviewer de *L'Expression*, « *parce que [...] chauvin en tant que soldat* » (13/09/2004), Khadra est autant, sinon plus, admirateur des écrivains Arabes et ceux du monde entier comme en témoigne substantiellement, par l'intertextualité et la citation, son œuvre en général, et celle autobiographique en particulier.

Yasmina Khadra est aussi un *Homme de Lettres* à l'aura universelle bien établie. Célèbre et célébré un peu partout dans le monde (occidental surtout) ; lu, apprécié et étudié « *par les grands noms de la littérature mondiale* », jusqu'au « *Prix Nobel de la littérature, J-M. Coetzee [qui] est sous le charme* » des *Hirondelles de Kaboul*<sup>59</sup>, son œuvre est éditée et rééditée partout dans le monde.

A la prestigieuse maison d'édition Gallimard, on doit “*se mordre les doigts*” d'avoir “*laissé filer*” un best-seller. Mal conseillé, cette maison d'édition n'a pas publié “*Magog*”, le titre initial de *Morituri* : « *Ce sont [...] les éditions Baleine qui ont lancé, en 1996, le phénomène Yasmina Khadra après que Gallimard eût renoncé, sur avis de son service juridique, à publier Morituri.* »<sup>60</sup>

Traduite dans différentes langues et plusieurs pays (“*Je suis traduit dans tant de pays*”, se plaît-il à répéter à tous ses interviewers) et enseignée dans les plus prestigieuses universités où son auteur est souvent invité, son œuvre, très conséquente maintenant, le consacre *Homme de Lettres* à part entière.

<sup>59</sup> A Djamel Benachour, entretien, *El Watan* du 15/05/05, il confie « *Je suis l'un des rares écrivains arabes à être lu et salué par les grands noms de la littérature mondiale.* »

<sup>60</sup> Amrani, Mehena, “*La réception de la littérature algérienne de l'urgence des deux côtés de la Méditerranée*”, Annexe, Mémoire de Magistère : *Réflexion sur la littérature algérienne de l'urgence des années 1990*, soutenu par Bouaouichiche Kahéna-Dihia, sous la direction de Amrani M., U.F.A.Sétif, 2004.

Ayant pratiqué avec beaucoup de succès différents genres et différentes formes littéraires, notre *Homme de Lettres* est de plus en plus connu, lu et apprécié mais aussi controversé, par ses prises de positions courageuses et cohérentes pour les uns ou polémistes et prétentieuses pour les autres. Il le serait davantage pour son *verbe* à la veine sentencieuse, pour ses *phrases* proverbiales et ses *réflexions* dignes des plus grands esprits ; ou à l'opposé, un verbe *autoritaire* et *moralisateur*, des phrases et des idées “*plagiées*” et des réflexions qui seraient juste au niveau de ses *mandateurs* (n'est-il pas considéré comme “*scribouillard des généraux*” ?).

S'agissant de ses prises de position par rapport aux problèmes de ce monde et surtout de son pays, Yasmina Khadra « *ne craint pas de s'exposer en dénonçant la falsification de l'Histoire par les caciques du régime algérien* », comme le mentionne Bernard Strainchamps dans le compte-rendu de lecture de *La part du mort*, dans la rubrique *Bibliographie* du Site officiel de l'auteur. A ce propos, l'auteur dira à Mehdi Lafifi que « *nos Zaïms nous gâche la vie* », dénonçant l'incurie et l'incompétence des gouvernants et les rendant responsables de la situation catastrophique du pays. Il insiste : « *Au lieu de reconnaître leur inaptitude à diriger le pays - qu'ils confondent toujours avec le maquis- et de passer les commandes à des politiques avertis, ils se sont obstinés à commander. La débâcle était inévitable.* » (Entretien, *Liberté* du 27/05/04)

Vis-à-vis de l'intégrisme islamiste et de la violence terroriste (des années noires puis rouges), Khadra considère avoir « *fait [...] son devoir de mémoire, [car il] avait une tragédie sur les bras, il fallait la conjurer* »<sup>61</sup> Il la conjure avec la lucidité et le réalisme requis pour la circonstance ; il dira qu' « *on n'est pas criminel de naissance, mais [qu'] on le devient, [que] c'est la vie qui nous façonne, qui nous forge [...] et c'est ce que j'ai essayé d'expliquer par Walid Nafaa* », comme il le confie à H. Kateb dans un entretien paru sur *L'Expression* du 13/09/04.

Mais, même s'il a compris les ressorts profonds dans les comportements violents des islamistes, il n'en fait pas moins des victimes expiatoires. C'est ce que laisse transparaître les propos de ses personnages, dont *Da Achour*, dans *L'Automne des chimères*, dans ses conversations avec le commissaire Llob :

---

<sup>61</sup> Djamel Benachour, *El Watan* du 18/05/04

*Ce sont des algériens [...] qui, il n'y a pas longtemps, chantaient à tue-tête l'hymne national dans les stades, se portaient massivement au secours des sinistrés, se mobilisaient admirablement autour des télétons. Et regarde maintenant. Te reconnais-tu en eux ? –Moi pas du tout. Les gens de ma race, Brahim, ce sont tout ceux qui, d'un bout du globe à l'autre, refusent catégoriquement que de pareils monstres soient pardonnés.*

*(L'Automne des chimères, p.132-133)*

Par leur laconisme, leur sobriété et leur pertinence, certaines phrases de Yasmina Khadra, certains mots et autres réparties sont dignes de figurer dans des anthologies. Nous en citerons quelques exemples particulièrement significatifs du rang et du tour d'esprit de l'*Homme de Lettres* qu'est Yasmina Khadra:

- A Belaid Abrika qui observait une grève de la faim, il écrit une lettre qui se termine par cette sentence qui l'invite à rompre le jeûne et à préserver sa précieuse vie: « *On n'attendrit pas le destin avec des morceaux de sa chair ; on n'arrête pas le déluge avec des stèles trahies.* » 'Lettre à Abrika', *Le Matin* n°3301 du 24/12/2002, p.1 et 6

- Au sujet de son humilité et de son extrême modestie, il confie à Lafifi : « *Prenez n'importe qui, soulevez la trappe sous ses pieds et vous tombez dans un abîme qui ressemble comme deux gouttes d'eau au vôtre.* » *Liberté* du 27/05/04

Comme quoi, on n'est meilleur par rapport aux autres que par les vertus qu'on cultive ; quant aux travers, nul ne peut y échapper.

### **3. 2. Un écrivain à l'œuvre majeure**

#### **3. 2.1. Un écrivain médiatisé, publié et traduit**

En nouvelliste et en romancier, et quelle que soit le nom sur la couverture, Yasmina Khadra est l'auteur d'une œuvre majeure. Elle l'est d'autant plus qu'elle ne laisse pas indifférent : ses livres sont attendus, lus, décortiqués et analysés (appréciés, critiqués ou dénoncés), vendus à un niveau plus qu'honorable et traduits dans plusieurs langues. Même la toute puissante censure militaire n'a rien pu devant ses « *polars qu' [il] destinait à un public hétérogène* », selon l'explication qu'il a apportée à la question de B. Ghrissi sur les raisons qui l'ont poussé à choisir ce genre dans une première période. Plusieurs maisons d'édition l'ont publié. Certaines ont eu la main plus heureuse que d'autres : Baleine d'abord, et Julliard ensuite, ont eu le mérite dû à leur courage politique et à leur flair éditorial. La prestigieuse maison Gallimard, à laquelle l'auteur destinait le premier volet de sa trilogie parisienne, a péché par excès de prudence. Avant elles, l'E.N.A.L. (ex. SNED, entreprise étatique) a publié le jeune Mohammed Moulessehoul et lui a offert d'être lu et de décrocher ses premiers prix (Cf. Tableau des prix décernés à l'auteur)

Les éditeurs privés algériens ne sont pas du reste, qui n'ont pas lésiné sur les moyens pour encourager l'énigmatique *Commissaire Brahim Llob*. C'est le cas des défunctes *Editions Bouchène* puis de *Casbah Editions* qui a inauguré sa nouvelle collection "*Reflets*" par la réédition de la première trilogie, ou trilogie algéroise de l'auteur. (*La fille du pont*, *Le privilège du Phénix* et *El- Kahira la cellule de la mort*).

Les maisons d'éditions par le monde se disputent les livres de Khadra, au sommet de son art et à l'apogée de sa célébrité. A titre indicatif, son roman *L'Attentat* (Julliard 2005) a défrayé la chronique à sa publication. En effet, avant même sa sortie en librairie (le 18 Août 2005), « *la maison Double Days (Etats-Unis) l'a déjà acheté à un prix rarement atteint par une œuvre venue d'ailleurs [...]. D'autres maisons d'édition se l'arrachent aux enchères avant sa sortie* », comme l'annonçait déjà Bouziane Benachour sur le quotidien *El Watan* du 15/05/05, plus de trois mois avant sa sortie en librairie. Les ventes sont dopées et les livres de Khadra sont constamment épuisés, à tel point que, dira l'auteur à A. Abdelghafour (journaliste au quotidien *La Nouvelle République*), « *aux Etats-Unis, mes livres connaissent un bon succès de librairie. Par exemple, dès sa sortie, "Les Hirondelles de Kaboul" a été épuisé en rayon. Il aura fallu pour ce livre quatre éditions en un seul mois ! Ce qui représente 22000 exemplaires. C'est énorme !* » (23/09/04).

La traduction de ses livres a amplifié son succès de librairie et contribué à rendre encore plus accessible –donc encore plus célèbre– l'auteur. En effet, ce dernier semble en être particulièrement fier : « *mes romans marchent bien. Ils sont traduits dans 17 pays* », confiait-il à B. Benachour, en 2005 déjà. (*El Watan* du 15/05/05). Mais, si ce fait le satisfait et l'honore, un autre le déçoit et il s'en plaint : « *Je suis traduit dans 17 pays, sauf dans les pays arabes.* » (*H. Kateb, L'Expression* du 13/09/04)

Cette aura universelle, Yasmina Khadra la doit d'abord à son talent et à sa verve immense d'écrivain, de conteur, de fin observateur de sa société et du monde autour de lui, de témoin honnête, sincère et courageux et, surtout, à son humanisme feraounien. Il la devrait, en partie, à l'horizon d'attente induit par la situation dramatique de son pays, qui a focalisé l'attention et le regard du lectorat, aussi bien algérien qu'étranger, sur l'Algérie, et partant sur l'œuvre de Khadra qui en traite, contribuant ainsi à sur/médiatiser l'auteur et à promouvoir son œuvre.



En amont, cette médiatisation pouvait être méritée, parce que nécessaire: on aurait trouvé dans ses textes « *une explication logique et cohérence de la tragédie algérienne* »<sup>62</sup>, une profondeur de l'analyse psychologique, une finesse et une pertinence dans l'observation sociale et un souci constant de la qualité de la phrase et de la résonance du verbe. C'est d'ailleurs ce qu'il revendique quand il dit à Benachour: « *Mon souci est d'exceller dans le texte. Je ne me contente pas de proposer une fiction ; je m'escrime à l'installer avant tout dans un univers romanesque avec ce que cela suppose comme inventivité et présence d'esprit.* » (*El Watan* du 18/05/04).

A tous ceux qui l'ont aidé d'une manière ou d'une autre, aux journalistes, écrivains et critiques littéraires (essentiellement français), Yasmina Khadra est très reconnaissant « *car, dit-il, ce sont d'abord les médias français qui se sont intéressés à moi, les premiers, contribuant ainsi grandement à ma notoriété. Et pour cela, j'en serais toujours reconnaissant.* » (*La Nouvelle République* du 23/09/04.)

En aval, c'est aussi une certaine énigme, entretenue par le mystère de son identité, puis un intérêt certain – suscité par les prénoms féminins de son pseudonyme-, qui ont contribué fortement à maintenir très présent et en bonne place dans les espaces médiatique et littéraire, l'auteur de *Morituri*, que l'on ne peut accuser d'opportunisme. On saura, par la suite, l'ampleur qu'a pris le malentendu qui en est né et qui a failli éclabousser notre auteur, l'emporter et le « déposer » dans la marge et l'oubli. De si pesants soupçons et ce grand malentendu ont failli « *faucher l'écrivain en herbe* » qu'il était, n'étaient son talent, sa conviction et sa persévérance comme ont pu le vérifier ceux, parmi les critiques, qui ont été attentifs à sa réaction littéraire immédiate (*L'Ecrivain, L'imposture des mots* et *Cousine K.*). Sa trilogie orientale (*Kaboul, Tel-Aviv, Bagdad*) achève de lever les soupçons et de dissiper le malentendu.

### 3. 2. 2 - Un écrivain honoré, étudié et enseigné

Cette œuvre majeure a valu à son auteur beaucoup de satisfactions et d'hommages rendus à sa personne. En effet, en plus d'une oeuvre consacrée et primée à plusieurs reprises, Khadra exhibe comme un trophée le prix *El Fikr oua El Adab* (*Pensée et Littérature*)

---

<sup>62</sup> Françoise Naudillon interviewée par N. Kharif, *op. cit*

En recevant, en mai 2005, des mains du Prince Héritier koweïtien –son parrain- ce prestigieux prix, il s'enorgueillit du fait qu'il ait « *fait partie des 43 personnalités arabes honorées pour s'être illustrées dans les domaines des sciences, des arts, des médias et de la politique, pour [leur] contribution au raffermissement de l'image de la nation arabe en ces temps de graves malentendus.* (El Watan du 15/05/05.)

On pourra aisément mesurer la consolation de son âme chagrinée par l'ingratitude ambiante et surtout par du fait de “ *l'indifférence arabe*” à son endroit, quand, une année auparavant, il disait à H. Kateb : « *Je suis l'un des rares écrivains arabes à figurer sur la liste des Best-sellers aux Etats-Unis, au Canada, en Allemagne,... et cela n'intéresse aucun arabe.* » (L'Expression du 13/06/04). L'honneur, on le remarquera aisément chez Khadra, n'est pas une valeur aune, une valeur marchande, une sorte de monnaie de singes. Il est proportionnel à l'estime qu'on a de la source qui le prodigue, de son émanation. En effet, dira l'auteur, « *ce qui m'honore le plus, c'est que je suis [...] salué par les grands noms de la littérature mondiale.* »<sup>63</sup>

En parallèle avec les hommages rendus à l'auteur de cette œuvre marquante, un privilège –auquel il est très sensible- lui a été accordé, qui vient le combler au plus haut point : il s'agit de l'entrée de ses textes dans un autre espace, *l'espace académique*. Khadra peut légitimement s'enorgueillir du fait que ses romans « *sont enseignés dans plusieurs universités à travers le monde [et qu'il soit] intervenu en tant qu'écrivain algérien dans les plus prestigieuses [universités]* », rapporte B.Benachour.

Mieux, au niveau universitaire, des travaux sont entrepris, en Algérie comme à l'étranger, qui décortiquent son œuvre et s'interrogent –académiquement- sur sa poétique, son obédience et sa philosophie. En Algérie, et à titre d'exemple, deux Mémoires de Magister dirigés par Amrani Mehena, Maître de Conférence à l'université de Montréal, Canada, sont soutenus, en avril 2004, au département des Langues Etrangères de l'U.F.A. Sétif. Ils portent sur *le roman noir*, et s'appuie, respectivement, exclusivement sur les textes de Yasmina Khadra (Boudjaja, Mohamed), et sur *L'écriture de l'urgence*, et interroge les œuvres de plusieurs auteurs algériens, dont Khadra, qui y figure en bonne place (Bouaouichiche, Dihia-Kahéna).

---

<sup>63</sup> B. Benachour, 15/05/05, art. cité

D'autres travaux universitaires et articles scientifiques sont réalisés, qui ont pour corpus l'œuvre de Khadra, sont le fait de Hadj Miliani (*Etudes Maghrébines* n° 14), Zoubida Belagoueg (*Algérie/Littérature/Action* n° 6) et beaucoup d'autres encore.<sup>64</sup>

A l'étranger, en plus des Mémoires de D.E.A. de Beth Bechter Bechtler, prolongé en thèse, et de Anne Griffon (*Cf. Bibliographie, Thèses et Mémoires*) sur le roman noir algérien des années 1990 réalisés en France, au Canada, le Professeur Françoise Naudillon a publié, en 2003, un livre intitulé *Les masques de Yasmina* où elle étudie les conditions de réception des œuvres du "phénomène Khadra".

### 3. 3. Un écrivain démasqué: la fascination – répulsion

#### 3.3. 1. Les aléas ou le revers de la médaille

Yasmina Khadra, l'écrivain honoré et célébré un peu partout dans le monde, à l'aura universelle bien établie et enviée, l'auteur encensé, dont l'œuvre marquante "s'arrache à des prix rarement atteints", une œuvre publiée et rééditées dans plusieurs maisons et diverses collections, l'Homme de Lettres à l'œuvre étudiée et enseignée, est aussi censuré, calomnié, boudé, voire attaqué à différents moments de sa "carrière littéraire", maintenant longue de plus de vingt-huit ans.

Comme militaire, il subissait déjà une double censure : celle de l'armée d'abord, assumée parce que institutionnelle et, d'ailleurs, il ne s'en plaint pas beaucoup : « *Il faut savoir que l'armée ne m'a pas empêché d'écrire, mais ne m'y a pas encouragé non plus. Elle s'est montrée indifférente.* »<sup>65</sup>

Celle décevante ensuite, qui est la conséquence de la faiblesse et de l'incurie de l'édition, de la distribution et de la promotion du produit culturel en Algérie, « *ce pays-là [qui] n'a pas été à la hauteur de son élite, de ses poètes, de ses écrivains* », regretta Khadra dans le quotidien algérien *L'Expression* du 13/09/04.

En civil par la suite, et consécutivement à la révélation de sa véritable identité, un malentendu en est né qui serait dû (entre autres et principalement) au fait qu'il ait choisi deux prénoms féminins en guise de pseudonyme, -choix qui a abusé beaucoup de critiques velléitaires, appâtés par l'aubaine, pour leur discours récupérateur et paternaliste, de la présence dans "ce champ de bataille", qu'était l'Algérie aux prises avec l'islamisme intégriste, d'une femme témoin.

<sup>64</sup> Cf. Bibliographie, *Thèses et mémoires*

<sup>65</sup> Propos confiés à Yacine Idjer, *Le Soir d'Algérie* du 14/09/04

Ce malentendu a, abusivement, servi à nourrir tous les prétextes à la grande bouderie qui se prépare et à alimenter en soupçons effrontés une machination qui a failli emporter un auteur qui promet (l'œuvre postérieure vient de le montrer magistralement, du moins éditorialement), n'étaient son talent, sa conviction et sa persévérance. Cette situation fut accentuée et exacerbée (jusqu'à être vécue comme un véritable drame par l'auteur) par le fait de ce qu'il considère comme bas et mesquin : le manque de discernement, l'ingratitude et partant, la déception, inspirés par tant de légèretés de la part de "*certain pseudo intellectuels*" algériens, ses idoles sur lesquelles il avait tant investi.

A sa sortie en librairie le 15 Janvier 2001, son roman autobiographique *L'Ecrivain* fut mis quasiment en quarantaine. En effet, confia-t-il à Hacène Zerrouky « *Les comptes-rendus, que de nombreux journaux et magazines avaient promis de consacrer à mon roman autobiographique, ne suivent plus. Du jour au lendemain, l'enthousiasme cède la place à la bouderie.* »<sup>66</sup>

C'est en Septembre 1999 que «Yasmina Khadra a révélé son identité au cours d'une émission de Bouillon de Culture » qu'animait Bernard Pivot sur la chaîne 2 de France Télévision<sup>67</sup>, et c'est à partir de ce moment que les soupçons les plus insensés et les accusations les plus graves (de la veine de "*Scribouillard des généraux*") commencent à assaillir l'auteur. Une campagne féroce fut orchestrée par une certaine presse française, au service de chapelles pour lesquelles cette voix -plume- dissonante est plus que discordante : c'est le grain de sable qui l'empêchera de "*tourner rond*" en ânonnant leur rengaine paternaliste en guise de discours politique.

Yasmina Khadra est, selon Aïcha Kassoul, sommé de satisfaire à l'exigence suivante : renier son passé d'officier de l'armée algérienne, ce qui revient à dire « *cracher sur l'institution qui l'a recueilli pour lubrifier sa carrière littéraire* » et jouer ainsi le rôle d'un transfuge bavard qui dira « *les bonnes vérités à entendre.* »<sup>68</sup>

Il n'en fut rien. Mais, interpellé, voire agressé tel qu'il l'était, l'auteur, toute affaire cessante, s'attelle à répondre à ses détracteurs (il ne peut y avoir d'adversaires en ce domaine) de la façon qu'il maîtrise le mieux : l'écriture littéraire.

<sup>66</sup> *Le Soir d'Algérie* du 08/09/05.

<sup>67</sup> Christelle Divry, site *LeBouquiNet*, actualisé le 21/02/01

<sup>68</sup> Aïcha Kassoul, *A quoi rêve l'agneau ?*, *El Watan, Supplément Arts et Culture* du 13/04/05.

Ce fut d'abord *L'Ecrivain*, en janvier 2001, puis *L'Imposture des mots*, douze mois plus tard, où il raconte “*ses mésaventures avec le monde de l'édition et de la critique*”. A la sortie, en Janvier 2002, de *L'Imposture des mots*, Bernard Strainchamps a bien saisi le message, qui écrit dans la lettre qu'il lui a adressée: « *Vous avez choisi de ne pas renier l'institution qui vous a recueilli quand la presse parisienne vous proposait de vous porter au pinacle à condition de condamner vos anciens semblables.* » (Site officiel de l'auteur, *Lettre à Y. Khadra*)

Comme ses “*aînés*”, Dib, Feraoun, Kateb, Haddad, Al Khalifa,...qu'il cite assez souvent dans ses livres, Khadra veut accéder à cette suprême consécration : être enseigné dans l'école algérienne, «*figurer dans le cursus scolaire de mon pays serait, pour moi, un honneur* », confie-t-il à B. Benachour d' *El Watan*. (14/06/1999, p.12.)

Dans l'attente de la réalisation de son rêve d'intégrer les programmes officiels de *l'Education Nationale*, l'auteur -qui est déjà au centre de beaucoup de thèses et de projets de thèses et de mémoires- peut apprécier l'avant goût et l'effet que produirait son accession, future mais imminente, aux foyers à travers la lucarne de la télévision et aux salles obscures où les cinéphiles auront à appréhender son oeuvre sous un autre angle et sous une nouvelle forme, à la faveur de l'adaptation de ses romans à l'écran. C'est ce qu'a noté Amina Hadjiat qui rapporte que « *l'écrivain s'est déclaré être très heureux que l'une de ses œuvres soit adaptée au cinéma.* » (*La NR*, 23/03/04)

En effet, des projets sont en cours dont certains même sont achevés, comme celui du réalisateur Okacha Touita, pour l'adaptation au cinéma en 2007 de *Morituri*. Le tournage, prévu à Alger et à Paris, s'y est effectué et la distribution est rehaussée par la présence de la figure emblématique du cinéma et de la télévision algériens, Sid-Ali Kouiret. Le scénario, est rédigé par le cinéaste, avec la contribution de l'auteur.<sup>69</sup>

*Les Hirondelles de Kaboul* (Julliard, 2002) fut à son tour adapté au cinéma ; une maison de production française en a acquis les droits et la réalisation du film est confiée à Sébastien Tavel.

Quant à *L'Attentat* (Julliard 2005), *Focus Features* (*Universal pictures* - Etats-Unis) est en instance de tournage d'un film (en arabe et en hébreu avec un casting s'articulant autour d'acteurs juifs et arabes), sur les lieux mêmes de la fiction, c'est-à-dire en Israël.

<sup>69</sup> “*Okacha Touita traque le commissaire Llob*”, article de D.B., *Liberté* du 06/04/04, p.15

Les équipes -artistique et technique- comportent des noms prestigieux dont le réalisateur libano-américain Zied Douéri (ancien collaborateur de Tarantino dans *Pulp Fiction* et auteur de *West Beyrouth*). Le scénariste est Jeremy Brook, frère du dramaturge Peter Brook, à qui l'on doit le scénario du *Dernier Roi d'Ecosse*, un film d'auteur dont la trame est consacrée à la carrière présidentielle du dictateur africain Amin Dada. Par ailleurs, le cinéaste polémique malgré lui, Rachid Bouchareb, auteur de *Hors-la-loi*, prépare un film sur l'activiste des Black Panthers, *Angela Davis*, dont le scénario est écrit par Yasmina Khadra.

En 2008, l'œuvre policière de l'auteur, à travers son personnage emblématique *Le Commissaire Llob*, fut au centre de beaucoup d'exploitations. Ainsi, après le *Cinéma*, ce fut le tour de la *Télévision*, du *Théâtre* et de la *Bande Dessinée*.

A la *Télévision*, un contrat pour la production d'un feuilleton de six épisodes d'une durée d'une heure chacun fut signé à Alger entre Yasmina Khadra et la direction de la Télévision algérienne. Le tournage étant quasiment terminé, le produit est passé par la table de montage et aurait dû être diffusé à la rentrée sociale 2013.

Au *Théâtre*, deux volets de la trilogie du Moyen Orient –ou trilogie du malentendu Orient/Occident- furent adaptés à la scène en 2007 et en 2008 ; les représentations ne font que commencer. D'abord, en 2007, *Les Sirènes de Bagdad* (Julliard 2006) fut adapté au théâtre par le dramaturge René Cheneaux et présenté au *Forum de Blanc-Mesnil*, puis au *Théâtre le Vanves* en 2008. Ensuite, *L'Attentat* (Julliard 2005), fut monté par une troupe africaine de Côte d'Ivoire dans un théâtre, en Hollande, pour être joué dans une tournée à travers les pays de l'Afrique subsaharienne.

### 3.3. 2. La Bouderie

Les hostilités étaient ouvertes et il fallait compter sur la force de conviction et la ténacité de l'ex soldat qui, malgré lui et réalité du terrain oblige, a adopté une stratégie défensive (ne relevait-il pas de *La Défense* ?). Il commença par refuser le terrain choisi par l'adversaire (parce qu'il ne peut s'agir d'un *ennemi* dans ce champ) qui cherche la faille dans “*le dispositif du militaire*”, (selon le mot de Florence Aubenas) : à l'espace médiatique où il risquait de perdre des batailles, il préfère l'espace littéraire où il était sûr –du moins convaincu- de finir par gagner la “*guerre*”.

C'est ce qu'il confia à Yacine Idjer, *Le Soir d'Algérie* du 14/09/04 :

*Je comptais terminer “ La part du mort” [qu’il avait en chantier comme 4<sup>ème</sup> volet des aventures du commissaire Llob] pour la rentrée littéraire 2001, c’est-à-dire juste après “ L’Ecrivain”, mais il y a ce grand malentendu qui a soulevé tant d’hostilités autour de ma personne ; il fallait écrire autre chose [...] comme “Les Hirondelles de Kaboul” [...], j’ai publié “Cousine K.”...*

La stratégie s’annonce fructueuse puisque, en procédant comme il devait le faire (et il l’avait fait), il commence à en tirer les dividendes. Il dit, quelque peu revanchard, à son interviewer : « *Mes détracteurs aimaient à crier sur les toits que j’étais incapable de proposer une œuvre sans parler d’intégrisme. “ Cousine K.” est là pour les ridiculiser.* » (Djamel Benachour, *Art. cité.*)

Malgré tout cela, la bouderie continue, plus pernicieuse encore ; elle ne voulait pas lâcher l’auteur qui, rassuré par son potentiel chaque jour un peu plus assuré, ne semble pas gêné outre mesure car il prétend être « *un romancier qui compte exclusivement sur ses convictions littéraires et sa probité intellectuelle.* » (Bouziane Benachour, *Art. cité.*) Il est, d’ailleurs, convaincu qu’ « *on ne décide pas de la valeur d’une œuvre selon les impressions confuses et obscures liées à la contingence.* » (*Questions du diable*, Site officiel de l’auteur, *Questions à l’auteur.*)

Aussi, consécutivement à la double consécration de *La part du mort* et au retour du *Commissaire Llob*, qui annonce l’inversion de la tendance, « *ce que confirme “L’Attentat” [qui] fait l’objet de critiques élogieuses* »<sup>70</sup>, l’auteur tempère en reconnaissant qu’il « *est vrai que [La part du mort] n’a pas bénéficié d’une couverture médiatique enthousiaste [...], je dirais même qu’on l’a carrément boudé* ». Mais, constatait Bouziane Benachour, cela ne fait que renforcer ses convictions.

Les soupçons et l’animosité envers Yasmina Khadra furent tels que « *Les Hirondelles de Kaboul, présenté à la foire du livre de Montréal, en Novembre 2002, était orphelin de son auteur qui s’est vu refusé le visa pour le Canada.* »<sup>71</sup>

### 3. 3. 3. Mesquinerie et ingratitude

Il paraît évident que pour Khadra, les aléas du métier et les flatteries de la corporation seraient supportables et gérables par quiconque « *n’ayant pas du foin dans le ventre, il ne peut avoir peur du feu* », selon l’adage populaire.

<sup>70</sup> Hacene Zerrouky, *Yasmina Khadra, la revanche*, *Le Soir d'Algérie* du 08/09/05, p.3.

<sup>71</sup> Nadia Khérif, compte-rendu de *Les masques de Yasmina* de Françoise Naudillon, *Le Matin* n°3289 du 10/12/2002, p. 17.

Ainsi en est-il des déceptions occasionnées par les ingrattitudes, les mesquineries et le manque de dignité de certains écrivains algériens, au sens de Yasmina Khadra, particulièrement obéissants à des orientations imposées par “une certaine presse française”, dans le seul but de plaire aux occidentaux. L’auteur qui dénonce cette situation injuste, se plaint que « *de nombreux intellectuels algériens [l’aient] exclu de leur cercle parce qu’ils refusent de concevoir qu’un écrivain soit issu de l’armée* »<sup>72</sup>, ignorant l’existence d’une pléiade d’écrivains issus de différentes armées de par le monde, à l’instar de John Le Carré, ancien officier de l’espionnage pendant la deuxième guerre mondiale, qui s’est retiré de l’armée de son pays pour mieux vivre, et plus largement, pratiquer sa passion pour la littérature.

Mais le pire et le plus douloureux, pour l’auteur, est que de jeunes écrivains parmi ceux dont il vantait les mérites en disant qu’ « *ils pètent le feu* », l’ont tellement déçu en faisant montre d’une ingratitude primaire. Se plaignant à B. Benachour, il dit:

*Plus d’une fois, j’ai profité des liens privilégiés qui me lient à certaines institutions et maisons d’éditions pour les proposer. Je suis fier de les soutenir. J’ai déjà fait traduire en allemand, en espagnol et en italien quelques auteurs algériens [...] parce qu’ils le méritent [...], [mais] par endroits, certains sont décevants [...] par le fait de considérations qui ne les honorent pas. (Art. cité).*

### 3. 3. 4. La déception

La conjonction de beaucoup de facteurs a fait que Yasmina Khadra est devenu “la bête noire”, la tête à abattre au prétexte qu’il était, aux dires de Madame Hélas ! (une de ces décevants écrivains algériens), « *un militaire aux mains maculées de sang.* » (*L’imposture des mots*) C’est surtout, argue-t-il, parce que « *n’appartenant à aucun réseau, loin des parrainages et des cercles fermés, et [s’] offrant l’insolence de réussir là où les gourous se cassent les dents, [il est] devenu, à [son] corps défendant, la cible à abattre.* » (Bouziane Benachour, art. cité.)

Ce qui déçoit Khadra, qui se revendique *Homme de Lettres*, est aussi le lot de beaucoup de ses condisciples qui, tandis qu’ils sont publiés, traduits étudiés et même enseignés dans les écoles et les universités à l’étranger, sont ignorés chez eux. Cela désole et irrite Khadra qui dit B.Benachour :

*Savez-vous que jusqu’à ce jour, je n’ai pas été invité par une université algérienne alors que je suis intervenu en tant qu’écrivain algérien, dans les plus prestigieuses à travers le monde. C’est vous dire l’esprit sectaire qui règne dans certaines sphères que vous devinez. (B. Benachour, art., cit.)*

<sup>72</sup> Yacine Idjer, *Le Soir d’Algérie*, art. cit.



Outré, mais pas déstabilisé, car revenant de deux expériences fondatrices (36 ans de vie militaire et autant d'activités littéraires) et faisant la part des choses, il avoue, gêné : « *J'ai trouvé que le monde des intellectuels est beaucoup plus du côté des militaires. La sincérité, je l'ai trouvée du côté des militaires, plus que chez les pseudo intellectuels.* » (Entretien avec Hakim Kateb, *L'Expression* du 13/09/04)

A ceux parmi les intellectuels français, qui ont entretenu le flou, nourri le doute et la suspicion, l'auteur dit toute son aigreur, tout son chagrin de voir le « *manque de discernement effarant* [dont ils] *font étalage.* » (« *A ceux qui crachent dans nos larmes* », Tribune de Khadra, *Le Monde* du 13/03/01)

Désolé d'avoir eu foi en eux, d'avoir tant investi sur leur compassion, leur perspicacité et leur intelligence, il s'interroge, dubitatif :

*Que dire de l'attitude de certains intellectuels français devant notre tragédie, sinon mon chagrin et ma déception, moi qui, 36 ans durant, contre vents et marées, n'ai cherché qu'à les rejoindre et m'instruire auprès d'eux ? Que dire de ces alliés naturels dont je rêvais toutes les nuits et qui, avec une insoutenable prudence, font étalage d'un manque de discernement effarant.* (Tribune citée, *Le Monde* du 13/03/01.)

La présentation de l'auteur de cette œuvre à analyser en vue de la reconstituer en espace autobiographique, le balisage des parcours de l'homme (du soldat Mohammed Moulessehoul à l'écrivain Yasmina Khadra), de l'œuvre (de la maîtrise technique aux interférences génériques) et de sa réception (entre masques et dévoilement) nous ont permis une meilleure imprégnation de l'objet de notre étude.

C'est « *l'écrivain masqué* », n'ayant vécu que pour réaliser son rêve d'écrire, consentant enfin à enlever le masques ou l'intrus velléitaire démasqué.

C'est la sensibilité et l'appréhension toute féminines de la vie humaine de Yasmina ou l'androgynie toute misogyne et machiste de Mohammed.

C'est Khadra, l'auteur prolifique, au style reconnaissable parmi d'autres ou Moulessehoul, un écrivain chargé de mission par l'institution militaire.

En effet, quelque factuel qu'il soit, le parcours de l'homme énigmatique est digne d'une belle fiction. Sa mise en scène narrative et sa mise en partage (édition) n'ayant pas laissé indifférent, l'intronisent en œuvre littéraire à part entière et installent son auteur parmi les romanciers qui comptent.

# **Chapitre II**

## **Pactes et contrats de lecture**

## Introduction

*“Lorsqu'un ouvrage propose un pacte trop monovalent, [il] vous cloue dans votre rôle de public-cible. [...] Un livre enferme quand il ne propose pas de fonctionner par navigation et errance au moins entre deux pactes ...”*

Jean-Claude Passeron, *La notion de Pacte*

En entreprenant une recherche dans le domaine de la littérature autobiographique, recherche nous permettant de jauger d'un référent considéré comme la véritable monnaie d'échange dans le contrat qui lie l'autobiographe à son lecteur, nous nous sommes heurté à un écueil générique qui s'est avéré être une tendance sûre de l'évolution du genre autobiographique et de sa glose, avons-nous dit citant Afifa Bererhi. « *En effet, faisait-elle remarquer, l'intérêt [des critiques] s'est progressivement orienté vers la relation qui lie le pacte autobiographique, pacte de vérité, éminemment référentiel, à son caractère proprement littéraire* ». <sup>73</sup>

Il nous a fallu, en conséquence, réunir le matériau nécessaire pour l'initiation d'une réflexion sur cette configuration générique (référentiel et fictionnel), mais aussi sur les autres configurations génériques des autres livres de l'auteur retenus dans cette étude, en vue de déterminer leurs pactes ou contrats de lecture.

Le présent chapitre se proposant d'examiner la nature des pactes et contrats de lecture qui auraient pu être noués entre Yasmina Khadra et ses lecteurs dans l'espace des textes à analyser, nous passons en revue trois types de pactes dont nous soupçonnons la récurrence. Il s'agit de pactes référentiels ou factuels, comme celui romanesque ou fictionnel ou celui autobiographique ou autofictionnel.

Ainsi, définir les pactes de lecture établis par l'écriture khadraïenne et décrire leurs mises en œuvre nous permet de dessiner les contours d'une personnalité dont on est en instance de reconstituer l'espace autobiographique.

---

<sup>73</sup> Afifa Bererhi, “*L'Amant imaginaire* de Taos Amrouche, *une autofiction par mise en abyme de soi et de l'autre*”, dans *L'autobiographie en situation d'interculturalité* (p.147), Actes du colloque international de l'Université d'Alger, Dec.2003, Editions du Tell, Blida, 2004 (2vol.)

## Des pactes de lecture

*“En vérité, dira Yves Baudelle, cette crispation terminologique participe d’une vigilance de poéticien vis-à-vis des étiquettes génériques et des discriminations contractuelles. Or il n’est pas sûr que la fameuse distinction du pacte romanesque et du pacte autobiographique soit si intangible (pas plus que l’antinomie toute théorique du factuel et du fictionnel).*

*Il n’est certes pas question ici de nier la pertinence du concept narratologique de pacte, qui s’est notamment avéré si lumineux pour l’identification générique de l’autobiographie.”*<sup>74</sup>

La notion de pacte ou de contrat de lecture en littérature découle de ce que les narratologues ont appelé un “*pacte de lecture*”, c’est à dire une entente tacite entre l’auteur et le lecteur autour d’un texte, pour faciliter la communication littéraire. Il s’agit donc d’une vision fonctionnelle qui permet d’appréhender la communication littéraire et d’en faciliter l’accès et le déroulement. Elle recoupe la notion d’ “*horizon d’attente*” -dont elle n’est pas le synonyme- laquelle consiste en un ensemble d’éléments, textuels et non textuels, fonctionnant comme autant de repères et permettant au lecteur de formuler des hypothèses de sens susceptibles d’être contenus dans l’œuvre en instance de lecture. Il reste que même si cette notion d’horizon d’attente recoupe en partie celle de “*pacte de lecture*”, elle ne lui est pas tout à fait superposable car « *un pacte, c’est la manière dont on prend un message ; c’est l’élargissement de la notion de circonstances que les linguistes utilisent en la limitant aux conditions spatio-temporelles de la situation d’énonciation à connaître pour comprendre la signification de l’énoncé.* »<sup>75</sup>

Ainsi, ce contrat passé entre ces deux instances (l’auteur et le lecteur) permet à l’instance de réception de connaître le type de texte, le genre, éventuellement le registre. Cette “*discrimination contractuelle*” peut servir dans l’identification d’une information déposée dans l’espace du texte selon un mode qui rende prévisible et légitime son attente à l’horizon. En l’occurrence, notre corpus autobiographique d’analyse ne comporte pas un type d’œuvre génériquement déterminée, mais trois différents types de ce genre d’écrits (roman autobiographique, essai explicatif et récit d’un parcours de vie) ainsi que d’autres écrits réinvestis à la faveur de l’espace autobiographique rendu possible par la parution des autobiographies.

<sup>74</sup> Yves Baudelle “*Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle*”, *Protée*, Volume 31, numéro 1, printemps 2003, p. 7–26, <http://www.erudit.org/revue/pr/2003/v31/n1/008498ar>

<sup>75</sup> Jean-Claude Passeron, *La notion de Pacte*, <http://www.lecture.org/textes/notionpacte.htm>

Il requiert plus d'un horizon d'attente, donc plus de grilles de lecture pour recueillir autant d'informations selon leurs modes d'expression et de délivrance.

Abordant un chapitre consacré au pacte de lecture, dans l'«*Atelier Fabula de théorie littéraire*», Alexandre Gefen le définit dans ce sens.

*Il s'agit, écrit-il, d'une sorte de programme de départ : tout texte propose à son lecteur d'accepter un certain nombre de conventions et de contraintes. Préalablement au pacte de lecture, ajoute-t-il, l'attente du lecteur est créée et orientée par un certain nombre d'éléments: le fait qu'il a choisi de lire un roman, le nom de l'auteur, le titre, la présentation du livre.* (IV - LE PACTE DE LECTURE, Atelier de théorie littéraire)

Par «*conventions littéraires*», il est entendu des normes d'échange, un semblant de «grammaire» du fait littéraire, qui lui permet de fonctionner dans l'interaction. Elles se présentent sous forme d'une équation dont le signifiant renvoie à un signifié représentant une réalité ou un fait décodable par un récepteur.

*Elles constituent le pacte, tacite ou explicite, qui régule la mimésis et permet la coordination - problématique, car soumise aux aléas historiques et psychologiques - d'une stratégie d'écriture et d'une pratique de lecture. [...] Loin d'être un processus de transmission transparent par encryptage/décryptage du réel, la représentation est donc nécessairement conventionnelle.* (Fabula, Atelier de théorie littéraire : Conventions)

A propos de pratiques de lecture, doit-on, en amateur ou en en analyste du discours, privilégier le contenu ou le contenant ? Se trouverait-il un angle d'approche médian qui tiendrait compte des deux dimensions ? La référentialité se doit-elle d'être toujours considérée comme problématique ? Cette problématique se pose-t-elle pareillement quand le langage à analyser est un écrit littéraire ou de communication ordinaire ?

Et à Jean-Claude Passeron de s'interroger :

*Pourquoi un roman réaliste dont les effets d'écriture réussissent à faire entrer le lecteur dans un pacte de confiance monographique réussit-il par surcroît à produire, si efficacement et par des moyens littéraires, une illusion non littéraire, l'illusion représentative qui n'est pas autre chose que la forme-limite, la forme triomphante de l'« illusion référentielle » décrite par Riffaterre (« L'illusion référentielle », Columbia Review, 57, 1978) ; alors que celle-ci est justement censée se résorber dans l'appréhension proprement littéraire de la « littérarité » d'un texte ?<sup>76</sup>*

<sup>76</sup> Jean-Claude Passeron, « L'illusion de représentativité », *Enquête*, Varia, 1988, mis en ligne le 11/05/06.  
URL : <http://enquete.revues.org/document68.html>.

## 1. Pacte référentiel ou pacte factuel

*“Il appartient à l'essence même de tout récit à la première personne [...] de se poser comme non fiction, comme document historique.”*

Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Éd. du Seuil, 1986, p.259

Notre corpus d'étude étant littéraire, l'assertion de Käte Hamburger selon laquelle « *tout récit à la première personne [...] se pose comme non fiction, comme document historique* » (1986 : 259) autorise, voire induit une lecture référentielle des récits littéraires ainsi narrés. Or, notre auteur y adopte ce mode d'énonciation : en effet, la narration, dans les œuvres de Yasmina Khadra est souvent confiée à un narrateur à la première personne ; elle est la plupart du temps homodiégétique.

Pour autant, les œuvres à exploiter ne sont pas moins littéraires. Elles relèvent, par ailleurs, de différents genres confirmant leur littérarité et autorisant l'investigation informationnelle. Car, un écrit littéraire (roman ou récit), s'il s'apparente à l'essai, à l'autobiographie, au récit de vie, ou s'il adopte un ton didactique, engagé, de dénonciation ou de témoignage, etc. (et cela caractérise largement l'œuvre de notre auteur) véhicule un module informationnel quantifiable et affiche une intentionnalité discursive avérée. C'est ce constat même, de la cohabitation dans l'œuvre littéraire de deux dimensions différentes, que fait l'auteur de la thèse sur “*La recreation poétique de l'espace dans les romans de Julien GRACQ*”. Elle fait constater que,

*En littérature, nombre de linguistes ou de poéticiens opposent en effet le fonctionnement du langage dans une situation communicationnelle « ordinaire » et le fonctionnement de ce même langage dans un contexte littéraire. La transitivité vectorielle du premier (situation ordinaire) qui suppose un unique signifié (du moins idéalement) contraste avec l'intransitivité du second (contexte littéraire) qui autorise une prolifération de signifiés. Cette polysémie préexistante dans la langue n'est que peu ou pas exploitée du tout dans le premier cas, alors que le texte littéraire la réactive ou même la développe par des rapprochements inédits entre signifiants qui occasionnent par là même l'émergence de signifiés plus complexes avec la réactivation de sèmes supplémentaires.*

*Ainsi, dans un grand nombre d'oeuvres, les plans de l'individuel et du « mythe », du littéral et du symbolique creusent deux « espaces » textuels en parallèle.<sup>77</sup>*

En se démarquant de cette “*mythologie du littéral et du symbolique*”, nous prenons acte de cette ambivalence (signification/signifiante) que nous prenons en charge en éclairant ci-dessous sa dimension référentielle et, plus loin, sa dimension romanesque. Le sujet est d'une actualité et d'un intérêt d'une telle évidence que des séminaires, colloques et forums organisés aux quatre coins du monde universitaire, lui sont consacrés. (Cf. Bibliographie, Articles et *Actes de colloques*).

<sup>77</sup> T.A. Z. Abooud, “*La recreation poétique de l'espace dans les romans de Julien GRACQ*”, s/d de Michel Schmitt, Université Lyon 2 oct. 2009

Nous n'en voulons pour preuve que l'intitulé et la problématique de l'*Atelier de théorie littéraire* de la Revue électronique *FABULA*, atelier dirigé par Jean-Louis Jeannelle : “*Textes factuels, textes référentiels ou textes sérieux.*” “*Comment nommerons-nous le champ regroupant l'ensemble des textes qui relèvent d'un pacte de référentialité ?*” C'est dire d'abord l'insistance du questionnement et, surtout, l'acuité de la préoccupation. En effet, il paraît évident que, d'un côté, la récurrence de ce genre d'écrits ait constitué, le plus naturellement, “un champ” à part, assez caractéristique du moins, qui mérite d'être catégorisé et catalogué es qualité et, de l'autre, la problématique de sa dénomination est entière.

Il nous importe, dans un premier temps, de poser la question de savoir ce que peut recouvrir la notion de pacte référentiel ou “*de référentialité*” dans l'œuvre de Khadra. En substance, le terme “*référence*” est défini comme une « *fonction par laquelle un signe renvoie à ce dont il parle, à ce qu'il désigne (réfèrent)* » (*Le Petit Robert DLF*, 1979). Cette définition est illustrée par une citation de Paul Ricœur où il dit : « *Alors que les signes n'ont de rapport qu'entre eux [...], le discours se rapporte aux choses d'une manière spécifique, qu'on peut appeler dénotation ou référence* », situant ainsi la référentialité dans le discours.

Dans un deuxième temps, il importe, en distinguant la relation entre l'acte de *rapporter* dans le récit factuel et l'acte d'*inventer* dans le récit fictif, de s'interroger à propos de la possibilité, pour le récit factuel, d'*inventer* et pour le récit fictif, de *rapporter*. C'est ce que nous avons appelé “*interférence générique*” et qu'il nous incombe de vérifier dans l'œuvre de Yasmina Khadra où nous entrevoyons cette interférence que nous qualifions de préméditée. En l'occurrence, autant il est “*inventif*” dans ses textes à coloration autobiographique, voire même ses contributions et interventions dans les médias, autant il *rapporte* dans ses textes à veine créative, même si c'est de façon parabolique et par mise en abyme.

En rapport avec la distinction générique basique entre récit factuel (qui *rapporte*) et récit fictif (qui *invente*), Michael Glowinski, cité par Jean-Louis Jeannelle, entreprend de distinguer les textes empruntant les traits de genres de discours référentiels comme le journal ou la biographie, de leurs équivalents fictionnels, qu'il appelle les “*textes sérieux*” que sont les romans à la première personne.<sup>78</sup>

<sup>78</sup> “*Sur le roman à la première personne*”, *Poétique*, n°72, 1987, p. 497-506.

En définitive, il reste que l'usage a tendance à rattacher la notion de "*pacte référentiel*" à celle d'autobiographie pour souligner, à défaut de la véracité des faits racontés, la sincérité de leur auteur.

Mais, qu'est-ce qu'un fait raconté ? Car comme tout pacte se doit de répondre au donné pour lequel il est contracté, dans le pacte factuel, l'auteur est appelé à énoncer des faits, à rapporter une information vérifiable. C'est Gérard Genette qui, cherchant une dénomination de tout le champ regroupant l'ensemble des textes qui relèvent d'un pacte de référentialité, proposa, dans *Fiction et diction*, le terme de « *récit factuel* ». <sup>79</sup> Il reconnaît d'ailleurs avoir employé par défaut le qualificatif "*factuel*" « *qui n'est pas sans reproche (car la fiction consiste en enchaînement de faits) pour éviter le recours systématique aux locutions négatives (non-fiction, non-fictionnel) qui reflètent et perpétuent le privilège [qu'il] souhaite précisément questionner.* » (1991 : 66).

Par ailleurs, si l'adjectif "*factuel*" n'est pas tout à fait approprié –même s'il convient mieux que les formes négatives trop marquées dont parle Genette-, l'expression de Christine Montalbetti "*textes référentiels*" (*La Fiction*, Flammarion, coll. «GF Corpus », 2001), que cite Jean-Louis Jeannelle, n'est pas plus judicieuse car, fait-il remarquer, elle « *pose la même difficulté que "textes factuels", puisque la fiction est aussi susceptible de référer au monde réel, selon des modalités certes complexes, mais que plusieurs théoriciens ont tenté d'établir, comme Goodman dans "Manières de faire des mondes", Searle dans "Sens et expression" ou Ricœur dans "Temps et récit".* » <sup>80</sup>

Au fait, ne serait-il pas judicieux de se demander si le fait, et en particulier le fait établi par ou à établir à partir d'un texte littéraire, est "*quelque chose de donné*" (auquel cas la "*fiction*" serait aussi capable de "*diction*"), ou à l'opposé, "*quelque chose de construit*" (donc strictement de l'ordre de l'événementiel, du fictionnel) ? Dans cet ordre d'idées, Marielle Macé, réfléchissant aux lignes de partage entre le fictionnel et le factuel, est amenée à poser ces questions :

*Qu'est-ce que l'autre de la fiction ? Le réel ? Le factuel ? La diction ? Comment, également, s'établit cette distinction fiction/non-fiction ? Est-elle réversible ? Opposer la non-fiction à la fiction, est-ce poser un problème de référence, de statut ontologique, qui gouvernent la distinction entre le récit fictionnel et le récit factuel ; est-ce parler de différents régimes de littérarité, ce que recouvre l'opposition entre fiction et diction ?* <sup>81</sup>

<sup>79</sup> Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », dans *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, 1991.

<sup>80</sup> Fabula, Atelier de théorie littéraire : Jean-Louis Jeannelle, Textes factuels, textes référentiels ou textes sérieux

<sup>81</sup> Atelier de théorie littéraire : Fiction/non-fiction <http://www.fabula.org/atelier.php?Fiction%2Fnon-fiction>



En effet, une question principalement est à poser dont la réponse est si importante pour jauger du factuel et du référentiel dans l'espace du littéraire. Elle consiste à déterminer avec précision la caractéristique essentielle d'un fait, c'est-à-dire *ce qui fait qu'un fait est un fait*. Qu'en est-t-il, dans ce cas, des faits inscrits ou puisés dans le texte littéraire ? Ce qu'un auteur aurait consigné dans l'espace de ses textes de création ou ce qu'une critique des contenus aurait reconstitué en isotopies thématiques (ou même rhétoriques), serait-il de la veine existentialiste ou de celle essentialiste ? En d'autres termes, les "faits" posés/puisés seraient-ils de l'ordre de ce qui est arrivé réellement à des personnes à travers des personnages, leurs délégués de papier ou, de cet autre ordre de ce qui, en principe, doit arriver à d'aucuns mis dans de telles conditions, sans possibilité de le vérifier et donc de l'infirmier.

Ainsi, au sein et dans le giron de son œuvre de création, Yasmina Khadra notre auteur, rapporte-il des faits ou réfléchit-il sur des événements factuels ?

C'est justement, et en substance, ce qui constitue l'objectif de notre investigation de son œuvre, ainsi que de ses contributions et interventions dans les médias. Nous nous appuyons pour cela sur cette affirmation de Jean-Louis Jeannelle selon qui,

*Tout discours factuel traduit le désir de fixer l'une des facettes de notre expérience du monde, que ce désir ait pour but d'évaluer (essai, commentaire, critique de réception...), d'analyser (discours scientifique, critique de réflexion...), de témoigner (tous les genres à la première personne : du journal intime et de l'autobiographie aux Mémoires) ou tout autre forme.*<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Atelier de théorie littéraire : Jean-Louis Jeannelle, Pour une littérature factuelle  
[http://www.fabula.org/atelier.php?Pour\\_une\\_litt%26acute%3Brature\\_factuelle](http://www.fabula.org/atelier.php?Pour_une_litt%26acute%3Brature_factuelle)

### 1.1. Pacte fictionnel

*“Les représentations qui circulent dans la vie sociale ont des statuts variables, elles s’inscrivent dans des cadres qui, à la manière d’un pacte ou d’une entente préalable, en situent la portée pour leurs récepteurs. Ainsi les représentations artistiques et littéraires impliquent-elles un « pacte fictionnel.”*

Thierry Lenain, “*Mensonge, mauvaise foi, mystification.*”, in « *Annales de l’Institut de philosophie et de sciences sociales* », Paris, Vrin, 2004.

Le pacte fictif serait un lieu commun dans la mesure où, quelque soit la visée qu’on a en écrivant un texte littéraire et quelque que soit le contrat (postulé) à passer avec ses lecteurs, sa réception dans l’espace et dans le temps le reconfigure de telle sorte qu’il soit chaque fois différent, autre, pluriel, résultat de sa fictionnalisation. Ce lieu commun demeure réversible tout de même car, si des écrivains estiment impossible de raconter leur existence (défaillance de la mémoire), d’autres réalisent que, nécessairement, ils se trahissent dans l’écriture. Il se trouve même qui arrivent, tant bien que mal, à s’acquitter de fonctions de reportage, de témoignage, de description réaliste –voire naturaliste-, en un mot, de diction. Tant bien que mal et jusqu’à une certaine mesure, des auteurs réalisent de ses œuvres factuelles qui (des biographies au roman expérimental, comme son nom l’indique) participent quand même du romanesque.

Ce constat est exprimé de façon radicale par Jean-Claude Passeron pour qui

*Le projet d’une littérature mimétique, celui de produire le « réel écrit » selon l’expression de Flaubert, implique, du fait de la nature linguistique du texte littéraire, une impossibilité sémiotique inlassablement redite par linguistes et logiciens : pour les premiers, nul moyen de « reproduire » la réalité – sauf en sa portion parlante – par un système de signes comme une langue naturelle où presque rien n’est analogique (« motivé ») ; pour les seconds, on peut toujours définir l’équivalence entre un énoncé et un énoncé, jamais celle d’un énoncé avec une réalité.<sup>83</sup>*

Et c’est de façon presque naturelle qu’ils s’inscrivent dans un pacte nettement et délibérément différent des pactes de référentialité : leurs écrits ne véhiculent ni des faits (contingents ou nécessaires), ni un référent (extérieur ou intérieur au langage). Mais, comme il est constatable que les écrits factuels (biographie et témoignage en particulier, et même autobiographie) ont une veine romanesque, les textes de fiction, de leur côté, véhiculent une information factuelle, référentielle. C’est ce que nous soupçonnons être le cas de l’œuvre de Yasmina Khadra.

<sup>83</sup> Jean-Claude Passeron, « L’illusion de représentativité », *Enquête*, Varia, 1988, [En ligne], mis en ligne le 11 mai 2006. URL : <http://enquete.revues.org/document68.html>. Consulté le 24 avril 2008.

Le pacte fictif ou fictionnel se présentant ainsi, l’auteur, tout en ne s’engageant sur aucun plan horizontal avec ses lecteurs et ne se liant avec eux par aucun type de contrat, les sollicite quand même pour lire son œuvre ou, pour paraphraser Jean-Paul Sartre, pour qu’ils donnent vie à cette rame de papier qu’il a noircie de son écriture. Ce faisant, il crée, par l’absence d’une attente convenue, une béance au niveau vertical où vient se loger “*en creux*” un autre type d’attente favorisé par la curiosité du lecteur et son inclinaison au dépaysement.

Il en va ainsi de Alain Robbe-Grillet qui, même à propos son autobiographie, (*Le miroir qui revient*, 1971), reste dans l’expectative concernant le pacte noué avec son lecteur. Pour ne pas s’engager franchement dans un pacte autobiographique (vérité, sincérité), il met en avant une tendance générale (voire une tentation irrésistible qui meut celui qui tient une plume) et reconnaît un pacte de type fantasmatique (revendiqué d’ailleurs avant lui par Gide et Mauriac). Il dira : « *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu.* » (*Le miroir qui revient*, 1971 : 10)

Cela serait le lot de tout un chacun qui parle ou qui écrit dans n’importe quelle situation de communication. Cela s’opère-t-il de la même façon en littérature ?

La réponse de Alain Robbe-Grillet est sans équivoque, qui trahit le contournement des pactes convenus (vérité, sincérité ou fantasme) : « *Et c'est encore dans une fiction que je me hasarde ici* », finit-il par reconnaître. (1971 :13)

En définitive, même un récit de vie, par le fait qu’il soit récit (relation, narration), est d’abord fiction, et le pacte de sa mise en lecture est un pacte fictif. Lejeune considère «*exclues par définition la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque et celle de la différence du nom et du pacte autobiographique*» (1975 : 28).

## 1.2. Pacte romanesque

“Le pacte “romanesque” : [c’est] l’heureuse formule employée par Philippe Hamon pour répondre à la question « Comment la littérature nous fait-elle croire qu’elle copie la réalité ? »”<sup>84</sup>

A propos de *relation* et de *narration* de faits et d’événements dans cet espace phénoménal qu’est le roman, il serait plus judicieux, pour bien définir ce qu’est un “pacte romanesque”, de voir de plus près les notions de “romanesque” et de “roman”. Dans une contribution dans “*Études romanesques*” sous le thème de “*Le romanesque en question(s)*”, Olivier Decroix apporte un éclairage intéressant sur ce qui caractérise le romanesque, en posant la question : « *A partir de quand un récit devient-il romanesque ?* ». En distinguant le *narratif* du *romanesque*, il arrive à montrer « *que le romanesque n’est pas seulement dans la reconstruction d’une trame narrative, mais qu’il postule l’identification, par le lecteur, d’un “décor”, d’un univers commun de références.* »<sup>85</sup>. Ainsi, en donnant à voir et à percevoir -par le lecteur- des repères environnementaux et un substrat socioculturel commun, le romanesque situe le lecteur et l’intègre au processus de refiguration du monde et en fait un agent aussi actif que l’auteur. En s’appuyant sur la faculté de l’imaginaire de ce dernier, il assoit les dispositifs visuels dans un texte dont la performance dans la composition d’une image idéale achève de susciter l’illusion romanesque.

En effet, dira en guise de conclusion Myriam Roman, « *d’une certaine manière, le romanesque “donne à voir” ce qui n’existe pas et cette dimension visuelle est décisive.* »<sup>86</sup>

C’est à Michel Raimond, le théoricien du roman par excellence, qu’échoit le privilège de définir ce genre en en soulignant l’esprit, avec le sens de la formule qui est le sien. Il écrira : « *Le roman est une œuvre de mauvaise foi: le romancier donne pour vrai ce qu’il sait pertinemment être faux; et le lecteur feint de prendre pour vrai ce qu’il ne cesse jamais de savoir fictif.* » (*Le Roman*, 1971 : 6) Il y a donc, au départ du processus, un faux mensonge auctorial et une fausse naïveté de lecteur qui déterminent, à l’arrivée, un mode de lecture paradoxal de cette communication.

<sup>84</sup> P. Hamon, « Un discours contraint », in G. Genette & T. Todorov, eds, *Littérature et réalité*, p. 132.

<sup>85</sup> Textes réunis et présentés par Agnès SPIQUEL, Centre d’Études du Roman et du Romanesque, Université de Picardie -Jules Verne, Paris -Caen, Lettres Modernes Minard, 2005.

<sup>86</sup> Myriam Roman, “Le romanesque en question(s)”, *Acta Fabula*, Été 2005 (Volume 6 numéro 2), URL : <http://www.fabula.org/revue/document923.php>

Comme “*la mauvaise foi*” est partagée, elle cesse d’être condamnable car, ni la posture du premier n’est un pêché, ni celle du second n’est hypocrisie.

En définitive, « *un roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture.* »<sup>87</sup>. C’est, originellement, une fête du langage et un divertissement dont le but est l’évasion et l’excitation des sens, donc un divertissement intelligent qui favorise l’imagination. Cette fonction, divertissante et dépayssante, est définitoire du genre d’après Pascal Quignard, qui dit que « *les romans sont aux jours ce que les rêves sont à la nuit* », pour laquelle l’imagination romanesque déploie sa toile sous la forme d’« *images [qui] tendent des filets* ».<sup>88</sup>

Cela devait mettre le lecteur (qui a tout de même conscience qu’il est face à une fiction), dans une position favorable à l’évasion, prédisposé comme il doit l’être à l’hallucination fictionnelle. Mais tout en feignant de croire à ce qu’il lit, le lecteur développe son imaginaire en lui donnant libre court. Ainsi, la principale propriété du genre romanesque étant de faire croire à ce qui se passe, le lecteur se doit de faire montre de bonne foi (sens du mot fides) afin de se laisser entraîner par le roman, et se retrouver entraîné, d’après Pascal Quignard, dans un entre- deux, dans un espace entre le « *fantasme et l'hallucination* ». (*Entretien, Le Débat*, 1989) Mais cela ne concerne pas seulement le lecteur car le roman, selon Quignard, se fonde sur une dialectique du désir puisque son but est d’assouvir le besoin de croire du lecteur, et celui d’être cru pour l’auteur. En effet, affirmait-il dans le même entretien accordé à la revue *Le Débat*,

*Il y a roman là où il y a fonction de fides : on croit à ce qui se passe. [...]  
A mon sens, les plus beaux romans installent les êtres qui les entrouvrent dans une espèce de zone de transition à mi-chemin entre le fantasme et l'hallucination. [...] Dans toute lecture il faut que le désir de croire (et celui d'être cru pour qui écrit) soit assouvi. (Le Débat, 1989).*

Il s’agit bien, mais seulement, de “*désir*” et de “*croyance*” car, et le lecteur et l’auteur sont enclins à baigner dans l’illusion romanesque en croyant à un roman mais on n’y croyant, que comme roman. C’est en substance à cette conclusion qu’est arrivé Jean-Claude Passeron en explicitant le sens de cette formule consacrée :

*Croire au roman mais comme à un roman* ». Il dira que « *si la formule rend compte de l'originalité de la croyance accordée à une histoire feinte, dans sa singularité monographique, cette modalité imaginaire de l'adhésion à une existence posée comme inexistante, ne porte pas sur l'illusion de connaissance.* »<sup>89</sup>

<sup>87</sup> J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, essais, Seuil, collection "Tel Quel", Paris 1967, p.111.

<sup>88</sup> Pascal Quignard, *Théorie romanesque : définition et nature. op. cit.*

<sup>89</sup> Jean-Claude Passeron, « *L'illusion de représentativité* », *Enquête, Varia*, 1988.

## 2. Pacte autobiographique ou autofictionnel

### 2.1. Pacte autobiographique

“*Qui saura me lire lira une autobiographie dans la forme.*”  
Valéry, Paul. *Cahier*, éd. Gallimard. Paris, 1957, p. 57

Une approche efficiente des pactes autobiographique, fantasmatique et autofictionnel requiert, la matrice étant la même, l'étude de ces formes et de leurs contenus dans ce socle commun de cette pratique humaine et littéraire qu'est l'autobiographie. Elle requiert aussi, pour cadrer avec la veine de l'œuvre autobiographique de Khadra, que nous étudions présentement, de tenir compte de l'espace et du temps de son avènement.

Pour ce faire, nous pouvons considérer qu'elle s'inscrit globalement dans cette autobiographie rénovée du XX<sup>e</sup> siècle, tant sur le plan des contenus, en se faisant, avec Marcel Proust « *à la fois fiction romanesque et analyse personnelle* », que sur celui de la forme, avec Georges Perec dont « *l'autobiographie<sup>90</sup> est conçue comme une reconstruction fragmentaire du passé à travers l'entrelacement d'un récit autobiographique proprement dit et d'un récit fictif.* »<sup>91</sup> En effet, déjà au début du XX<sup>e</sup> siècle, Proust intègre “*fiction romanesque et analyse personnelle*” : il est, dans *A la recherche du temps perdu*, « *à la fois directeur de son œuvre, narrateur de ses propres mémoires, juge et commentateur de son expérience intime* ». <sup>92</sup>

Rien qu'à considérer sa trilogie autobiographique (roman, récit et essai autofictionnel), on est édifié quant à la veine de son écriture et à son inscription dans le genre. Cela n'avait pu être possible que grâce à l'investissement et au travail accompli par ceux qu'on pourrait appeler les “*classiques*” du genre au XX<sup>e</sup> siècle (Gide, Sartre, de Beauvoir, Yourcenar Sand, etc.), et peut-être aussi grâce aux femmes dont on avait pu penser qu'elles auraient créé une sorte d’“*autobiographie féminine*”. <sup>93</sup>

---

18 « *Une forme inédite d'autobiographie tressée à la fiction pour signifier la rupture et la perte, pour écrire l'indicible, pour figurer, chiffrer et retrouver sa propre histoire en l'inscrivant dans ce réseau d'histoires qu'est la culture, autrement dit l'humanité* ». Ch. Andrée, Leçon littéraire sur W ou le souvenir d'enfance de G. Perec

<sup>91</sup> Anthologie littéraire, Ed. Magnard, p.400.

<sup>92</sup> Idem., p.399.

<sup>93</sup> E. Lecarme-Tabone, Existe-t-il une autobiographie des femmes ? Magazine littéraire N° 409, Mai 2002, p.56

De même, on peut dire à la suite de Aliette Armel dans “*L’autobiographe en costume d’ethnologue*”, que si Michel Leiris, en “*enfilant le costume de l’ethnographe*”, a innové l’autobiographie grâce à son regard doté d’une véritable connaissance du terrain et doué d’une conscience réelle des enjeux du moment. (*Magazine littéraire* n°409 2003 : 54-55), Yasmina Khadra serait le disciple de ceux qui ont introduit les regards des sociologues et des idéologues. (Cf. *L’imposture des mots*, Annexe 5) Cette évolution du genre est prise en considération en aval car, nous avertit Philippe Lejeune, « *pour étudier un genre, il faut lutter contre l’illusion de la permanence, contre la tentation normative, et contre les dangers de l’idéalisation : à vrai dire, il n’est peut-être pas possible d’étudier un genre, à moins d’accepter d’en sortir.* (Lejeune, 1975 : 8).

Pour rendre compte du pacte autobiographique de façon générale et pour déterminer la meilleure façon de traiter des contenus de l’œuvre autobiographique de Yasmina Khadra, il serait indiqué de partir de la définition de l’autobiographie la plus citée par la critique, et partant la plus récurrente, celle où Philippe Lejeune restreignait les critères de ce “genre” à quelques caractéristiques, en écrivant que c’est un « *récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.* » (Lejeune 1975 :14)

L’autobiographie, comme tout écrit proposé à la lecture et donc à l’interprétation et au partage, contient en son sein les clés de son intelligibilité, de sa compréhension. A l’instar de tout rédacteur, l’autobiographe doit se soumettre aux conventions qui régissent tout encodage destiné à un décodage par une tierce personne.

Et, parce qu’ « *un genre littéraire ne se définit pas seulement à partir d’un ensemble de formes, mais aussi à partir de certaines conventions contractuelles reliant l’auteur et le lecteur* »<sup>94</sup>, ces clés n’ont pas trait, à proprement parler, aux procédés narratifs dans le récit, mais seulement à des indications dans le récit et surtout dans le paratexte.

Ainsi, ce concept renvoie à un engagement que prend un auteur, selon lequel il racontera sa vie, ou un/des pans de cette vie, avec sincérité. Ce pacte noué par l’auteur, qui peut être implicite, n’engage que l’auteur ; le lecteur, pour sa part, même s’il ne lit pas une autobiographie comme un roman, n’est pas juridiquement engagé.

<sup>94</sup> Natacha Allet et Laurent Jenny, *op. cit.*

Ce qui fonde donc une autobiographie c'est ce pacte, ce contrat de lecture en vertu de quoi, et l'auteur (surtout) et le lecteur (aussi) sont tenus, pour honorer leurs engagements respectifs, de ne dire que la vérité et d'être honnête en ce qui concerne sa vie relatée, pour le premier, de lui accorder sa confiance, pour le second. En en prenant acte, Khadra, premier contractant, dit sincèrement sa vie dans cet espace textuel ; comme deuxième contractant, « *le lecteur, pourra chicaner sur la ressemblance, jamais sur l'identité. Par l'intervention du nom propre, l'autobiographie affirmerait sa nature essentiellement référentielle et contractuelle, et imposerait un mode de lecture distinct de celui qu'impose le "pacte romanesque"* » (Lejeune 1975 :14).

Ainsi, la trilogie de Khadra œuvre effectivement autobiographique car il y a identification des trois instances : l'auteur, le narrateur et le personnage. L'engagement dans lequel l'auteur affirme l'identité entre le narrateur, le personnage et lui-même constitue ce que Philippe Lejeune a appelé le pacte autobiographique, c'est-à-dire « *l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture.* » (Lejeune, 1975 : 26)

En contrepartie, l'autobiographe attend et requiert du lecteur qu'il croit en deux choses ou deux parties du contrat : *Le contrat d'identité* d'abord : l'auteur, le narrateur et le personnage sont une seule et même personne, qui n'est autre que l'écrivain dont le nom apparaît en page de couverture. *Le contrat de référentialité* ensuite : ce que l'auteur raconte dans l'autobiographie est la vérité (ou ce qu'il croit sincèrement être la vérité) de sa vie. Dont acte. Nous considérons tous les contenus référentiels comme absolument factuels. Il va sans dire que, comme l'écrivain d'ailleurs, nous ne croyons pas en l'infailibilité de la mémoire humaine et, partant, nous sommes conscient de la part d'erreur, d'oubli ou de déformation involontaire.

## 2.2. Pacte autofictionnel

*C'est le besoin de se contempler lui-même qui incite le plus souvent l'autobiographe à écrire, c'est le même besoin de se contempler lui-même qui incite le plus souvent le lecteur à le lire. Penchés au-dessus de l'épaule de Narcisse, c'est notre visage et non le sien que nous voyons, reflété dans l'eau de la source.* (G. May *L'autobiographie*, P.U.F, 1979 :111)

En se basant sur le critère d'homonymie, le pacte autobiographique établit l'identité des instances, personnage/narrateur et narrateur/personnage, et la référentialité des contenus par le genre (récit/histoire de ma vie, autobiographie, ...) et même par le titre parfois.



S'il peut aussi en afficher l'intention de manière implicite (nom du personnage similaire à celui de l'auteur, sinon l'évoquant ou le suggérant) ou explicite (quatrième de couverture, introduction, préface, préambule,...où est affirmé le genre ou pris l'engagement), comment contracte-t-on un "pacte autofictionnel" ? Qu'est-ce qui distingue une autobiographie d'un roman autobiographique, d'une autofiction ?

En exergue, G. May semble en indiquer (dénoncer) un mécanisme se situant au niveau de la réception. C'est là le sens de cette image : « *Penchés au-dessus de l'épaule de Narcisse, c'est notre visage et non le sien que nous voyons, reflété dans l'eau de la source.* » (1979 : 111) Ne nous dénonce-t-elle pas nous-même qui entreprenons de lire l'œuvre fictionnelle de Yasmina Khadra comme un espace autobiographique à la faveur de la parution de *L'Ecrivain* ? La parution de *L'imposture des mots* puis de *La rose de Blida* achève de faire transmuier l'œuvre de fiction en autofiction.

Comme cette dernière, autofiction, consiste en une sorte de textes qui prétendent à une double caractérisation générique (fiction et autobiographie), c'est-à-dire des textes se distinguant par un double affichage générique de traits propres aux deux genres, romanesque et autobiographique, nous adhérons à la conception de Lejeune pour l'étude de ces types de textes qui se donnent à lire sur cette limite entre fiction et référence. Nous suivrons, en l'adaptions et en le simplifiant, l'itinéraire sémiotique complexe conçu par Philippe Gasparini ("Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction", 2004) au terme duquel nous pourrions évaluer et apprécier leur relation ambiguë au réel.

La démarche suivie, telle que décrite par Gasparini dans son projet consiste à expliciter et à illustrer les six classes d'indications réglant ce jeu générique que sont :

- 1- les procédés d'identification onomastique et biographique du héros à l'auteur ;
- 2- les informations données par le paratexte (titre, prière d'insérer, préface, autres oeuvres, appareil critique, commentaires, etc.)
- 3- les messages internes de nature intertextuelle et métadiscursive ;
- 4- les modalités d'énonciation (qui parle ?, à qui ?, de qui ?) ;
- 5- les structures temporelles : rétrospection, journal, problématique de la mémoire... ;
- 6- un *pathos* destiné à convaincre de la sincérité de l'énonciation : médiocrité, dépression, aveux, plaidoyer, dénonciation, héroïsation.

Appliquée à l'œuvre fictionnelle pré et post autobiographique de Khadra, cette méthode, adossée à la thèse défendue par Gasparini selon laquelle « *ce double affichage générique [...] requiert [...] double lecture simultanée* », est une tentative en vue de « *cerner la spécificité de cette configuration (qui cumule deux registres : référentiel et fictionnel)* » (2004 :13).

L'autofiction étant une projection du moi dans des situations imaginaires, nous considérons pareillement la fiction de notre auteur qui requiert un relevé de l'expression de ce moi (biographèmes) et un traitement de l'imaginaire de l'auteur tel que rendu par et dans son discours (appareil rhétorique) : c'est ce que nous abordons respectivement dans la deuxième et la troisième parties.

Mais, comment se contracte-t-on un «pacte autofictionnel»? Qu'est-ce qui distingue le discours autobiographique de Khadra de ses autres romans, nouvelles et récits versés dans l'espace autobiographique et donc assimilables à de l'autofiction ?

Comme dans l'autobiographique l'auteur est présent, alors que seulement son ombre est reflétée par l'écriture fictionnelle dans l'autofiction, on peut dire avec Joachim Lemasson que « *l'autofiction substitue à la relation d'identité de l'autobiographie une relation d'ipséité (qui inclut l'altérité) entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Le personnage étant pour l'auteur une sorte d'alter ego, c'est-à-dire le même mais réfléchi (dans tous les sens du terme) dans le miroir de la fiction* » ?<sup>95</sup>

Mais qui décide de ce rapport si ne n'est le lecteur que nous sommes et la (lecture) critique de façon générale? En effet, nous convenons bien, avec Philippe Lejeune que l'action du lecteur est on ne peut plus déterminante dans la mesure où il lira bien en roman autobiographique, le roman où il croit déceler des similitudes entre auteur d'un côté, et narrateur et/ou personnage de l'autre. C'est ce sur quoi insiste le concepteur de la notion d'« *espace autobiographique* » en écrivant :

*J'appellerai [roman autobiographique] tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité entre l'auteur et le personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels [...] que des récits impersonnels [...] ; il se définit au niveau de son contenu. (1975 : 25)*

<sup>95</sup> Joachim Lemasson, « *Autofiction en question Ne rien laisser derrière soi* »  
<http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/OSSANG.html>

Que peut recouvrir l'expression "*espace autobiographique*" ? C'est peut-être toute la problématique de la gratuité ou au contraire de l'utilité de la littéraire qui se pose ici. C'est aussi l'éternelle question ("*Peut-on écrire en se détachant complètement de soi-même?*") et la non moins éternelle réponse qui lui est systématiquement apportée ("*De toute façon, de tous temps, chaque roman n'était qu'un miroir plus ou moins déformant de la vie de son auteur*"), qui se trouvent évoquées ici.

On les évoquera volontiers s'agissant de la lecture de l'œuvre de Khadra et de son exploitation pour reconstruire ses espaces autobiographique et rhétorique, en tenant compte du fait que s'il n'avait pas pu "*se détacher complètement de soi-même*", sa fiction ne pouvait être "*qu'un miroir plus ou moins déformant de la vie*".

Nous considérons son œuvre romanesque, prise ici comme terrain d'investigation, comme ce que dit Michel Raimond à propos de ce roman "*mi-autobiographie, mi-fiction*", où des expériences intimes sont relatées et assumées par le narrateur. Ce théoricien du roman constate en effet que « *sous des formes variées, un narrateur, qui est l'auteur et qui n'est pas l'auteur, trouve dans une confession l'occasion de rendre compte de ce qu'il y a, à ses yeux, de singulier, de profond, de capital dans son expérience. Il arrive même [...] qu'il procède à une auto-analyse, à mi-chemin de la spontanéité d'un tout-venant de la conscience et des calculs de l'organisation du texte.* » (1987 : 83)

# **Chapitre III**

## **Mise en abyme et représentations**

## Introduction

“ *Figure-toi des hommes dans une caverne. Ils sont là depuis leur enfance, [...] la lumière d’un feu brille derrière eux. Entre ce feu et les prisonniers, il y a un chemin élevé ; le long de cette route, imagine un petit mur, pareil aux cloisons que les montreurs de marionnettes dressent entre eux et le public. Figure-toi maintenant le long de ce petit mur des hommes portant des objets de toutes sortes ainsi que des figurines humaines ou animales dépassant la hauteur du mur.*”

Platon, « *La république* », livre VII, 515b,  
R. Baccou (trad), Garnier-Flamarion, 1966, p.273.

Le premier chapitre ayant permis de rassembler un important matériau biobibliographique de l’auteur, le deuxième a à contribuer, avec ce troisième, à fournir des instruments théoriques et conceptuels qui sous-tendront l’analyse de l’œuvre à étudier. Ainsi, de même que l’identification des pactes ou contrats de lecture et des représentations littéraires autorise des approches qui permettent d’éclairer la veine scripturaire de notre auteur, de même le procédé de mise en abyme (ou de ce qu’on avait qualifié d’*écriture en ombre chinoise*) pouvait être révélateur de la place qu’occupe l’auteur (ou de la posture qu’il adopte) dans le *champ littéraire* et de la manière dont il s’inscrit dans l’*espace littéraire* pour lui imprimer un relent d’espace autobiographique.

Ce chapitre se focalise aussi sur cette notion de présentation/représentation et postulera à expliciter des concepts, proposant des éclairages allant du linguistique, au narratologique, au rhétorique. Leur définition sera particulièrement utile pour une mise en application efficace de ces concepts incontournables et, par ailleurs, d’un usage fréquent dans ce domaine de la recherche littéraire.

Ce faisant, nous entrevoyons et envisageons la détection de la figure du destinataire à la faveur et dans les interstices des différentes postures adoptées par l’auteur (ou même par son représentant, le narrateur).

## I. Ecriture en ombre chinoise et Mise en abyme de soi

En s’attellant à reconstituer l’espace autobiographique d’un écrivain qui, plus est “*un virtuose du verbe et un ciseleur de mots*”, notre entreprise débouche sur un discours critique qui s’apparente à ce qu’on classe généralement comme “*genre hors-genre*” : la vie d’artiste. Or ce discours, souligne Edwige Phitoussi, se déploie dans le mouvement instable entre visibilité et narration, entre témoignage et fiction. Il dira dans “*Edwige Edgar Degas selon Paul Valéry : portrait de l’artiste en ombres chinoise*” (2007) :

*Dans son Degas, Danse, Dessin (éditions Ambroise Vollard, 1936), Paul Valéry construit un espace où celui qui est à figurer, l’artiste, se compose par réfractions et déplacements. Le portrait d’artiste se révèle être ainsi un espace de projection où ce qui est projeté montre aussi, en ombre chinoise, celui qui le projette.*

En effet, en reconstruisant cet espace autobiographique, sans prétendre restituer la totalité d’un être ni celle d’une vie, nous visons seulement à faire ressortir les traits les plus saillants du personnage, les aspects les plus marquants d’un parcours. Ces traits et attributs de l’auteur -et autres moments cardinaux de son parcours- ne le sont peut-être que pour une subjectivité reconstituante et ne pourraient en aucune manière constituer une biographie, car relevant plutôt d’une interprétation - lecture personnelle du critique qui, de fait, se retrouvera “*projeté en ombre chinoise*” dans son discours.

L’entreprise va consister à “*donner à voir*” l’artiste moins à l’œuvre que dans son oeuvre, à reconstituer un semblant de totalité, à travers des fragments, des anecdotes, des digressions qui projettent des facettes multiples et parfois contradictoires de l’auteur. Car, s’interroge Phitoussi, « *de quelle façon ce qui reste à la marge de l’oeuvre, la vie de l’artiste, la vie en général ou encore les vies, font-elles partie de l’oeuvre ? De quelle façon le biographique, l’anecdotique, le marginal, entre-t-il dans l’oeuvre ?* » (“*Edwige Edgar Degas selon Paul Valéry*”, 2007)

Il arrivera à la conclusion que « *le portrait d’artiste de Valéry est donc un montage de temporalités différentes, de moments relevant de la mémoire, du témoignage, du récit, mais aussi de l’histoire, du temps du regard, mais encore du caractère intempestif d’une idée qui surviendrait à son auteur.* »

Bien qu'il n'est pas question ici de tirer le portrait de Yasmina Khadra, il reste que le "*montage*" de son espace autobiographique nécessite le recours à un matériau hétéroclite qui compose un corpus de textes fictionnels et autofictionnels d'abord et en majorité, mais aussi de textes journalistiques et critiques. Cette donnée a été prise en considération dans l'approche et est signalée dans l'intitulé par "*Interférence générique*". L'auteur, en effet, nous donnait à lire, tout au long de son œuvre qui a précédé *L'Ecrivain* et avant la révélation de sa véritable identité, qu'il était un écrivain à part entière (même *tapi dans une ombre* dont le moindre des vertus est qu'elle était trop obscurcissante, aliénante et réductrice), caché qu'il était dans la peau d'un serviteur de l'ordre public (comme Alain Griffith l'était *Dans la peau d'un noir*), discipliné, opiniâtre et déterminé, ou dans "*les jupes*" de sa ...femme, confiant et reconnaissant. (Cf. le pseudonymie *Yasmina Khadra*.)

### **I.1. Ecriture en ombre chinoise**

La métaphore de *l'ombre chinoise* – qui apparaît dans le sous-titre- est une caractéristique importante de l'écriture de Yasmina Khadra, voire la caractéristique principale de son œuvre anté-autobiographique. Ce serait une posture qui rendrait compte, à notre sens, d'un de ses projets, (un de ses désirs devrait-on dire): représenter, à la manière d'un poète, un environnement, un relief et un climat humains, en un mot, un monde : le sien ; et d'abord se présenter en tant qu'auteur de cette représentation.

En substance, à l'instar du "*théâtre d'ombre*" où des « ombres [sont] *projetées sur un écran, une surface plane* » ou encore de "*l'ombre chinoise*", « *apparence, forme imprécise [...]* dont on ne discerne pas les contours », que constitue une « *projection sur un écran de silhouettes découpées* » (*Le Petit Robert*, D.L.F., 1878), l'œuvre de Khadra projette (scripturairement) sur un écran, c'est-à-dire une surface plane (feuille, page), à l'attention d'un lecteur (partenaire dans le "*jeu*" de lecture) des images et des silhouettes originales et fictives, et pourtant à l'air familier, en tout cas reconnaissables à certains de leurs attributs, et partant identifiables. Il s'agit d'un environnement factuel -réel, ombragé par les jeux de la composition littéraire ; et il s'agit surtout de la personne de auteur, campée par plus d'un narrateur, dont les ombres, discrètes mais envoûtantes, traversent en silence toute l'œuvre de Yasmina Khadra, en particulier celle constituant le corpus d'analyse dans cette approche.

En effet, l'ombre étant liée au mystère et au surnaturel dans beaucoup de cultures, elle est considérée comme un double du corps, voire son âme. C'est peut-être pour cela que *“celui qui vend son âme au diable perd son ombre”*. Dans l'imaginaire populaire, l'ombre est comme une partie de soi-même que l'on verrait dans un miroir qui ne refléterait que le contour du corps. Ce “miroir” est vite trouvé dans l'espace du rêve qui fournit une dimension où l'identification de soi, par exemple, peut se faire par cette sorte d'image. Cette dimension onirique valide la notion de doublement de l'être : en effet, l'ombre de la personne se détache d'elle comme, dans la nature, *“la peau du serpent en mue”* ou, dans le rêve, le cinéma ou la littérature, *“l'enveloppe corporelle d'un individu en voyage astral”*.

Si on considère avec Cathérine d'Humières<sup>96</sup> que *« l'ombre est un mystère vivant : vivant parce que seuls les morts n'ont pas d'ombre, mystère parce que cet étrange double de nous-mêmes s'attache à nos pas et nous échappe en même temps »*, une, sinon des ombres vivent, en effet, dans l'œuvre de Khadra. Elles sont encore plus vivantes et vivaces avec les publications successives des trois textes autobiographiques de l'auteur, apportant un complément d'informations référentielles et habillant de chair textuelle les silhouettes et les idées esquissées. Khadra, “vivant” intensément sa passion d'écriture, publie en moyenne un livre par an et promène sa silhouette dans différentes officines culturelles (salles de classe ou de conférence, salons de livres, festivals et séminaires littéraires, plateaux de cinéma et de télévision, etc.) où, sollicité ou mis à contribution, il produit un discours qui laisse rarement indifférent. De fait, en sa présence et surtout en son absence, son ombre hante les lieux de glose et d'interprétation de son verbe, de ses textes et de ses facéties. Elle est faite d'une substance qui *“s'attache à lui et lui échappe”* en même temps, à telle enseigne qu'il ne sache quoi penser de ses doubles que lui renvoient ses textes. Tantôt, il les reconnaît et les adopte, tantôt il les renie et s'en préserve.

Ayant retenu la notion d'ombre chinoise comme concept opératoire de lecture des textes fictionnels et autofictionnels de Yasmina Khadra, nous nous arrêterons un moment aux définitions des notions d'“ombre” et d'“ombre chinoise” dans les dictionnaires de langues. *Le Dictionnaire encarta* électronique en donne ces nuances que nous reproduisons en y intercalant des commentaires quant à leur manifestation dans l'œuvre khadraïenne.

<sup>96</sup> Cathérine d'Humières, *Les révélations de l'ombre*, in *SIGILA*, n°16, 2005 ; publié sur *ACTA* le 05/06/06.



### **I.1.1.Définitions et commentaires**

#### **A. Ombre : nom commun - féminin (ombres)**

1. *zone ne recevant pas les rayons d'une source lumineuse qui sont interceptés (par un corps opaque), plus souvent au singulier : le soleil est trop fort, je préfère rester à l'ombre.*
2. *Représentation plus ou moins précise ou régulière d'un corps opaque interceptant des rayons lumineux (les ombres que dessinent les poteaux dans la rue)*

Comme par réfraction contrastante, les ombres des personnages dessinés par la plume de l'auteur laissent transparaître, ici une silhouette et là une démarche, qui font penser à l'écrivain.

3. *Forme ou silhouette vague dont on ne distingue que les contours (des meubles qui dessinent des ombres dans l'obscurité d'une pièce).*

Certains ongles mal arrondis de ce sur quoi l'auteur ne veut pas s'attarder, sinon totalement occulter, se laisseraient deviner à travers ce qui s'apparente à une "quadrature du cercle".

4. *Légère expression (d'un sentiment) donnant l'impression d'un obscurcissement, en général dans un regard (des yeux où passe l'ombre d'une inquiétude).*

A l'instar de sa faiblesse quant à l'évocation du Sahara natal, un relent de nostalgie de l'auteur est perceptible aux détours de ses métaphores.

5. *Apparence prise par une personne se manifestant de façon surnaturelle après sa mort (soutenu)*  
*Synonyme: fantôme, spectre (le royaume des ombres)*

L'ombre des aïeux, des ex. compagnons, morts ou vivants, dont Ghalmi, son mentor et néanmoins ami de promotion à l'école de Koléa, hante ses textes.

6. *ARTS représentation peinte ou dessinée d'une zone sombre ou ne recevant pas les rayons d'une source lumineuse (bien marquer une ombre)*

#### **B. Ombre chinoise : locution nominale - féminin (ombres chinoises)**

1. *forme ou silhouette qui se découpe sur une surface lorsqu'elle intercepte des rayons lumineux (faire des ombres chinoises sur le mur avec ses mains)*
2. *ARTS silhouette projetée sur un écran et constituant un personnage (d'un spectacle) : la séquence où l'on voit une ombre chinoise danser toute seule est très réussie.*

Toute l'oeuvre fictionnelle de Khadra (en particulier les neuf titres retenus pour l'analyse) trahit un auteur en train de faire vivre une ombre entre les lignes ou à la surface de ses textes. *L'imposture des mots* en est l'illustration exemplaire.

**C. Courir après une ombre : locution verbale**

*Poursuivre une chose irréalisable ou dépourvue de réelle consistance (un idéaliste qui court après des ombres)*

Khadra poursuivant des ombres, en Llob ou en composant un commissaire surréaliste, au goût de son compatriote, l'écrivain Salim Bachi.

**D. Dans l'ombre : locution adverbiale**

*De façon secrète ou dissimulée : c'est lui qui tire les ficelles dans l'ombre.*

Khadra manipulateur ou manipulé : “*scribouillard à la solde des généraux*” ou victime des idéologues du système qui le prennent en otage à son insu.

**E. Marcher à l'ombre : locution verbale**

*Être ou rester discret (il marche à l'ombre depuis sa mise en examen)*

Cela semble correspondre à la première phase dans le parcours de l'auteur. Sa démission de l'armée annonce l'entame d'une deuxième phase qui contredit la première.

### **I.1.2. Perspectives d'application**

En littérature, les notions d’ “*ombre chinoise*”, de “*miroirs*” et du “*double*” fonctionnent aussi comme concepts analytiques qui permettent d'expliciter certaines configurations textuelles. Jean-François Marquet<sup>97</sup> en présente certaines facettes dans *Miroirs de l'identité* (2009) où il rappelle des références qui ne s'appuient pas explicitement sur le mythe de Narcisse, mais qui y ressemblent, puisqu'il s'agit de personnages confrontés à un double d'eux-mêmes.

Présentant l'ouvrage, l'éditeur rappelle que « *conflit ou réconciliation sont à l'issue des ces histoires fantastiques* ». C'est une citation que nous détournons pour signaler que « *conflits (existentiels et) réconciliations (avec soi) sont à l'issue des ces histoires fantastiques* » de personnages fantasques dans l'œuvre de Yasmina Khadra.

Jean-François Marquet cite un certain nombre de cas dont nous retenons trois qui recourent des postures de notre auteur. Il s'agit de :

---

<sup>97</sup> Jean-François Marquet, *Miroirs de l'identité*, Paris : Editions du Cerf, coll. "La nuit surveillée", 2009, 370 p

1- “*L'ami des miroirs*” de Rodenbach : texte très court, de seulement cinq pages, qui semble le plus proche du *Mythe de Narcisse*. On peut le résumer ainsi : un personnage sous le charme de son image dans un miroir, voulait tant fusionner avec elle. Résultat, il se tue.

Cela a failli être le cas du personnage de l'écrivain, Yasmina Khadra qui, fidèle à l'idéal du Commandant (Mohammed Moulessehoul), très décrié et frontalement attaqué, voire agressé à la révélation de son identité en 2001 dans *L'Ecrivain*, voulait fusionner avec lui dans *L'imposture des mots* : le Commandant (M.M.) tend la main à l'écrivain (Y.K.) pour, s'il le faut, rentrer “*de l'aventure de l'écriture*”.

2- “*William Wilson*” de Edgar Poe, dans les *Nouvelles Histoires Extraordinaires* : il met en scène un personnage qui souffre de la pression de son double, son “*ange gardien diabolique*”, qui finit, progressivement par le laminer complètement.

Cela rappelle le cas de l'enfant narrateur de *Cousine K.* qui, en plus d'être ignoré par sa mère et harcelé par K., sa cousine, est littéralement étouffé par son frère Amine, officier de l'ANP, ancien élève des Ecoles des Cadets.

3- “*Le Vicomte Pourfendu*” de Calvino où un homme coupé en deux et se battant contre lui-même pour voir, à équidistance et en toute neutralité, laquelle des deux parties de lui-même triomphera de l'autre.

Dans notre corpus, ce cas est abondamment illustré, comme avec le combat sans merci entre les personnages de Yasmina Khadra (l'écrivain) et de Mohammed Moulessehoul (le Commandant) dans *L'imposture des mots* avant qu'ils ne se réconcilient et ne se donnent la main pour rentrer.

C'est aussi le cas du Narrateur et de Amine dans *Cousine K.* dont la fin est tragique, comme du cadet, *enfant-soldat*, matricule 129 et de l'écrivain-poète des chambrées dans *L'Ecrivain* qui ont, l'un de l'autre, une piètre idée nourrie de rancœur et d'animosité.

## I. 2. Mise en abyme et mise en abyme en narratologie

Si notre projet a pour objectif principal la reconstitution, par la lecture de son œuvre, de l'espace autobiographique de l'auteur, c'est parce que ce dernier aurait pour credo, selon notre propre lecture, la constitution d'une représentation de soi et du monde environnant par l'écriture littéraire. En effet, il est admis depuis toujours (et même acquis pour les philosophes) que *“l'homme est en quête d'un miroir dans lequel il pourrait trouver, enfin ramassée et comprise, l'image de sa propre identité éparse.”*<sup>98</sup> Et, en l'occurrence, notre auteur ne viserait pas moins que cela, qu'il met tout en œuvre en veillant à ce que *“son miroir”* exhibe, en faisant semblant de les colmater, ses brisures.

C'est tout naturellement dans le langage, et avant tout dans deux formes qualitatives privilégiées de celui-ci, à savoir la philosophie et la littérature, que l'homme, et partant Yasmina Khadra pour ce qui nous préoccupe ici, trouve les voies de cette quête d'une identité harmonieuse. La première forme langagière est la philosophie : elle s'y prend en cherchant à tout inclure dans un seul concept, l'ontologie. La seconde forme, c'est-à-dire la littérature, propose l'espace phénoménal qui la définit, comme forme unique de miroir requis à cette entreprise. D'où notre thèse d'*“interférence générique”* ou de con/fusion des genres, c'est-à-dire de la diversité des moyens de la peinture de soi, des grilles de leur lecture et des canaux de leur reconstitution.

Mais, dans leurs manifestations les plus hautes, chacune de ces deux tentatives -de *“quête d'un miroir dans lequel (l'homme) pourrait trouver, enfin ramassée et comprise, l'image de sa propre identité éparse”* - reste secrètement hantée par l'autre : la philosophie n'atteint la lucidité qu'en se laissant irriguer des lumières des belles lettres, la littérature ne s'élève au sublime qu'on s'abreuvant à la source de la sagesse philosophique.

Notre recherche, qui tentera de le montrer, en tient compte en investissant les essais/romans de Yasmina Khadra retenus comme corpus d'analyse qui, par ailleurs, sont très imprégnés de réflexions philosophiques. Notre auteur semble très conscient de ceci : il lui faut les deux formes de langage (philosophie et littérature) pour mettre en œuvre et accomplir son projet avec efficacité et superbe.

---

<sup>98</sup> J-F. Marquet, *Miroirs de l'identité*, édit. Du Cerf, coll. “La Nuit surveillée”, 2009, 382p.

### I. 2. 1. La notion de “mise en abyme”

L'idée d' “*abyrne*” et la notion de “*mise en abyme*” ont, depuis bien avant Gide, intégré le registre des concepts littéraires, en amont dans la composition, et en aval dans la glose. Il est en effet évident que le procédé narratif lui-même, comme d'autres procédés et presque toujours dans ces cas de dénomination, est beaucoup plus vieux que la notion qui le désigne et ayant bien existé avant la lettre.

Avant de faire le bilan de l'évolution historique et sémantique de cette notion (*Mise en abyme*), nous signalons sa mutation en concept dans cet extrait de l'article de Chloé Conant dans le “*Dictionnaire (électronique) des Termes Littéraires*”<sup>99</sup> :

*La mise en abyme désigne la relation de similitude qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut, principe souvent décrit de façon imagée comme un effet de miroir. Cet emboîtement s'apparente à une auto-citation.*

*Le concept, qui s'est imposé à grande échelle depuis sa prise en charge par le Nouveau Roman, appartient à la vaste problématique de la réflexivité (autoreprésentation, autoréférence) et est un des outils de base de la métafiction, cette écriture littéraire qui intériorise un commentaire sur son écriture mais aussi sur sa lecture (ou sur sa représentation dans le cas du métathéâtre).*

Ainsi, le contenu sémantique de la notion est expliqué par la similitude entre “*un fragment*” et “*le tout*” qui l'englobe, désigné par le terme “*auto-citation*” et illustré de deux images : “*l'effet de miroir*” et “*l'emboîtement*”. C'est en substance ce que nous traquons dans l'œuvre fictionnelle de Yasmina Khadra. Il inscrivait en abyme, dans sa fiction, ici et là, des pans de son vécu, des images de soi, des bribes de son histoire, des fragments de son portrait, voire une ombre, certes furtive, mais suffisamment suggestive de son omniprésence.

En un mot, une ombre plane et rode sur et dans sa fiction, qui préfigure, configure et re/figure son espace autobiographique. En effet, beaucoup de traces, d'indices, d'informations dans l'œuvre policière ou de fiction (*pacte romanesque*) rappellent, suggèrent ou renvoient à des faits, pensées ou ambitions, couchés sur le papier des œuvres (*pactes*) autobiographiques citées. Leurs récurrence et leurs similitudes frappantes avec les faits biographiques (que révélera l'analyse de la trilogie autobiographique), surtout dans l'œuvre fictionnelle pré autobiographique, nous incitent -voire nous autorisent - à penser que l'auteur, tout en se cachant (il avait des raisons valables et recevables de le faire), semait dans son œuvre, à l'instar du *Petit Poucet*, des points de repères et des jalons qui baliseront le chemin des retours : au repaire pour *Le Petit Poucet*, à soi pour l'auteur.

<sup>99</sup> Article de Chloé Conant <http://www.ditl.nfo/arttest/art2025.php>

Et, comme on ne retrouve pas d'exemple en héraldique classique pour valider cette assertion, il est suggéré que « *l'origine de l'expression ne soit pas à rechercher dans l'héraldique* » exclusivement. Car, ce qui intéressait probablement André Gide quand il avait songé à cette comparaison, c'était « *l'image de l'écu accueillant en son centre l'image miniaturisée de lui-même.* » En effet, quand André Gide notait dans son *Journal* en 1893, « *J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme* », il est aisément remarquable que l'expression “*en abyme*” est utilisée dans le sens sémiologique. Ainsi, cette expression est restée, malgré son inadéquation avérée et l'absence d'exemple l'illustrant.

Bruce Morrisette avançait une remarque selon laquelle « *la comparaison gidienne est inexacte: jamais, en héraldique, le blason inclus n'est l'image de celui qui le reçoit.* »<sup>100</sup> Si on se réfère aux explications fournies par le *Dictionnaire de Langue*, il semble plus probable que Gide fasse référence, moins au genre poétique du *blason*, en vogue au XVI<sup>e</sup> siècle, dans lequel l'auteur fait une description détaillée d'une personne ou d'un objet, qu'à une extension sémiotique déduite de cette définition :

**Blason :** ensemble des armoiries qui composent un écu armorial.

En Héraldique : savoir le blason. « *Le blason est une langue. Ce sont des hiéroglyphes de la féodalité* » Hugo, [ledico.com/dictionnaire/ombres.192724](http://ledico.com/dictionnaire/ombres.192724)

En effet, la citation de Victor Hugo est significative, qui évoque une interprétation proche de la conception gidienne : des signes sont artistiquement codés et inclus dans les armoiries (peints, brodés, sculptés), requérant la maîtrise d'une grammaire de lecture (*Le blason est une langue*) et d'une sémiologie des formes et des couleurs. Gide semble ainsi avertir auteurs et lecteurs quant aux formes de traduction (à l'écriture) et de manifestation (à la lecture) de ces informations abymées dans l'œuvre, de ces hiéroglyphes d'auteurs. En l'occurrence, Gide lui-même n'illustre-t-il pas ce qu'on considéra comme son emprunt à l'héraldique, par un *exemple littéraire* principal : la scène des comédiens dans la tragédie *Hamlet* de Shakespeare. A l'intérieur de la pièce *Hamlet* (II, 3) se joue une pièce de théâtre qui dénoncera l'adultère et le meurtre du père d'Hamlet : une scène de théâtre dans le théâtre.

<sup>100</sup> Bruce Morrisette « *Un héritage d'André Gide: la duplication intérieure* », *Comparative Literature Studies*, vol. 8, n° 2

Il l'illustre aussi par des *exemples picturaux* : quand apparaissent dans les tableaux des jeux de miroirs reflétant la scène déjà représentée (Un tableau représentant un peintre en train de peindre un autre tableau dans le même environnement : *Les Ménines* de Diego Vélasquez).

La notion d'«*abyme*» définie, c'est autant d'écueils linguistiques, mais aussi socio-historiques et culturels qui sont ainsi levés nous permettant d'accéder aux différents sens du concept de «*mise en abyme*». Pour ce faire, l'exploitation d'un corpus théorique de prise en charge du sujet est incontournable.

Nous nous sommes appuyés sur un corpus de qualité fait de quatre d'articles, d'un cours et de trois essais critiques :

**1 - Article** «*Mise en Abyme*» dans le *Dictionnaire international des termes littéraires*.

**2 - Article** de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, contribution au colloque «*La métalepse aujourd'hui*», novembre 2002, Éditions de l'EHESS, collection «*Recherches d'histoire et de sciences sociales*» n° 108, 2005).

**3 - Article** de Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, *La mise en abyme en narratologie*, Vox Poetica, 01/07/2004. [poetica.org/t/menabyme.htm/](http://poetica.org/t/menabyme.htm/)

**4 - Article** de Chloé Conant, ABÎME ; MISE EN ABYME / Abyss ; Mirror text ; <http://www.ditl.info/arttest/art2025.php>

Nous avons exploité également un cours de Ch. Langlet (Professeur d'arts plastiques au collège Gernez Rieux à Ronchin (59) / Académie de Lille) et des essais de L. Dällenbach, J. Ricardou et G. Genette :

**Cours** : - Christophe LANGLET,

*Le dispositif de représentation « Mise en abyme »: Autoreprésentation – Autoréférence.*

[http://www2b.ac-lille.fr/arts-plastiques/lecon\\_2005/clanglet\\_cours\\_site\\_apl\\_version\\_1.pdf](http://www2b.ac-lille.fr/arts-plastiques/lecon_2005/clanglet_cours_site_apl_version_1.pdf)

**Essais** : **1** - Gérard Genette,

*Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil, coll. "Poétique", 2004,

**2** - Lucien, Dällenbach,

*Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

**3** - Jean Ricardou,

*Problèmes du Nouveau Roman* et *Le Nouveau Roman*, Paris : Seuil, 1967, 1973, 1990.

### I. 2. 2. La “mise en abyme” : indications sémantiques

Pour Chloé Conant, la « *mise en abyme est un procédé d'inclusion d'un motif, d'une scène à l'intérieur d'un motif ou d'une scène, comme le tableau dans le tableau, le récit dans le récit, le théâtre dans le théâtre, etc.* »<sup>101</sup> En effet, cela consiste, en littérature et dans le langage de façon générale, à représenter une œuvre dans une œuvre de même type ou, en art plastique, à incruster une image en elle-même. En l'occurrence, ce « *procédé littéraire évoquant le jeu des miroirs* » a toujours été caractérisé par le sème de la béance et de la profondeur où est « *abîmé* » le représenté que le scrutateur, de la hauteur où il se trouve, éprouve « *le vertige de l'indéfini* » à le sonder.

Au-delà de la graphie, les dénominations du procédé sont légion. On en citera un certain nombre qui, tout en illustrant la cacophonie entretenue autour du concept, révèle la quantité et la qualité des travaux le prenant en charge. Claude-Edmonde Magny consacre un chapitre à ce sujet dans son ouvrage publié en 1950, *Histoire du roman français depuis 1918*. Sous un titre évocateur d'une des fonctions du procédé, « *"La mise en abyme" ou le chiffre de la transcendance* », elle établit la préférence pour « l'expression “mise en abyme” qui sera gardée malgré les équivalents proposés par Pierre Lafille dans “*André Gide romancier*” (1954): “*métaphore spéculaire*”, “*miroir intérieur du récit*”, “*composition en abyme*”, “*construction en abyme*”. Gérard Genette propose, en 1972, “*structure en abyme*” ».

En cherchant -dans la synonymie- matière à faire entendre le sens de l'expression, la “mise en abyme” peut être rendue par “*relation de similitude*”, “*effet de miroir*”, “*emboîtement*” et même “*autocitation*”. Toute œuvre, en effet, peut entretenir un de ses rapports avec un ou des fragments inclus en son sein.

C'est, en littérature, un procédé consistant à placer à l'intérieur du récit principal un récit, par exemple, qui reprend de façon plus ou moins fidèle, mais en plus bref, des actions ou des thèmes du récit principal, comme dans la pièce *Hamlet* déjà citée. Ainsi, elle désigne, en termes d'analyse littéraire, l'enchâssement d'un récit à l'intérieur d'un autre, à l'instar de cette pratique répandue parmi les écrivains qui consiste à présenter dans leurs oeuvres des écrivains qui écrivent leurs oeuvres. Ce qui fait qu'ils racontent une histoire d'un autre qui raconte son histoire. C'est le cas de *Les Faux-monnayeurs* et de *Palude* de Gide.

<sup>101</sup> ABÎME ; MISE EN ABYME <http://www.ditl.info/arttest/art2025.php>



## II. Présentation et représentation

La notion de *présentation*, comme celle de *représentation*, est étymologiquement d'origine latine ; elle signifie, par extension, « *mettre quelque chose à la portée, sous les yeux de quelqu'un de façon à la lui montrer physiquement, sinon la rendre présente à son esprit, c'est-à-dire la décrire, la définir, en donner une image mentale.* » (*Le Petit Robert*, 1979),

Nous passerons en revue, moins dans un souci d'analyse que de simple présentation, les concepts qui sous-tendent les procédés auxquels, selon nous, l'auteur avait fait recours pour s'inscrire dans son texte. Il s'est auto représenté à travers des personnages dont certains aspects des portraits seraient des fragments de son autoportrait, certaines de leurs postures seraient des tentatives de l'auteur de se mettre en scène lui-même.

### 1. De la représentation

*Cela dépend entièrement de toi, elle sera comme tu la vois, si tu penses que c'est une belle femme, elle sera une belle femme, si dans ton coeur tu nourris des pensées pernicieuses, tu ne verras qu'un monstre.*

La représentation selon Gao Xingjian (Prix Nobel de littérature)

Gao Xingjian, "*La montagne de l'âme*" Ed. L'aube poche, p.136

L'autoreprésentation est une forme alternative de projection ainsi que l'est l'autoportrait ; elle permet à l'autodésigné de retenir, parmi ses attributs, ceux qu'il aura choisis ou qui se seraient imposés à lui. Ce serait dans cet esprit que notre auteur y fait recours. Mais la notion de représentation recoupe aussi différentes significations selon la situation ou le contexte de communication dans lequel intervient son utilisation. Car, comme on peut se représenter ou s'autoreprésenter, on peut se représenter le monde ou autrui, et selon divers modes de représentation (mythique, fantasmagorique, psychologique, social, etc.)

Ainsi en est-il de la "femme" de Gao Xingjian qui est vue est appréciée différemment, moins conformément à ce qu'elle "est", mais selon "*ce que l'on voit*" d'elle (d'après le mode de représentation social en vigueur) ou ce que le "je" voit d'elle (modes de représentation subjectifs allant du mythique au fantasmagorique, au psychologique).

Il est évident que quand une personne montre, décrit ou définit autrui, l'environnement ambiant ou le monde (à plus forte raison quand cette personne est un artiste), elle le fait en se servant de sa subjectivité propre, et partant ne pouvait que se montrer, se décrire ou se définir. Mais, quand même elle s'en préservait, en le cachant ou en adoptant un masque de circonstance, cette personne offre une valeur de référence qui aura présidé à sa description, à sa définition ou à son récit. Cette valeur de référence lui appartenant en propre, qui permettra de la situer. Il en va de Yasmina Khadra comme de n'importe quel énonciateur.

### **Modes de représentation ou imaginaires socio-psychologiques**

S'agissant de la représentation ou de l'imaginaire, l'opération renvoie à une représentation mentale complexe permettant d'appréhender le monde extérieur. C'est une opération qui lie la perception –par un ou plusieurs sens- du donné à représenter, à un certain nombre de notions qui, associées à ce donné, en explicitent le sens et le situent dans l'imaginaire personnel : une idée (thème), une catégorie de faits (genre, espèce), une image mentale (modèle), un symbole etc.

Cette même représentation mentale tend vers ce qu'on appelle la *mythologie personnelle*, ou selon Charles Mauron, le *mythe personnel*, lequel permet de définir une personne, du moins en expliquer un pan de son comportement ou éclairer quelque peu sa démarche ou son mode de vie. Nous vérifions au moment de la détermination du “*mythe personnel*” de Khadra à travers l'analyse de sa trilogie autobiographique (2<sup>ème</sup> partie : chapitre 1) que ses personnages lui doivent beaucoup de leurs attitudes et de leurs comportements. Mais la représentation ou l'autoreprésentation, ainsi que leurs modes ou modalités d'expression, ne sont pas le produit d'une machine rhétorique bien rodée et huilée, ce qui fait dire à Ruth Amossy en introduction de l'ouvrage collectif (*Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos*) qu'elle co-dirige avec Delachaux et Niestlé S.A.<sup>102</sup>, que « *la présentation de soi ne se limite pas pour autant à une technique apprise, à un artifice : elle s'effectue, souvent à l'insu des partenaires, dans les échanges verbaux les plus quotidiens et les plus personnels.* » (1999 : 9)

---

<sup>102</sup> Introduction de Ruth Amossy, *La notion d'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*.à *Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos*, sous la direction de Ruth Amossy, Delachaux et Niestlé S.A., Lausanne-Paris, 1999.

En effet, ajoutera-t-elle péremptoire,

*Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi.*

*A cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances implicites suffisent à donner une représentation de sa personne. Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une présentation de soi. (1999 : 9)*

Elle citera Aristote, comme pour étayer son assertion selon laquelle cela n'est pas tout à fait une notion moderne car elle remonte au moins à la *Rhétorique* d'Aristote qui soutenait déjà que « *c'est [...] au caractère moral que le discours emprunte, je dirai, presque sa plus grande force de persuasion* » (1999 :10) et non à ses contenus sémantiques ou référentiels. Ainsi, le champ conceptuel est, de fait renouvelé : la représentation renvoie aussi à la notion d'ethos, cette « *notion traditionnelle de rhétorique qui désigne l'image de lui-même que construit l'orateur à travers son discours* », selon Dominique Maingueneau dans *Le Contexte de l'oeuvre littéraire*.<sup>103</sup>

Or, une de nos questions principales, donc de nos objectifs, est justement de déterminer l'image qu'essaye de donner de lui-même Yasmina Khadra dans ses discours, autant autobiographique que fictionnel et dans la diversité de leurs genres.

## 2. Paratopie d'auteur : posture auctoriale et mise en scène de soi

*L'image de soi qui se construit dans le discours est désignée par le terme ethos. Il s'agit de la représentation du locuteur qui se dégage, non seulement de ce qu'il énonce, mais aussi des modalités de son énonciation, des postures qu'il adopte, de son style. "Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos", sous la direction de Ruth Amossy, Delachaux et Niestlé S.A., Lausanne-Paris, 1999. 4<sup>ème</sup> de couverture*

Ainsi, pour définir l'*ethos* de notre auteur, nous exploitons cette notion multidimensionnelle et transdisciplinaire qui, en tant que telle, requiert une approche pluridisciplinaire et des éclairages adaptés à sa substance protéiforme. Cette transdisciplinarité (linguistique de l'énonciation, théorie de l'argumentation, etc.) est bien indiquée, voire requise pour prendre en charge les deux dimensions des discours de Yasmina Khadra que sont, selon Amossy, les énoncés (« *ce qu'il énonce* ») et leur énonciation (« *modalités* », « *postures* » et « *style* »).

<sup>103</sup> <http://perso.wanadoo.fr/dominique.maingueneau/overview.html>

Au plan de l'analyse du discours littéraire de Yasmina Khadra qui nous préoccupe ici, l'acception qui sert notre entreprise est celle qui permet à l'auteur « *d'établir sa crédibilité par la mise en scène de son acte perlocutoire* » [et où] *l'èthos correspond à l'image qu' [il] donne de lui-même à travers son discours. Il s'agit essentiellement pour lui d'établir sa crédibilité par la mise en scène de qualités morales comme la bienveillance et la magnanimité* » (Le Petit Robert DLF, 1979)

Ainsi, les artifices ayant permis à l'auteur "*d'établir sa crédibilité*" procèdent d'une démarche reposant sur une structure basique commune à tous les discours mettant "*en scène (un) acte perlocutoire*" à visée argumentative. C'est en effet à cet aspect qu'un colloque, "*Écriture de soi et Argumentation : rhétorique et modèles de l'autoreprésentation*", a été consacré, qui a posé la problématique sous cette forme d'énoncé interrogatif : « *Comment persuader son public de sa propre image ?* » Les conférenciers ont développé « *des études montrant qu'au-delà de la diversité des textes et des époques, une rhétorique similaire est à l'œuvre. Selon les règles héritées du tribunal, l'auteur plaide en faveur d'un ethos auquel il veut être identifié.* »<sup>104</sup>

Cette velléité de revendiquer un "*ethos auquel il veut être identifié*" est aussi manifeste dans le discours de notre auteur. Elle recoupe un registre de qualités revendiquées et mises en scène par lui dans une rhétorique caractéristique. En effet, cette dimension est remarquable par le fait que l'*ethos* à l'œuvre dans le discours représente le style que doit déployer l'auteur (fonction poétique) pour capter l'attention et gagner la confiance du lecteur (fonction phatique), pour se rendre crédible et sympathique (fonction conative). Il s'adresse à l'imagination de son destinataire et requiert de lui une participation active dans la construction du sens de l'œuvre selon le dispositif qu'il a échafaudé.

Dans ce sens, Aristote définit "*le bon sens*", "*la vertu*" et "*la bienveillance*", auxquelles on peut ajouter "*la franchise*" et "*la droiture*", comme autant d'éléments facilitant la confiance en l'orateur de façon générale, donc en l'auteur. En rapportant cela à la littérature, cette confiance en l'auteur, une fois acquise à un écrivain, lui garantit l'adhésion totale du lecteur et permet à son *ethos* de prendre de l'envergure et d'asseoir l'image que l'auteur veut donner de lui.

<sup>104</sup> « *Écriture de soi et Argumentation : rhétorique et modèles de l'autoreprésentation* »

*Actes du colloque de l'Université de Tel-Aviv (3-5 mai 1998), sous la direction de Nadine Kuperty, conférences Chaïm Perelman, Tsur.* <http://www.unicaen.fr/services/puc/spip.php?article164>

Yasmina Khadra qui revendique ostensiblement “*le bon sens*”, “*la vertu*” et “*la bienveillance*” et bien d’autres qualités telle que cela n’avait pas échappé à certains critiques qui avaient conclu aux penchants prétentieux de l’auteur. Mieux, il semble épouser et bien se conformer à l’enseignement d’Aristote relative à “*ethos et pathos*”. En effet, dans la triade aristotélicienne (du *logos*, de l’*ethos* et du *pathos*), *ethos* et *pathos* doivent séduire et, par conséquent, l’auteur-orateur ne doit pas se départir de son calme, de son rôle de sage pour, d’un côté convaincre de sa posture, et de l’autre agir sur le lecteur-interlocuteur et le persuader de la justesse de ses opinions et de la sincérité de son sentiment.

Même si dans la poétique d’Aristote l’*ethos* a été conceptualisé pour l’analyse du discours oral, en analyse littéraire, la *notion d’éthos* ainsi définie, y est utilisée comme concept : elle fonctionne en outil d’appréciation des différentes postures adoptées par le narrateur à travers les modalités dont la parole écrite façonne sa relation aux lecteurs. Ce narrateur est presque toujours perçu par le lecteur comme étant le porte-parole de l’auteur dont la majorité s’en défend, certains nuancent, très peu assument. Yasmina Khadra n’y déroge pas ; mieux, il présente un cas particulier où ce dont il s’en défend ici (“*Je ne suis pas un écrivain de l’urgence*”) est pleinement assumé là (“*Je n’ai jamais quitté la scène du drame d’un pas*”). (Cf. 1<sup>ère</sup> partie : L’homme)

Par ailleurs, sans chercher à détecter des images du lecteur inscrites dans le texte (car l’éthos implique non seulement l’énonciateur -le narrateur- mais aussi son partenaire dialogique, à savoir le co-énonciateur -le narrataire-, substitut du lecteur), ce précieux instrument contribue à reconstituer les images d’auteurs qui surgissent des textes et qui, perçues par les lecteurs, s’en trouvent forcément influencées, voire reconfigurées par leurs compréhensions et leurs appréciations personnelles du texte. Ainsi, dans l’interaction ordinaire avec son lecteur, l’image que Khadra veut donner de lui-même dans ses textes se trouve forcément différemment appréciée, donc retouchée. Il en est tellement conscient qu’il adopte l’ambivalence, voire la contradiction comme mode d’appréhension de la réalité (thématique) et comme procédé de son expression (rhétorique).

### 3. Portrait de personnages, autoportrait de l'auteur

D'autres procédés de présentation et surtout d'autoreprésentation émaillent les textes et le discours de Yasmina Khadra. Le portrait, la caricature, l'allusion, l'allégorie, etc. sont des formes, certes différentes formellement mais poursuivant un but presque identique, à savoir re/présenter, renvoyer, suggérer ou laisser entrevoir l'imitation d'une personne. C'est ce que nous avons soupçonné fortement et que nous vérifions dans la deuxième partie de cette étude. En effet, la présentation des personnages (les narrateurs en particulier), leur description suggère plus ou moins nettement, si elle ne désigne, pas l'auteur.

Le « *portrait* » consistait, d'abord en la « *représentation d'une personne réelle, spécialement de son visage, par le dessin, la peinture ou la gravure* », avant d'être élargi à d'autres acceptions, jusqu'à être érigé en « *genre littéraire à partir du XVII<sup>e</sup> siècle* » (*Le Petit Robert* DLF, 1979). En représentation physique, le portrait se décline dans des formes d'expression plastique (*le dessin, la peinture ou la gravure*). En langage, il se manifeste sous forme d'expression (*orale ou écrite*), puis *littéraire*. En ce sens, J-Ph. Miraux le définit comme « *un art de la représentation toujours tiraillé entre les deux pôles de la référentialité et de la textualité, de la réalité et de la mise en mots* ». (Miraux. 2003.)

De façon générale, le portrait se limitant seulement au sujet humain, il ressortit de la description. C'est en effet ce que notent Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert à l'entame de leur article dans le *Dictionnaire de critique littéraire* en écrivant que c'est un « *type de description qui porte sur les individus.* » Mais la description qui est « *une catégorie rhétorique et narratologique [permettant] de faire voir, de mettre sous les yeux : personnes (il s'agit de portrait, de la prosopographie), [permet aussi de le faire pour] objets, lieux (il s'agit alors de la topographie), temps (chronographie) et actions (scène)* ». <sup>105</sup> Si nous soulignons *objets*, *lieux* et *temps* c'est pour signifier qu'autant *la prosopographie* nous donnait à lire, par réfraction, l'auteur à travers ses personnages, autant la *topographie*, la *chronographie* et la *scène*, en nous le donnant à voir dans son élément, dans son véritable environnement, spécifient son portrait. C'est d'ailleurs ce que Khadra semble viser par-dessus toute considération.

<sup>105</sup> Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Article « *Description* » p.57-58, 2<sup>ème</sup> édition, Armand Colin, Col. Coursus, 1993, 2002

Comme catégorie littéraire, le portrait est caractérisé par une structure tridimensionnelle (peinture, définition, description) et une organisation selon une logique préétablie (ordre pouvant varier en conséquence). Ainsi, les portraits écrits que fait Khadra de ses personnages, tiennent de la peinture comme en témoigne le registre du vocabulaire y investi, et, se caractérisent par une structure où cette dimension picturale est déterminante. La définition et la description en sont les deux autres dimensions comme le soulignent Gardes-Tamine et Hubert :

*Sur le plan de sa structure [...], il [le portrait] peut impliquer trois opérations différentes. La première est celle de “peindre” [...]. Mais la littérature ne peut reproduire directement la réalité et une transposition est nécessaire. On cherche donc l'équivalent de la peinture à travers deux autres opérations, “définir”, comme cela apparaît en particulier dans le caractère, et “décrire”.*

Ainsi, on verra à travers le recueil des biographèmes (2<sup>ème</sup> partie : chapitre I) que les profils ressemblant (par certains aspects) de ses personnages, leurs statuts et leurs attitudes dessinent en perspective un portrait de l'auteur.

S'agissant de son organisation, « *le portrait est longtemps régi par la rhétorique, qui, dans la partie de l'invention, demande que soient évoqués, dans un ordre qui peut varier, le temps qui a précédé la naissance du personnage évoqué, ses dons naturels, physiques ou moraux, ses études, ses actes et ses paroles.* » (Gardes-Tamine et Hubert, 2002). On peut d'ors et déjà confirmer, « *certaines de ces points peuvent être passés sous silence* » nous préviennent les deux auteurs, que les portrait des narrateurs de Khadra respectent cette structure. On peut le vérifier à loisirs autant avec les personnages les plus célèbres ou consistants (le Commissaire Brahim Llob) qu'avec tous les autres (Adel Abd es Selam, Ez-Zawech, Khaled, Younes-Jonas, etc.)

Le rôle pragmatique et utilitaire du portrait étant le fait des deux genres du discours oratoire (celui de l'éloquence et celui délibératif), Yasmina Khadra semble en être très conscient, qui en imprègne largement ses textes. Ainsi, dans le genre de l'éloquence, le portrait qui est le moyen idoine d'orner le discours d'une figure illustre et qui trouve une place naturelle dans la louange (beauté) comme dans le blâme (ressemblance), dans le panégyrique (mérite), comme dans l'oraison funèbre (qualité), permet à l'auteur d'orner son œuvre de personnages emblématiques, assez suggestifs du fait qu'il a de qui tenir. Ainsi en est-il de l'aïeul noble, mystique et mythique ; du patriote valeureux ; de la mère endurente et réservée, du père au destin tragique ; de l'intellectuel engagé et incompris, etc.

De même, dans le genre délibératif, et particulièrement dans les plaidoyers qui semblent constituer la description des personnages par Khadra, les qualités personnelles, beaucoup plus morales que physiques, fonctionnent toujours comme arguments persuasifs, sinon convaincants.

A titre illustratif, débarrassés de la patine et des vicissitudes de la vie, les personnages des enfants, des femmes et des vieux, qui meublent et soutiennent le discours de l'auteur, gagnent en sympathie et forcent le respect. C'est tout naturellement donc que le portrait est avantageusement exploité par notre auteur parce que tout indiqué à l'effet de peindre une personne sous son meilleur jour, en louant les qualités et en mettant en valeur ses attributs, en composant un portrait exemplaire dont les répercussions sur le portraitiste qu'il est sont valorisantes, si on venait à le confondre avec le portraituré.

### 3.1. Autoportrait

*Mais, plus largement, un autoportrait oblique ne se dessine-t-il pas finalement dans la plupart des œuvres littéraires ? Goethe se profile derrière Werther, Chateaubriand dans René, Musset dans La Confession d'un enfant du siècle et on connaît la célèbre formule de Flaubert : « Madame Bovary, c'est moi » !*

Dominique Viart, *L'écrivain au miroir*, [cndp.fr/RevueTDC/853-65992](http://cndp.fr/RevueTDC/853-65992)

De « *auto* », élément du grec « *autos* », qui signifie « *soi même, lui même* » et de « *portrait* », c'est, en littérature écrite, un texte de teneur autobiographique dans la mesure où il est écrit par l'auteur même qu'il est censé représenter (présenter). C'est donc une forme voisine de l'autobiographie : le projet de raconter un pan de son histoire personnelle ou de peindre quelques traits de sa personne n'est généralement pas avoué, mais l'on comprend -à la lecture- que l'auteur, sans s'attarder sur la manière, montre quelques facettes de ce qu'il est.

L'autoportrait, en effet, appartient à l'écriture de soi, c'est-à-dire tout un pan de la littérature contemporaine qui prend de nombreuses formes et se décline en divers genres et sous-genres: mémoires, journal intime, autobiographie, autoportrait, roman autobiographique, autofiction etc. Historiquement, cette «catégorie générique» conceptualisée en 1980 par le critique Michel Beaujour, a connu diverses fortunes, aussi bien dans la création que dans la critique littéraire.



En effet, en introduction de son ouvrage (*L'autoportrait, Méthodes et problèmes*, 2005), Natacha Allet écrivait, témoignant que

*C'est Michel Beaujour, dans un ouvrage théorique intitulé Miroirs d'encre, qui postule l'existence en littérature d'un genre spécifique, regroupant aussi bien les Essais de Montaigne, les Rêveries de Rousseau que L'âge d'homme ou la Règle du jeu de Leiris, les Antimémoires de Malraux, Roland Barthes par Roland Barthes, et d'autres textes moins connus.*

*Il choisit le terme d'autoportrait (qui le satisfait peu, à vrai dire, mais qu'il ne parvient pas non plus à remplacer) pour qualifier ce type particulier de discours auquel il reconnaît un certain nombre de caractéristiques, et une cohérence historique.*

L'autoportrait est donc un “type particulier de discours”, reconnaissable à “un certain nombre de caractéristiques” et ayant “une cohérence historique”.

Dans le cas de la littérature contemporaine en général et particulièrement dans l'œuvre et le discours de Yasmina Khadra, l'autoportrait vise moins à rendre évidente la concordance de deux figures que le contraste et l'opposition entre elles. En effet, la conscience étant, depuis le “*Contre Sainte-Beuve*” de Marcel Proust<sup>106</sup>, à l'existence de deux instances du “moi” qu'il convient, à la suite de Proust d'abord puis de Mauron, de foncièrement distinguer, l'auteur en tient compte autant dans la composition de ses personnages (Omar Ez-Zawech, Younes-Jonas, Commissaire Llob, etc.) que dans celle du sien propre (Cf. le commandant Mohammed Moulessehou= l'écrivain Yasmina Khadra dans *L'imposture des mots*).

Il s'agit là d'un écart entre une perception intime de soi du portraitiste qui, autrement, n'aurait pas pu être figurée dans l'œuvre. Il y a, en effet, une différence de même nature que celle soulignée par Marcel Proust entre, d'un côté le moi social (sur quoi se focalise l'enquête de Sainte-Beuve) et, de l'autre le moi profond, que nous devons « *recréer en nous, si nous voulons essayer de le comprendre* » (Proust 1954 : 157) ou le moi créateur –pour Charles Mauron.

Cela permet à Khadra –autoportraitiste- à « *manifester une vérité psychique insoupçonnée derrière les traits physiques qui la dérobent* », selon Dominique Viart, qui ajoute, confondant l'auteur, que « *le souci de se démasquer soi-même réactive un topos romantique qui oppose la vérité profonde de l'être, insoupçonnée, à son apparence sociale.* »<sup>107</sup>

<sup>106</sup> Paris, Gallimard, collection Idées, 1954

<sup>107</sup> Dominique Viart, *L'écrivain au miroir*, cndp.fr/RevueTDC/853-65992

### 3.1.1. L'autoportrait, un “*type particulier de discours*”

“*Autoportrait*” [...] est l'instrument combiné de l'honnêteté et de la dignité. Il a ceci de noble qu'il propose un choix entre ce que l'on est vraiment ou ce que l'on voudrait être. C'est la psychanalyse de la psyché. Elle s'impose dans une vie comme une étape initiatique dont la conscience est la clef. Benjamin Brunette, à propos de *Autoportrait*, Film de Claude Berri et Léo Scheer, [zone-litteraire.com/actu.art\\_617](http://zone-litteraire.com/actu.art_617)

En “*type particulier de discours*”, même s'il peut regorger d'anecdotes, l'autoportrait n'est pas un récit narratif car il est fondamentalement discursif et descriptif. C'est un texte descriptif, marqué par une énonciation qui l'inscrit dans un ordre discursif. Ainsi, il s'inscrit dans une perspective pragmatique et s'acquitte de fonctions déterminées. En effet, au-delà de la principale finalité de l'autoportrait qui dépasse la stricte contemplation narcissique en s'employant à exprimer une vérité de soi-même (à l'instar de l'autobiographie rousseauiste), il s'agit bien d'un véritable effort d'analyse introspective.

Chez Khadra, nous le soupçonnions en introduction, l'ultime vérité de soi qu'il tient à dire plus qu'autre chose, c'est qu'il n'est pas le militaire que tout le monde charge à tort, mais bien un écrivain dont il avait tant rêvé et qu'il n'a cessé de revendiquer. Pour ce faire, le mode descriptif s'avérant inopérant dans la perspective d'exprimer cette sorte de vérité intime, le discours prend alors le relais pour affiner l'exposé des méandres psychiques de l'écrivain. C'est ce qui fait dire à Dominique Viart que « *nous devons reconnaître [à l'autoportrait] cette fonction maïeutique que Montaigne, déjà, met en œuvre dans les Essais, si bien nommés : tout autoportrait demeure un « essai de soi » qui met en œuvre un kaléidoscope de « réflexions.* »<sup>108</sup>

Enfin, comme se décrire, pour un autoportraitiste, consiste à s'écrire, cela requiert et permet de déployer un style qui, s'il révèle un sujet portraituré, trahit surtout l'homme le portraiturant. C'est ce qui permet encore de surprendre notre auteur, car soutenait Dominique Viart, qui pose que « *la poésie [devait être] le lieu privilégié de l'autoportrait, à côté de l'essai au sens de Montaigne* »,

*le « sujet lyrique », en effet, cherche toujours à s'épancher. Il s'interroge et s'expose, hors de tout récit. Expression de soi par soi, la poésie lyrique est [...] une forme d'autoportrait [qui] devrait être [...] envisagée à un double titre : d'une part en raison du propos qui s'y tient, d'autre part à travers l'expression même, qui « trahit » (au sens positif du terme) une certaine intimité du sujet.*

<sup>108</sup> L'écrivain au miroir, [cndp.fr/RevueTDC/853-65992](http://cndp.fr/RevueTDC/853-65992)

### 3.1.2. Quelques caractéristiques du “discours” de l’autoportrait

*Il est semblable à un miroir d'encre, selon la belle expression de Beaujour, un miroir obscurci, brouillé par le langage et la culture qui précèdent nécessairement le sujet qui entreprend d'écrire. On comprend dès lors que le modèle pictural soit insuffisant à rendre compte de sa singularité.*

(Natacha Allet. 2005)

Dominique Viart pose, dans “*L’écrivain au miroir*”, que « *c’est la nature profonde du sujet – son être ou son essence – que le texte de l’autoportrait tente de saisir et d’exprimer. Aussi, poursuit-il, plus qu’au récit -narration de ses “aventures” ou de ses “expériences”-, il fait appel à la description et au discours* ». Mais, même s’il est considéré comme un genre à dominante descriptive, l’autoportrait en littérature ne se réduit aucunement à une simple description de celui qui le réalise. En effet, une de ses principales caractéristiques est que, même s’il s’inspire du modèle pictural – dont les écrivains empruntent jusqu’au lexique relationnel-, l’autoportrait littéraire cherche à saisir une unité du sujet (en même temps portraiturant et portraituré) dans le présent de son regard sur soi.

Ainsi, Yasmina Khadra donne-t- de l’ensemble des narrateurs de ses textes une image qui imite de très prêt celle des narrateurs des textes autobiographiques (*le cadet, Mo, le Commandant* et *l’Ecrivain*), c’est-à-dire qu’il en fait des doubles presque parfaits. Pour ce faire, et comme l’exercice s’apparente plus à la peinture plutôt qu’à l’écriture, la démarche de l’auteur se trouve, de fait, adaptée aux moyens, c’est-à-dire qu’elle se fait métaphorique. C’est ce qu’explique Natacha Allet (2005) et qu’elle qualifie de “*limites de la métaphore picturale*” :

*L’autoportraitiste ne se décrit pas comme le peintre représente le visage et le corps qu’il perçoit dans son miroir – pour les raisons suivantes:*

- *d’une part [...] la linéarité de l’écriture alphabétique ne permet pas d’embrasser une figure d’un seul regard;*
- *d’autre part, l’appréhension physique ne nécessite pas les mêmes médiations que l’appréhension morale, le corps est d’un abord plus immédiat que l’âme, il est offert à la vue, il se laisse cerner dans les limites d’un cadre, à la différence de l’âme qui n’a pas d’existence objective et qui se dérobe inévitablement à toute circonscription.*

En définitive, la conclusion à laquelle est arrivé Dominique Viart est celle qui définit ce type d’écriture centrée sur son auteur plus comme une forme que comme un genre ou sous genre littéraire. Mais c’est une forme problématique parce que ne se constituant que dans la mouvance de l’écriture et de la lecture.

Il écrira en conclusion de son article qu’ « *il est bien rare que la représentation de soi que suppose l’autoportrait soit constituée pleinement en amont de l’écriture : elle se construit plutôt au fil du texte. Si bien que l’autoportrait littéraire est plus une recherche de soi-même qu’un instantané bien déterminé. (L’écrivain au miroir, op. cit.)*

En s’autoportraiturent indirectement à travers les portraits qu’il fait de ses personnages, “*ses semblables, ses frères*” selon le mot de Baudelaire, Khadra, à l’instar de ses personnages qui se recherchaient et qui finissent majoritairement par se trouver (Flen, Y. Khadra et Jonas recouvrent leurs identités et redeviennent *Adel Abd es-Selem, M. Moulessehoul et Younes*), est à la “*recherche de soi-même*”. Il se donnait, en effet, pour mission de se construire, *au fil de ses textes* et à leur aval, une image de poète plutôt que celle de “*bidasse*” qu’offrait de lui en amont une situation sociale inique dont il entend s’émanciper.

## 4. Caricature, allégorie et allusion

### 4.1. La caricature

“*Il y a des caricatures plus ressemblantes que des portraits.*” H. Bergson

Tous les dictionnaires s’accordent sur les aspects comique et satirique de cette forme de représentation quand elle a pour objet une personne. En effet, “*caricature*” (n. f.), de l’italien “*caricatura*”, du latin “*caricare*” (= *charger*), peut être assimilé à un type de portrait qui présente plusieurs variétés. Ce type de portrait, la caricature, baigne dans une subjectivité assumée du fait de l’intention affichée par le caricaturiste de ridiculiser la personne caricaturée.<sup>109</sup> Pour emprunter des expressions freudiennes, contrairement au portrait, qui est composé dans un “*esprit inoffensif*” (le but étant de représenter la personne cible telle qu’elle est, du moins telle qu’on pense qu’elle est), la caricature est faite dans un “*esprit tendancieux*”.

Ainsi, dans l’espace de l’œuvre de Khadra, ces deux exercices sont fonctions de la différence de ses intentions qui président à leur énonciation.

<sup>109</sup> “*Art de se moquer d’un individu en exagérant ses défauts. Le mot peut également désigner un dessin satirique qui procède notamment par la déformation, l’exagération de certains aspects significatifs. Dans la représentation des individus, elle peut faire appel au stéréotype.*” (Dictionnaire Electronique des Termes Littéraires)

Car, comme il a pu valoriser certains personnages, comme on l'avait vu plus haut, il discrédite et décrédibilise par la caricature d'autres personnages bien ciblés dans son œuvre à l'instar des colons et de leurs supplétifs, des mafias et de leurs bras armées, etc. Et, comme la caricature est une description persuasive, fortement marquée énonciativement, elle réinvestit la subjectivité affective et axiologique négative dont les marques sont les connotations péjoratives, les suffixes dépréciatifs, les adjectifs et les syntagmes qualifiants dévalorisants, les injures, etc., comme on peut le vérifier à loisirs dans les romans policiers particulièrement.

Ainsi, du fait de la posture de l'auteur vis-à-vis des sujets développés, on peut comprendre qu'il est visé, du moins attendu du lecteur destinataire d'adhérer à la dépréciation, voire de se faire son complice.

#### 4.2. L'allusion

*“Une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune ; mais une belle allusion est quelquefois le sceau du génie.”* Charles Nodier, *“Questions de littérature légale”*

Un auteur qui fait recourt au portrait et à la caricature pour représenter un personnage, peut emprunter d'autres voies moins explicites pour le faire, dont l'allusion et l'allégorie. L'allusion, cette forme de représentation plus suggestive que descriptive est définie en langue comme « *mot, phrase qui évoquent une personne, une chose sans la nommer* » (Larousse Pratique, 2005), et illustrée par « *référence implicite ; évocation, insinuation, sous-entendu, suggestion* » (Le Grand Dictionnaire des Synonymes et Contraires. Larousse, 2004)

En littérature, le procédé qui valide l'idée d' « *évoquer sans nommer* » soulignée dans le dictionnaire de langue, l'adosse à une « *référence culturelle* » commune à l'auteur et au lecteur. On lira dans le *Dictionnaire des termes littéraires* (lettres.org/files) que c'est une « *manière de s'exprimer sur une idée, une personne ou une chose, etc., sans la nommer explicitement mais par simple évocation ; [elle] suppose, de la part du lecteur, la connaissance de la situation ou de la référence culturelle évoquée par l'écrivain.* »

On distingue dans le discours de Khadra différents types d'allusions : historiques (quand elles rappellent un trait d'histoire, comme dans le récit de témoignage), mythologiques (quand elles sont fondées sur un point de la fable, comme dans les nouvelles de *La fille du pont*), nominales (quand elles reposent sur un nom, tel *Ali Baba* qui devient *Ali Gator*) et verbales (quand elles consistent dans le mot seulement, comme quand un auteur confond *rédiger* et *digérer*).

Mais les objets d'allusion restent divers et variés, on peut en citer encore les allusions politiques, morales, littéraires, personnelles, érotiques, religieuses qui émaillent l'oeuvre et le discours de Khadra.

Par ailleurs, l'anecdote (comme celles de *Omar* et même du *Sultan* qui voulaient devenir des oiseaux et du *Merle* qui désirait être une personne) qui est une allusion discrète et ponctuelle, consiste en un récit voilé marqué littérairement et inséré dans un discours dans un dessein argumentaire.

Si pour les spécialistes des figures de style, autant en notion qu'en figure de pensée, l'allusion est assez semblable à l'allégorie, car toutes les deux tablent sur une entente – voire une connivence – entre auteur et lecteur quant aux référents culturels communs requis pour son intelligence, il reste que pour Yasmina Khadra cette connivence, voire cette complicité avec le lecteur est souhaitée et recherchée pour le déploiement de son discours.

#### 4.3. L'allégorie

*De l'allégorie au symbole, il y a la différence du mécanisme au vivant, et de la symétrie à la souplesse. Thibaudet*

Etymologiquement, "allégorie" est le calque d'un mot du grec ancien qui signifie qu'on dit les choses "autrement" : on suggère une chose en décrivant, en racontant une tout autre chose. Dire une idée de façon allégorique, c'est recourir à une forme d'expression symbolique ou imagée ; à une mise en scène de cette idée ou à sa personnification. C'est, plus prosaïquement, dire l'abstrait par le truchement du concret sur le modèle de la métaphore, voire de la métaphore filée. L'exemple illustratif le plus récurrent de ce procédé dans l'oeuvre de notre auteur est la symbolique animalière où la notion abstraite à signifier repose sur un signifiant animal concret, comme dans *les loups et les agneaux*, *le merle*, *l'oiseau* ou *Ez-Zawech*, etc.

Dans le domaine littéraire, et partant dans l'œuvre de Yasmina Khadra, l'allégorie se manifeste sous forme d'une « *fiction qui présente à l'esprit un objet de manière à donner l'idée d'un autre.* » (*Encarta. msn. com/dictionary*, 2003). En cela, elle s'apparente à l'allusion selon ce qu'en dit Pierre Fontanier dans le même article, soulignant le fait de « *faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même éveille l'idée* ».

En effet, faire une allégorie n'est pas autre chose que de décrire ou raconter quelque chose, qui a toujours un sens immédiat cohérent, avec l'intention de signifier tout autre chose, dans un second degré globalement symbolique. En ce sens, le récit du merle enviant le Sultan et celui de ce dernier enviant l'envieux en sont de parfaites illustrations.

Ces nuances de l'allégorie, ajoutées la personnification très récurrente dans le discours de l'auteur (et qui se présente sous forme d'une description ou d'un récit signifiant à un double niveau, immédiat et second), permettent à Khadra de déployer un texte à double fonctionnalité : narrative et discursive, c'est-à-dire littéraire de par le genre et les techniques d'écriture et informatif de par l'intention et le mode d'énonciation.

## Conclusion

La première des trois parties de cette étude, intitulée *Préalables biobibliographiques, théoriques et conceptuels* et consacrée à l'état de la question, nous l'avions voulue comme rampe de lancement de notre entreprise de relecture de l'œuvre de Yasmina Khadra. Notre objectif étant la *Reconstitution de l'espace autobiographique de l'auteur*, nous espérons avoir tiré profit de cet investissement bibliographique et en catégories et concepts opératoires en analyse littéraire pour une lecture performante de notre corpus d'investigation et d'analyse.

Il s'est agi d'abord et principalement de la présentation de l'auteur, de son œuvre et des conditions de sa réception à partir des discours critiques qui gravitaient autour de l'homme et de l'œuvre. Ces sources, par leur rigueur scientifique et leur richesse critique, nous ont permis de réunir une somme d'informations référentielles et factuelles qui serviront notre entreprise de reconstitution des espaces autobiographique et poétique de Khadra.

Il s'est agi ensuite de comptes rendus succincts relatifs aux instruments théoriques, notionnels et conceptuels mobilisés pour les besoins de notre entreprise. Il était indispensable, pour mener à bien cette étude et espérer apporter quelque légitimité à cette réflexion, de mobiliser, respectivement, les concepts d'*autofiction*, d'*espace autobiographique*, de *pactes et contrats de lecture*, de *mise en abyme*, etc. et de les exploiter à bon escient.

Pour prétendre décortiquer et expliquer cette configuration générique (que nous soupçonnons à la fois référentielle et fictionnelle), mais aussi d'autres configurations génériques dont les interférences contaminent et redéfinissent les pactes et les contrats de lecture, il nous avait fallu, en conséquence, réunir ce matériau utile et nécessaire pour l'initiation de notre réflexion, dans les deuxième et troisième parties.

L'examen de la nature des pactes et contrats de lecture, qui auraient été noués entre Yasmina Khadra et ses lecteurs dans l'espace des textes retenus pour cette étude, nous permet d'entrevoir et d'envisager, immédiatement à partir de la deuxième partie, la détection de la figure l'auteur à la faveur et dans les interstices des différentes postures adoptées par ses représentants, les personnages (les narrateurs principalement).



## **Deuxième partie**

### **Thématique khadraïenne**

**Investigation thématique de l'oeuvre de Yasmina Khadra**

**Recueil des autobiographèmes  
et constitution de l'espace autobiographique**

## Introduction

La première partie de ce projet a servi à réunir, d'abord un maximum d'informations biographiques et bibliographiques de et sur l'auteur puis, dans un deuxième moment, à rassembler les matériaux théoriques et conceptuels nécessaires à notre entreprise pour poser la thèse de la mise en abyme de soi de l'auteur dans son oeuvre fictionnelle.

Rassemblées, ces informations biobibliographiques ont servi d'indices de véridicité à tendre en miroir aux faits rapportés dans la diégèse, c'est-à-dire ceux survenus ou relatés dans la fiction, faits dégagés de la lecture de ces corpus dans la deuxième partie. Cela nous a permis de jauger, par le truchement de ce matériau théorique et conceptuel constitué, de leur coïncidence, voire de leur similitude avec les faits survenus ou relatés dans la fiction.

Ce sera notre objectif dans la deuxième partie : démontrer l'exactitude des contenus posés comme fictionnels par et dans l'œuvre pré et post-autobiographique de Yasmina Khadra et confirmer nos hypothèses selon lesquelles, au-delà du fait que toute l'œuvre de notre auteur se reconstitue en espace autobiographique, l'auteur s'incrustait et "s'abymait" dans son œuvre (dans et parmi ses personnages) et que son écriture s'apparenterait au modèle des ombres chinoises.

Comme nous l'annoncions en ouverture de la thèse, nous concevons notre recherche dans notre corpus d'étude (ainsi que dans l'ensemble œuvre de Khadra à la faveur de l'*Espace autobiographique* constitué consécutivement à la parution de ses écrits autobiographiques) comme un passage en revue méthodique (conformément au plan adopté) et intégral des principaux faits et événements ayant jalonné le parcours de vie de l'auteur, ou ayant constitué son environnement. On y tiendra compte, au-delà des faits relatés, de leurs appréciations par le narrateur et/ ou par d'autres personnages.

Ces investigations se déroulent selon cette logique qui considère que deux dimensions, ou une tension vers deux pôles nous paraissant être les deux caractéristiques majeures de l'écriture de l'auteur, voire de la poétique khadraïenne : un module thématique caractéristique constitue la première dimension et une activité rhétorique (en apparence singulière mais en réalité consubstantielle à cette même thématique), en constitue la seconde.

Nous nous employons donc, dans un *premier temps*, à analyser la trilogie autobiographique selon cette logique en procédant, d'abord, au *Recensement des biographèmes* (chapitre I) où nous dégageons, pour les analyser, *les données référentielles*, puis à la *Reconstitution de l'espace thématique* (chapitre II) par *l'Analyse des contenus référentiels* dans l'œuvre fictionnelle cette fois ci.

Première dimension de la thèse ou pôle thématique de l'étude, cette deuxième partie comporte deux chapitres où nous nous sommes attelé à récolter, et à mettre en perspective en vue de les exploiter, les informations sur sa vie et sur celles des siens que nous livre le narrateur (ou que délivrent ses récits). Nous constituons, à défaut d'un inventaire exhaustif, un corpus de biographèmes susceptibles de nous permettre de soutenir notre argumentation sur les manifestations de l'auteur dans ses textes fictionnels.

### **Précautions méthodologiques**

Dans cette deuxième partie nous nous attelons à relever et à analyser le référentiel diégétique et à le rassembler en isotopies récurrentes à travers une lecture analytique des œuvres constituant notre corpus d'investigation et d'étude. Pour préparer les meilleures conditions pour mener à terme une investigation dans une bonne partie de l'œuvre de Khadra, nous avons lu onze livres choisis à cet effet (dont nous présentons en annexes des résumés succincts, élaborés en rapport avec la perspective de notre approche ; résumés informés de citations puisées dans l'édition mentionnée ci-dessus). Nous focalisons notre observation principalement sur le ou les narrateurs, les personnages et les thèmes dont l'exploitation peut servir notre argumentaire.

Ainsi, à la recherche d'informations biographiques, de repères spatio-temporels, d'attributs physiques et moraux de personnages, de caractéristiques thématiques, etc., nous parcourons un corpus littéraire de onze livres de l'auteur. Nous interrogeons, dans un premier temps, la trilogie autobiographique (chapitre 1.)

Dans deuxième temps, nous investissons des fictions de différents genres comme la nouvelle, le récit, le roman et le roman policier (*La fille du pont*, *El Kahira Cellule de la mort*, *Le privilège du Phénix*, la trilogie policière de chez Baleine : *Morituri*, etc.) Nous tentons d'étendre cet espace autobiographique à deux romans phares de l'œuvre de Khadra, en l'occurrence *Cousine K.* et *Ce que le jour doit à la nuit* (chapitre 2.).

# **Chapitre I**

## **Investigation thématique du discours autobiographique**

### **Recensement des autobiographèmes**

#### ***Analyse des données référentielles***

## Recensement des biographèmes

### 1. Thématique et préoccupations khadraïenne

Nous appuyons et nous adossons cette thèse à une série de six questions -adressées à l'auteur<sup>110</sup> et restées sans réponses- où nous soutenions que son vécu (du moins de larges pans de sa vie personnelle) est réinvesti dans ses livres, en un mot, le sien propre, qu'il s'agit d'"ombre-chinoise" (Cf. *La fille du pont*).

Voici les six questions que nous explicitons succinctement:

**1-** *Que diriez-vous de cette mise en abyme de Mohammed Moulessehoul dans les écrits de Yasmina Khadra ? (dans ceux de Moulessehoul même ainsi que dans ceux du Commissaire Llob).*

En effet, des pans de la vie de l'homme apparaissaient, en entier ou en fragments, dans tous les livres signés respectivement par M Moulessehoul, Le Commissaire Llob et les deux Yasmina Khadra (nom porté en Masque d'abord et en Trophée ensuite). Ils concernaient sa famille, son enfance, son parcours, ses mésaventures et ses passions.

**2-** *En réaction à une situation intenable, induite par la révélation de votre identité en 2001, consécutivement à la publication de votre autobiographie, votre essai autofictionnel, "L'Imposture des mots" est venu mettre les points sur les "i" sans renier un iota de ce que vous êtes. En quoi, selon vous, les personnages (le commandant MM et l'écrivain YK) sont-ils foncièrement différents et complémentaires ? (Ne vous les "fissi-fusionnez" pas dans cette ombre chinoise de la page 76 de l'édition Julliard : « Mon reflet me présente sa nuque. Décidément ! » ? )*

Autre constante de l'écriture de Khadra, l'ambivalence de son personnage (de tous ses personnages) est à l'origine de l'angoisse existentielle qu'il vit et qui, par réfraction, le donne à voir aux prises avec ses ombres intimes : il est à la fois l'écrivain et le commandant et ne semble pas prêt à se ranger à côté de l'un contre l'autre.

**3-** *Vos écrits policiers ne préfigurent-ils pas une dimension de votre personnage, dimension dont le commissaire Llob, de par ses statut, fonction et moralité, représenterait l'idéal que vous aviez poursuivi en tant que militaire ? (et qui s'abyme, s'incruste dans vos textes).*

Les circonstances qui ont vu l'auteur percer et s'imposer (du moins) à la curiosité des lecteurs et éditeurs étaient du type "à ne pas mettre un militaire sous les feux de la rampe", si on ne veut pas qu'il soit mis sous les feux nourris des « quituequistes » dont parlait Alek Baylee Toumi.<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Promotion de *Ce que le jour doit à la nuit* à la librairie "La Boîte à Livre", Tours, décembre 2008.

<sup>111</sup> Alek Baylee Toumi, Université de Wisconsin, USA, "La question du Qui tue qui ? dans *L'imposture des mots de Yasmina Khadra*", *Francofonie* 12, 2002 :13/25

Aussi, les personnages issus des rangs des corps constitués étaient d'une bonne moralité pour la plupart : ils étaient sympathiques dans leurs maladresses, pathétiques dans leur sévérité ; dans tous les cas de figure, ils étaient sincères, responsables et justes : les moniteurs et les officiers des commandements des écoles des cadets, les policiers des deux équipes dirigées par Llob, et partant le personnage du Commandant.

4- *Le fait que le commissaire Llob ait nourri (comme vous) une ambition littéraire pour laquelle il était (vous étiez) prêt à sacrifier sa carrière, ne préfigure-t-il pas (au-delà d'une ambivalence des personnages) une pré-science de la tournure qu'allait prendre sa vie de personnage ? (Ne meurt-il pas en commissaire avant d'être ressuscité dans "La part du mort" ? –comme le Commandant dans L'Imposture des mots).*

En l'occurrence, le personnage de l'auteur, sous quelque statut qu'il apparaisse, est un idéaliste indécrottable. Il est solitaire, enclin au rêve et très sensible à l'artistique, voire au folklorique. Superstitieux sans être fataliste, il croit à l'accomplissement du destin et prétend en avoir un : en cadet, sa mère le voit Colonel et ses compères "écrivain" ; en Flen, Llaz le voit "héritier d'un trône" ; en Llob (Commissaire de police) ses ennemis le voient en piètre Navarro alors que ses amis le voient en virtuose de la plume (Mme Fa Lankabout), en expert en analyse sociopolitique et en auteur mature (Ben Ouda, le diplomate). En fait, il est tout cela à la fois : officier supérieur et fin limier dans son domaine et une consciencieuse belle plume du projet accompli d'écrivain, car il n'a pas cessé de "cultiver son jardin secret" -l'écriture littéraire- moins par "une saine occupation de oisif" que dans le cadre d'un "projet ambitieux".

5- *Quels commentaires vous inspirent ces résumés-titres de vos textes autobiographiques ?*

- *L'Ecrivain : un roman à thèse ou entendre une vocation.*

- *L'Imposture des mots : Faire contre mauvaise fortune bon cœur ou La dignité d'un Terrass.*

- *La rose de Blida : Une naïveté anthologique.*

C'est là, et de façon extrêmement synthétique, ce à quoi peuvent se réduire, dans notre approche, les volets de cette trilogie autobiographique de l'auteur. L'auteur aurait écrit *L'Ecrivain* pour justifier, par le détail, sa vocation et revendiquer un statut qu'il pense mériter, celui d'écrivain. L'adversité s'étant avérée dure, *L'Imposture des mots* a permis de souligner des traits de caractère de l'auteur dont la force et la ténacité, la noblesse et la dignité : un authentique Terrass comme il semble le revendiquer. Quant à *La rose de Blida*, c'est l'espace où l'on pouvait mesurer l'étendue de la sensibilité de l'auteur, son extrême naïveté et sa forte propension au rêve.

6- *Que diriez-vous si l'on vous faisait remarquer que beaucoup de vos personnages enfants ont de qui tenir : leur fragilité physique d'un côté et leur force de caractère de l'autre, c'est-à-dire de vous. C'est le cas du Cadet d'El Mechouar et de Koléa<sup>112</sup>, de l'amoureux de La rose de Blida, de Flen du Privilège du Phénix, d'Ez-Zawech, du Musicien de Chaffak Halli, du narrateur de Cousine K par rapport à son frère, etc.*

En l'occurrence, si l'on peut facilement admettre, par exemple, que les narrateurs des textes autobiographiques et autofictionnels tiennent tout naturellement de l'auteur (personnage=narrateur=auteur), on serait enclin, ici, de le penser aussi des narrateurs des textes fictionnels. Que ce soit *Flen* (dans son parcours de récupération de son nom et de son statut de noble), ou *Ez-Zawech* (dans celui de sa métamorphose en oiseau), ou encore de *Jafer*, le *Musicien de Chaffak Halli*, (dans celui de sa transcendance en symbole, voire en légende), tous sont héritiers de l'auteur qui n'abdique pas, qui contraint l'adversité à le reconnaître et l'armée à contribuer à en faire un ... écrivain.

Partant des hypothèses formulées dans ces six questions, dont la première (qui pose la question du statut du personnage dans le texte khadraïen) recoupe le principe autobiographique de l'identité personnage-narrateur-auteur, nous voyons que ce qui y est rapporté des personnages à propos de leur origine, leur famille, leur enfance, leur parcours, leur passion et leur més/aventure, de toute la thématique de l'auteur, en un mot, reflète, en fragments, des moments de la vie de l'homme, si elle n'y renvoie pas. En effet, le schème directeur du discours autobiographique de Khadra pouvait se résumer dans cette formule puisée directement dans le *discours* de *L'Ecrivain*: "*Écriture de soi, conjuration du destin*". C'est ce qui apparaît clairement, à la fois, comme action fondamentale des différents narrateurs (dont les *actions* sont *fondatrices d'êtres singuliers*), exactement comme le message principal de l'auteur qui revendique le fait qu'il serait, *un self made man*.

Cela nous autorise aussi de formuler, à la faveur du nouveau dispositif de lecture, et du nouveau contrat, induits par la publication de l'autobiographie de l'auteur, d'autres hypothèses sous forme de questionnements.

Ces hypothèses nous les explicitons ainsi :

---

<sup>112</sup> Nous en connaissons un bout de l'ambiance qui y prévalait pour avoir passé notre Service Militaire en professeur de français à l'ENCRK

1. Les textes antérieurs (voire postérieurs) ne contenaient-ils pas, à l'état embryonnaire, des "*chuchotements*", voire des confessions et des confidences sur le mode du romancé, du fictif ? D'aucuns l'ont pensé. A propos de *La Rose de Blida* surtout, Youcef Merahi l'a consigné sous forme de question qu'il a adressée à l'auteur : "*Comment avez-vous eu en fait le courage d'écrire cette histoire qui est une confession ?*"; ce que réfute l'auteur : "*Il ne s'agit pas de confession ni d'exhibitionnisme.*"<sup>113</sup>

2. L'auteur (M. Moulessehoul ou le commissaire Llob même) ne conjurait-il pas son destin de "*militaire malgré lui*", résistant vaillamment à cette mise en demeure de ravalier tout autre ambition, surtout artistique, et ce déjà, dès ses tout premiers textes de fiction ? Ne le dit-il pas ouvertement à M. C. Mesbah, avec l'air de savourer sa revanche sur ses "*museleurs*" :

*L'Armée n'a pas vocation de favoriser les esprits libres. Les Arts et les Lettres, ce sont des préoccupations de chiffes molles et de tarés, pour elle.*

*Je me suis construis tout seul. La marginalisation qui me frappait dans les rangs me permettait de créer mon propre monde à l'abri des indiscrétions. La preuve, tandis que je défrayais la chronique un peu partout, la hiérarchie continuait de me considérer comme du menu fretin. Ecrire a toujours été un acte solitaire, par moments, un acte de résistance.*<sup>114</sup>

Cette posture, l'auteur l'assumait en la mettant en exergue, c'est-à-dire en l'écrivant à la dernière page de son autobiographie : "*Plus le destin me flouait, et plus j'en bavais de lui rendre la monnaie de sa pièce*". (*L'Ecrivain*, p.204)

3. Plus prosaïquement, ne s'était-il pas fait à cette ambivalence de l'être, à cette déchirure narcissique et ne postulerait-il pas, à terme, à faire prendre l'ascendant d'un profil (celui de l'artiste, du poète, de l'être sensible) sur l'autre (celui du militaire, obéissant et corvéable à merci) ? Il en reste marqué même après avoir démissionné de l'Armée et conquis de haute lutte le statut qui est le sien actuellement. Il le dit à M. C. Mesbah, avec l'humour militaire qu'il s'est forgé et qui l'a structuré en retour : « *Quand on me présente comme ancien militaire, on ne fait que réduire mon champ de manœuvres.* » Il ajoute injonctif : « *Si vous avez du respect envers moi, n'associez plus ma vocation de romancier à ma carrière d'officier.* »(p.2) En effet, commentait Mesbah, « *Yasmina Khadra n'aime pas tellement que son passé militaire soit ressassé, estimant même qu'il constitue un obstacle à l'appréciation de son œuvre dans sa dimension littéraire.* » (p.1)

<sup>113</sup> Youcef Merahi, *op. cit.*, p. 83-84

<sup>114</sup> M. C. Mesbah, *Entretien*, p.02



4. Ne poursuivait-il pas déjà “*sa chimère*” en persévérant et en “*redoublant de férocité*”, c’est-à-dire en consentant l’effort nécessaire pour se faire admettre dans le cercle -qu’il savait restreint et éclectique- des écrivains, et ce en déployant, déjà dans les premiers textes, un travail littéraire remarquable et en affichant une ambition claire et une détermination sans faille? En l’occurrence, n’avait-il pas été une bête de travail, une bête au travail si bien que « *certain avaient même pitié de [lui]* ». En effet, rappelait-il, « *pour tout le monde, j’étais cet imbécile qui préférait taper comme un dingue sur sa vieille dactylo au lieu d’aller rouler les mécaniques sur la plage* »<sup>115</sup>, tellement il s’était voué corps et âme à cette amorce de vocation chimérique pour d’aucuns, à une vocation certaine pour lui.

L’histoire littéraire, dans son volet typologie et évolution des genres et des formes, connaît, dès le début du XXème siècle et depuis Proust, une franche contamination du *Roman* par l’*Autobiographie* est constatée, qui évolue et prend des proportions considérables, allant jusqu’à, sinon “révolutionner” le genre, du moins le “rénover”. A propos de ce roman “*mi-autobiographie, mi-fiction*”, où des expériences intimes sont relatées et assumées par le narrateur, Raimond constate que

*Sous des formes variées, un narrateur, qui est l’auteur et qui n’est pas l’auteur, trouve dans une confession l’occasion de rendre compte de ce qu’il y a, à ses yeux, de singulier, de profond, de capital dans son expérience. Il arrive même [...] qu’il procède à une auto-analyse, à mi-chemin de la spontanéité d’un tout-venant de la conscience et des calculs de l’organisation du texte.*<sup>116</sup>

Cela a donné naissance à une profusion de romans autobiographiques dont les modalités d’expression vont « *du monologue intérieur, [souvent] débridés, à la prose maîtrisée* », conclut-il. En recentrant sur la substance référentielle brassée et embrassée dans l’espace de la trilogie autobiographique, il se dégage nettement que quelque soit la tendance du romancier (de façon générale), à rendre compte d’une réalité globalement ou de manière fragmentaire, « *il fait un sort de toute façon aux moments essentiels de la vie* » et, « *si le critique s’amusait à examiner [...] quels sont les moments essentiels de la vie sur lesquels s’arrête volontiers le romancier, il en trouverait trois [...] : l’enfance et l’éducation, la naissance de l’amour et les tourments de la passion [...], l’agonie et la mort.* »<sup>117</sup>

<sup>115</sup> M. C. Mesbah, *L’Entretien*, p. 4

<sup>116</sup> Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1987, p.83

<sup>117</sup> *Idem*, p.88

C'est là aussi une matière privilégiée de l'autobiographique de Khadra, sa thématique dominante. Cela l'a été pour le roman et le court récit surtout, où sont récurrentes les substances des deux premiers moments (enfance, éducation ; amour, passion). Les thèmes de l'agonie et de la mort ne survenant que bien après pour constituer la substance des *Mémoires*, l'auteur a quand même consacré son essai à des réflexions de déçu et de désabusé.

En évoquant la distinction qu'établit Bakhtine entre roman autobiographique et roman d'apprentissage, M. Raimond rapporte que le roman autobiographique « raconte les moments typiques et fondamentaux de toute vie humaine : l'enfance, l'éducation, le mariage, les travaux et les jours, la mort [...] Le romancier règle la vitesse de son récit selon le degré d'intérêt des événements qu'il rapporte. »<sup>118</sup>

Nous débouchons ici sur la dimension et le potentiel discursifs de l'écriture autobiographique dans la mesure où les autobiographes, sans trahir un référent bel et bien encodé (qui est vécu), en déterminent les centres d'intérêt et, partant, en orientent la lecture. Nous réalisons, tout autant, que l'action du lecteur est on ne peut plus déterminante dans la mesure où il lira bien en roman autobiographique, le roman où il croit déceler des similitudes entre auteur d'un côté, et narrateur et/ou personnage de l'autre. C'est ce sur quoi insiste Philippe Lejeune en écrivant :

*J'appellerai [roman autobiographique] tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité entre l'auteur et le personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels [...] que des récits impersonnels [...]; il se définit au niveau de son contenu.*<sup>119</sup>

Ainsi, en plus des trois écrits autobiographiques que nous nous attelons à présenter ci-dessous, tous les romans de Khadra – ceux constituant notre corpus d'analyse surtout - intègrent cette définition et sont donc envisageables et envisagés dans cette étude, comme autobiographiques à part entière.

<sup>118</sup> Michel Raimond, *Le roman*, op. cit. p.85

<sup>119</sup> Lejeune Philippe, *Le pacte I*, p.25

## 2. Thématique du discours autobiographique

### 2.1. Investigations dans la trilogie autobiographique

Pour faire “*entendre sa vocation*” d’écrivain, ne faudrait-il pas être d’ “*une naïveté digne d’anthologie*” et faire “*contre mauvaise foi, bon cœur*” ?

#### **Du drame de l’enfermement à l’euphorie de la libération psychique**

La lecture de la trilogie autobiographique en vue d’en exploiter les contenus thématiques (conformément aux pactes de référentialité et de sincérité) nous a permis de déceler trois indices constitutifs de la personnalité de notre auteur. D’abord, à travers le récit de son coup de foudre, *La rose de Blida*, il était d’une naïveté digne de figurer en bonne place dans une anthologie et qu’il était resté, comme la plupart de ses personnages, cet enfant quémendant l’amour, la reconnaissance et le respect. A travers le récit de *L’Ecrivain* ensuite, où il avait vécu un véritable drame de la négation et de l’enfermement, il était déterminé et d’une telle opiniâtreté qu’il a convaincu de sa “*vocation littéraire*” en le faisant entendre à tous. A travers son essai *L’imposture des mots* enfin, il a su “*faire contre mauvaise foi, bon cœur*”, ce qui lui avait permis de bien gérer, de dépasser négation et enfermement et de jouir de l’euphorie de sa libération et de la libération de ses potentiels.

L’écriture de Khadra se ramènerait en définitive, dans notre approche, à un portrait fragmentaire dans lequel il entreprend, parfois méthodiquement, de donner ici un trait récurrent de sa personne et là un trait inexact ou divergent, pour entretenir ce clair-obscur qu’il a toujours cultivé chaque fois qu’il s’était agi de parler de lui-même dans ses textes. De fait, dans la cinquième de nos six questions adressées à l’auteur en décembre 2008 (à l’occasion de la promotion de *Ce que le jour doit à la nuit*) et où nous soutenions que son vécu est réinvesti dans ses livres, nous résumions laconiquement les trois volets du discours autobiographique:

- *L’Ecrivain* : un roman à thèse ou entendre une vocation.
- *L’Imposture des mots* : Faire contre mauvaise fortune bon cœur ou La dignité d’un Terrass (Homme).
- *La rose de Blida* : Une naïveté d’anthologie.

## 2.2. Présentation de la trilogie autobiographique

Nous la reprenons ici en guise de présentation synthétique préalable à toute lecture interprétative où nous qualifions le référentiel du récit d'enfance (*La rose de Blida*) de degré zéro de l'énonciation. L'auteur/narrateur nous relate son histoire d'amour d'un platonisme éculé, voire d'une naïveté digne de figurer dans les anthologies.

Nous trouvons le roman autobiographique (*L'Ecrivain*) allusif, voire discursif dans le sens où il essaye de nous faire "*entendre une vocation*". Nous l'avons qualifions de roman à thèse.

Par ailleurs, nous avons assimilé son autofiction (*L'imposture des mots*) à un essai humblement philosophique et intellectuel où se tient un discours explicatif du "*grand malentendu*" et où l'auteur est résolu à faire "*contre mauvaise foi, bon cœur*".

### 2.2.1. *La rose de Blida* ou le degré zéro de l'énonciation

#### Amour : platonisme et naïveté

Degré zéro de l'énonciation dans *La rose de Blida*, dans la mesure où l'auteur s'exécutait en répondant favorablement à la requête d'une maison d'édition (dont il deviendra plus tard actionnaire). En effet, pour lancer leur nouvelle collection "*la Maîtresse en maillot de bain*", les éditions "*Après la Lune*" avaient sollicité des écrivains connus, dont Yasmina Khadra, pour raconter "*leur premier élan du cœur*". C'est sur quoi semble insister l'auteur qui souligne dans la présentation du récit que c'est « *conformément à l'idée de la collection "La Maîtresse en maillot de bain"* ». D'ailleurs, il essaye de noyer les péripéties de la diégèse dans un discours moraliste faisant la part belle aux causes prosaïques au détriment de leurs effets poétiques. Il l'explique dans un long entretien accordé à Youcef Merahi, intitulé "*Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?*" :

*Une éclipse fulgurante qui a marqué un instant de ma vie de Cadet néantisé dans un monde d'adultes et de cris de sommations, une zébrure dans la grisaille d'une adolescence ratée, un soupçon de rêve au beau milieu d'une nuit de renoncement et de misère affective. (Alger, Sédia, 2007)*

On l'aura compris sans peine : l'auteur est sur la défensive, et prosaïquement, il s'était laissé aller dans cette rêverie "*dans la grisaille d'une nuit de renoncement et de misère affective*", qui était le lot du "*cadet néantisé*" qu'il fut. Il n'en reste pas moins que même si ce n'était qu'"une zébrure et qu'"une éclipse", cette histoire était "*fulgurante*" et même s'il n'était qu'"un soupçon", ce "*rêve*" d'amour était sublime.

C'est ce qui nous a fait dire qu'il s'agissait d'un "*amour platonique*", ce que reconnaît expressément l'auteur qui semble regretter ce néanmoins sincère élan du cœur : « *Des années durant, je m'en étais voulu de m'être laissé aller à la sorte, d'avoir fait tout un plat d'un amour platonique qui n'aurait pas dû avoir lieu.* » (La R.B. : 51). C'est d'autant plus d'un platonisme immaculé que « *la blancheur [de la] page que [le narrateur/auteur] n'avait pas eu le temps d'écrire symbolise la virginité de [ses] plus intimes pensées, l'innocence de [ses] plus violents désirs.* » (La R.B. : 52)

Mais nous y voyons aussi, avec Yacine Idjer, que cet *amour platonique* était un amour naïf : « *dans ce livre, Yasmina Khadra nous raconte ses premières amours : des amours d'enfant, spontanées et même naïves...* »<sup>120</sup> Il serait même d'une naïveté d'*anthologie* tant le concerné lui-même n'en revenait pas d'y avoir songé un instant, lui qui maintenant s'étonnait : « *Aujourd'hui encore je me pose la question. Comment une femme à peine entrevue était-elle devenue, dans mon esprit, plus intense qu'une obsession, aussi vaste que l'horizon.* » (La R.B. : 52)

### 2.2.2. *L'Ecrivain* : l'autobiographie allusive

#### Le roman à thèse : *entendre une vocation*

La thèse soutenue dans ce roman est que cet élève soldat, du nom de Mohammed Moulessehoul, qui « *était né poète comme l'oiseau naît musicien* » (p.205) et qui « *à Koléa [...], était 'l'écrivain'* ». *Tout le monde [l'] appelait ainsi* (p. 212), est bien l'auteur de ce livre. De fait, il "*se démasque*", revendique et assume son statut d'écrivain, un statut dont il avait tant rêvé. Ce faisant, le choix du nom d'artiste (*Yasmina Khadra*) est définitivement assumé et sa biographie est rendue publique et signée (*L'Ecrivain*). Le narrateur/auteur de *L'Ecrivain*, "*transforme*" l'énoncé fictionnel (*roman autobiographique*) et le détourne en énoncé discursif intervenant dans une situation de communication particulière qui en fait un foyer dénotatif : on assiste à cette épreuve où il essaye de nous faire "*entendre qu'il avait vocation*" d'être écrivain et qu'il s'était trouvé soldat par le concours de circonstances qu'explique bien l'autobiographie. Mais la plage chronologique prévue dans ce type d'exercice pour recenser les jalons de la vie du biographié est émaillée de faits imprimant à la trame une autre orientation, celle de rendre compte d'un devenir autre que celui prévu initialement.

<sup>120</sup> Yacine Idjer, *La rose de Blida*, "*Amours d'adolescent*", *Info Soir* du 27-28 avril 2006

En effet, l'enfant était “*programmé*” pour être un grand officier ; il est sorti de l'académie militaire, “*écrivain*”. Si ce qui devait en faire un commandant est disponible dans les lieux de sa formation (et très évident pour s'y attarder dans l'espace de ce roman), ce qui a fait du cadet un poète n'y est pas prévisible parce que telle n'était pas la vocation des casernes. C'est là le véritable sujet de la biographie où le narrateur s'est efficacement employé à valider l'intention de l'auteur de se présenter comme écrivain. Il l'a fait par le truchement d'une profusion d'indices textuels dont la « *prolifération, tout au long du roman, des éléments du champ lexical [littéraire], (substantifs, verbes, adverbes, qualifiants), tant au niveau strictement linguistique, qu'au niveau proprement rhétorique (les différentes figures de style), qu'au niveau narratif [...], ne peut être dû au hasard* ». <sup>121</sup>

### 1.1.3. *L'imposture des mots, essai philosophique*

**Le grand malentendu ou “*contre mauvaise fortune, bon cœur*”**

- *Que me reste-il à faire ?*, s'interroge catastrophé le narrateur.
- *Ecris*. Répond Hikmet. *Ne perds pas ton temps à justifier l'injustifiable. Il y a, au pays conflictuel des Belles-lettres, parmi les tranchées de jalousie et les barbelés de l'exclusion, juste là où s'épuisent les arguments de la probité intellectuelle, un no man's land qu'aucune mesquinerie ne peut fouler aux pieds. C'est un havre aseptisé où seuls les écrivains de race élèvent leur monument. Il s'appelle : la Conscience.* (L'IDM : 96)

*L'imposture des mots* est à la fois un discours intellectuel (ou à l'adresse des intellectuels) d'explication de ce qui avait conduit à ce regrettable malentendu. C'est aussi un essai philosophique où l'auteur, qui semble prendre son mal en patience, se fait adepte de cette devise stoïque : “*Faire contre mauvaise fortune, bon cœur*”.

Discours intellectuel d'explication de ce dilemme doublé d'un malentendu car, l'auteur qui se dévoilait avec *L'Ecrivain*, réalise que c'était « *...trop tard. Il fallait enlever le masque avant la levée des boucliers* » (L'IDM. p 24). Il se doutait que ce malentendu allait être exploité de façon franchement velléitaire par « *une certaine presse parisienne* ». En effet, lit-on sur le quotidien algérien *Horizons*, « *... une presse étrangère [...] reconnaît le talent mais doute de la probité du romancier défroqué en incitant à une tempête médiatique. De là vient le mal, Yasmina Khadra ne peut se départir de cette réputation d'ancien officier et doit se décharger de ce fardeau mais non pas le renier.* » <sup>122</sup>

<sup>121</sup> Achour et Bekkat, *op. cit.*, p149

<sup>122</sup> *Une plume lucide trempée dans l'encre de la fiction*, *Horizons* du 08 juillet 2008.

Voilà un type de dilemme presque impossible à résoudre que l’auteur entreprend d’expliquer intellectuellement tout en acceptant philosophiquement qu’on ne puisse le comprendre et l’admettre facilement.

Samir Benmalek du quotidien *Le Matin d’Algérie* concluait judicieusement que « “*L’imposture des mots*” n’est ni un règlement de comptes ni une mise au point, seulement une mise à l’heure des horloges »<sup>123</sup> “*Une mise à l’heure des horloges*” car, explique l’auteur dans un entretien accordé à *La Nouvelle République* du 25 février 2001 : « *Mon livre est sorti ici, en France, pris en sandwich entre deux écrits infamants.* »<sup>124</sup> En effet, la coïncidence du moment choisi par Yasmina Khadra pour dévoiler son identité avec la sortie presque à la même période de ces deux livres “*infamants*” était d’autant plus préjudiciable qu’elle ruinait les efforts qu’il a déployés (dans sa biographie) pour faire la distinction entre le soldat qu’il fut et l’écrivain dont il a tant rêvé et qu’il est plus que jamais. (ce qui est l’objectif principal la thèse) de *L’Ecrivain*.

Pire encore, même le soldat qu’il n’est plus en a souffert, qui le dit directement à son alter ego le poète : « *...Et aujourd'hui, parce que le hasard a voulu que tu te dévoiles au moment le moins approprié, c'est encore moi qui dois écopier.* » (*L’IDM*, p. 125) L’auteur qui ne s’expliquait pas les revirements inattendus, les ingratitude décevantes et les opportunistes déshonorants, comprendrait facilement la gêne sincère de certains de ses vis-à-vis à l’image de la représentante (pour ne pas dire la journaliste) de *Libération* Florence Aubenas dont la vigilance est exagérée et le soupçon maladif. Il la décrit en la mettant la scène:

*L’écrivain ne l’intéresse pas ; elle s’est déplacée exclusivement pour l’officier. Armée de sa plume de tous les combats, elle se jette dans la bataille. De toute évidence, elle n’aime pas le médaillon Khadra à cause de ses deux faces.* (2002 : 66)

*Elle s’interdit de croire qu’il n’y ait pas anguille sous roche, que ce militaire fasse exception à la règle malgré son treillis de brute et l’immonde réputation de son institution.* (*L’IDM*, p. 68)

*L’imposture des mots* est aussi un essai philosophique où l’auteur, “*en faisant contre mauvaise fortune, bon cœur*”, montre qu’il comprend que la situation le dépasse largement ; il met dans la bouche de l’un de ses plus sage personnage cette explication puis ce conseil :

<sup>123</sup> Samir Benmalek, *Parcours d’écrivain*, Conférence-débat avec Yasmina Khadra, *Le Matin* du 09 avril 2002

<sup>124</sup> En l’occurrence : *La Sale Guerre* Habib Souaïdia et *Qui a tué à Benthalha* de Yous Nasroullah

« - *Tu n'es pas une simple révélation, mais un enjeu de taille. Certains chercheront à te manipuler, d'autres à te récupérer, d'autres encore à te crucifier. [...] A mon avis, il faut rester sur la défensive.* » (L'IDM. p 53)

Aucunement rancunier d'abord, il reconnaît qu'il « *est vrai qu' [il] est mal barré, avec cet uniforme qui se veut [sa] tunique de Nessus.* » Puis, d'un stoïcisme sincère, il ajoute « *Je me devais d'écrire ce livre pour être redevable aux gens qui m'ont aimé, apprécié, sans me connaître.* » (L'DM 2002 : 110)

S'il admettait bien d'être controversé, boudé (« *Ceux qui s'arrachaient ses entretiens l'ignorent. Les interviews qu'il avait accordées ne sont pas publiées. Son téléphone ne sonne plus* »<sup>125</sup>), voire honni, il admettait moins que « *marginalisé trente-six ans par une armée hostile à ma vocation de romancier, [son] Olympe de lumière [le] renie à cause de [son] statut d'officier.* (L'DM 2002 :111)

Mais, sage comme le sont les oasiens dont il se revendique, il reconsidère à la bonne mesure son « *vieux rêve d'enfant, splendide et précaire comme tous les rêves d'enfant* » (p. 57) et réalise que « *le monde que voici n'est pas le meilleur des mondes. Il ne faut pas se leurrer. Il est seulement celui que j'ai aimé à l'heure où rien ne me réussissait.*» (p.58) Il nous édifie quant à ce monde idéalisé, voire par trop sublimé, portant ainsi l'estocade à ses détracteurs inhospitaliers :

*Est-il beau ? Je veux bien le croire, comme la femme qu'on épouse, que l'on proclame la plus belle pour avoir troublé notre âme un peu plus que les autres et qui, pour cette raison, bénéficie de notre indulgence lorsque, en remettant les pieds sur terre, on réalise à quel point elle est ordinaire, sinon quelconque.* (L'IDM : 58)

Il n'en reste pas moins qu'un soupçon de regret et un relent de dépit sont perceptibles et dans les propos et dans la posture de l'écrivain déçu.

---

<sup>125</sup> « *L'imposture des mots ou le grand malentendu* », *Le Matin* du 13/02/02.



### 3. Analyse des données référentielles

Le premier chapitre de cette deuxième partie de l'étude correspond au premier moment de l'analyse thématique qui vise la *Reconstitution de l'espace autobiographique* de l'auteur ; il s'agit, présentement, de vérifier par l'analyse des contenus des différents ouvrages autobiographiques, l'expression de l'ambivalence qui fonde le référentiel biographique, à travers *la dualité du personnage des narrateurs* de Khadra et *l'ambivalence de leurs sentiments* ainsi qu'à travers *l'ambiguïté de leurs rapports à autrui*

Nous le ferons, par le recensement des autobiographèmes, en investissant le discours des trois textes autobiographiques structurant pour/de l'auteur (*L'Ecrivain*, *L'imposture des mots*, *La rose de Blida*). Nous focalisons essentiellement sur ces trois aspects qui caractérisent fortement l'espace thématique khadraïen au-delà de cette trilogie, comme on le verra substantiellement dans sa fiction.

#### 3.1 - Dualité du personnage du/des narrateur/s

- L'adolescent de Blida est tiraillé entre un élan naturel (l'amour) et un interdit social (et moral), dans *La rose de Blida*.
- Le cadet Mohammed, cet l'écrivain en herbe, est aux prises avec ses doubles, dans *L'Ecrivain*.
- Le commandant *M. Moulessehoul* a des rapports conflictuels avec l'écrivain *Yasmina Khadra*, dans *L'imposture des mots*.

Il est remarquable que, d'un point de vue narratif, une structure commune caractérise les parcours de vie des différents narrateurs (voire des personnages) des trois textes de l'auteur, et au-delà, de toute son oeuvre. Il s'agit d'une évolution en trois étapes problématiques, structurantes et déterminantes de la vie de chacun des narrateurs. On assiste quasi invariablement à une "*naissance problématique*", suivie une "*action structurante*" qui détermine la forge d'un "*être particulier*". Nous le montrerons dans l'essentiel des ouvrages de fiction après l'avoir fait dans l'oeuvre autobiographique. En l'occurrence, nous avons intitulé respectivement, "*Naître*" et "*Agir*", les deux premières étapes majeures de la vie des narrateurs dans la trilogie autobiographique et "*Etre*", leur aboutissement logique, c'est-à-dire l'étape ultime du cheminement de ces vies relatées.

En effet, le narrateur étant le même (quels que soient ses figurations), il est, dans tous les cas, ambivalent, c'est-à-dire caractérisé par une dualité problématique telle que, tout "enfant" qu'il est dans *La Rose de Blida*, il tombe amoureux d'une femme de l'âge de sa mère, marquant ainsi une différence nettement perceptible avec Fouad, son alter ego, le fils de cette même Hawa et cadet comme lui.<sup>126</sup>

Bien avant, en bébé, il est « *venu au monde [...] avec [...] sa muse de poète et sa musette de guerrier* » dans *L'Ecrivain* (p.166), soulignant nettement sa duplicité d' "enfant soldat" qui plus est doublé d'un poète.

Plus encore, en adulte, même après qu'il ait pris son courage à deux mains pour opter pour un choix, certes aventureux mais dicté par une pré-conscience insistante (voire par un inconscient)<sup>127</sup>, ce destin le poursuivant sans répit lui inflige une équation tellement difficile à résoudre (et elle ne le sera pas) : arbitrer, dans *L'imposture des mots*, entre le *Commandant Mohammed Moulessehou* et l'écrivain *Yasmina Khadra* et prendre partie (pour l'un et contre l'autre) en toute âme et conscience.

Dans les trois situations, et composant avec l'adversité, le narrateur déploie une, voire des actions. Il agit tant bien et si fort pour présider à l'évolution de son propre parcours et participer, tant que faire se peut, dans la constitution d'un statut qui lui convienne.

1. Dans *La Rose de Blida*, l'enfant qui, d'un certain point de vue, s'est démené comme un beau diable pour confirmer son étourderie, a (d'un autre) atteint une maturité et une précocité qu'on ne peut soupçonner chez des personnes de son âge : son élan du cœur n'était pas menteur, ses sentiments étaient sincères et nobles, ce qui transcende qualitativement son statut d'enfant en adulte, en vérifiant que ce que certains prenaient pour une amourette s'est avéré être de l'amour.

Ecoutant l'homme d'âge mûr qu'il est devenu se souvenir et commenter :

*Tout ce que je sais, est que je ne me ferais guère à l'idée qu'elle relève de l'histoire ancienne, d'un dérapage affectif, d'une fabulation de galopin en mal de tendresse ; pour rien au monde je ne souhaiterais tourner une page que je n'avais pas eu le temps d'écrire et dont la blancheur symbolise la virginité de mes plus intimes pensées, l'innocence de mes plus violents désirs. (La R.B. 2006 : 52)*

<sup>126</sup> "Fouad : nouvel élève de l'école, (4<sup>ème</sup> compagnie), un p'tit Poucet ; il ne paie pas de mine" (*La R.B.* p. 29)

<sup>127</sup> *Pour la première fois de ma vie, je pris une décision. La plus difficile. La moins évidente. Lâcher ce que je tenais fermement entre les mains pour traquer une volute de fumée ; quitter TOUT – l'uniforme, ma carrière d'officier, ma famille, mon pays – pour un vieux rêve d'enfant. (L'imposture des mots 2002 : 34)*

2. Dans *L'Ecrivain*, l'enfant puis l'adolescent et l'adulte ont résisté farouchement à l'accomplissement d'un destin de soldat qu'ils n'avaient pas choisi et ont agi opiniâtement et intelligemment pour forger le leur : lire, écrire et devenir écrivain.

3. Dans *L'imposture des mots*, l'action était d'une autre qualité. Il fallait faire montre d'un caractère qui ne trahit ni ne viole une saine conscience. Il ne faudrait ni céder aux appels des sirènes, ni aux coups de boutoir, ou, pour paraphraser le sage Mouloud Mammeri, résister à "*L'Opium et au Bâton*" : *l'Opium* qu'on servit à l'ex soldat *Mohammed Moulessehou* pour renier et charger les siens (les militaires qu'on accusait de tous les maux en l'Algérie) et le *Bâton* qui s'abattit sur la tête de l'écrivain *Yasmina Khadra* le réduisant en un imposteur. Il agit de la façon qu'il maîtrisait le plus en écrivant les deux premiers volumes de son cycle autobiographique, dont justement *L'imposture des mots*. Il ambitionne de réaliser la prédiction de Rimbaud qui s'interrogeait : « *La création ne comporte-t-elle pas obligatoirement une force d'altérité qui vient altérer le moi ? Créer n'est-ce pas SE créer, se changer, se faire AUTRE, ou vouloir se faire autre ?* (A. Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, 15/05/1871)

Ainsi, *naître double* n'a pas empêché le narrateur d'*agir*, dans la trilogie autobiographique, pour se faire autre et *se réaliser* et *être* ce qu'il a choisi d'être : un écrivain. L'amoureux de *La Rose de Blida* est désormais un écrivain à part entière, qui publie des œuvres attendues par ses lecteurs et anime pour eux des conférences où le visage de Hawa le hante, comme il se confesse : « *Tandis que je [vais] à la rencontre de mon lectorat, alors que je découvre de nouveaux visages dans les salles qui m'accueillent, je me surprends à chercher celui de Hawa.* » (*La R.B.* p. 52)

Le narrateur de *L'Ecrivain*, même en se pliant consciencieusement aux usages requis par l'institution à laquelle on l'a confié enfant, n'a pas réprimé ses élans, voire ses fulgurances littéraires. Depuis *Le Petit Mohammed* (parodie de *Le Petit Poucet*, écrite en Arabe), en passant par la fresque romanesque de la tragédie coloniale (tolérée par l'institution militaire), en se cachant sous un premier pseudonyme pour signer les séries du *Commissaire Llob*, et en recourant au célèbre pseudonyme de *Yasmina Khadra* pour écrire "*le roman noir de la société*" où il dénonce les commanditaires du drame national, le narrateur, en réussissant à réaliser toutes ces œuvres "*sous le casque et le képi*", aura réussi à se réaliser "*en une œuvre originale*" : être un écrivain malgré l'adversité.

Même s'il se targue de n'attendre rien de personne, comme il aima le signifier fièrement à l'un de ses maîtres (*Cheikh*), le poète Kateb Yacine (« *Mon bonheur est en moi ; ma gloire est de ne rien exiger de personne. Toute la différence est là, cheikh. Tu es venu chercher quelque chose ; moi, je suis venu chercher quelqu'un* », *L'imposture...* : 41), le narrateur de *L'imposture des mots* finit par réaliser qu'il est en train de vivre « *une histoire qui ne décline pas son synopsis, ignore la portée de ses engagements et risque, sans crier gare, de se disloquer comme une farce* » (*L'imposture...* : 56) Il prit une réelle conscience de la situation en se rendant compte de la manipulation et du complot qui le visaient –et plus tard, de la cabale qui s'en est suivie. Il s'interrogeait : « *Que m'arrives-t-il ?* » « *Pourquoi suis-je obligé de traîner mes textes en dehors de mes livres ?* » (*L'imposture...* : 113)

Le mot est lâché et le complot est dénoncé : « *traîner ses textes en dehors de ses livres* » : en d'autres termes le détourner de sa vocation littéraire, en tout cas ne pas lui reconnaître le statut d'écrivain (qui aurait permis à ses textes d'intégrer la littérature et à l'auteur de s'en revendiquer) et ne le considérer que comme « *le scribouillard des généraux* », comme le lui reprochait celle qu'il nomma *Madame Hélas!*, par exemple.

Incorruptible à l'instar de son personnage le Commissaire Brahim Llob, qui comme lui a vécu ce dilemme, il fait le bon choix en toute sérénité : « *Ma vraie famille, c'est toi, commandant Moulessehou. Tu ne m'as jamais laissé tomber.* » (*L'imposture*: 176) Sans mordre la main qui l'avait nourri, il ne se départit pas de sa passion pour l'écriture et n'abandonne pas son ambition. Il remet en chantier des projets d'œuvres dont l'accomplissement fut chaque fois différé du fait de l'actualité : il écrit *Cousine K.* où il donne la pleine expression de sa passion.

Mais, au-delà de l'évolution des intrigues dans cette trilogie de Khadra et partant du parcours de vie (naissance, action et devenir), une autre récurrence est à signaler qui s'avère, avec la première citée, la principale caractéristique de son oeuvre: un éventail de thèmes, que nous appellerons volontiers khadraiens. Nous citerons, en partant du corpus autobiographique avant de l'étendre aux textes fictionnels, les thèmes de la naissance des origines et de l'adoption ; de l'enfance, de l'école et de l'éducation ; de l'amitié et de l'amour ; de la famille et du voisinage et bien d'autres thèmes dont nous traiterons le moment venu pour étayer la thèse de ce que nous considérons comme l'écriture en ombre chinoise de l'auteur.

Ces thèmes, nous les appréhendons selon cette perspective qui met le personnage du narrateur/auteur au centre de l'approche. Comme il a pu jouir de sa double personnalité comme Janus, il a dû souffrir de la dualité de sa personnalité comme un schizophrène. L'étude de ses rapports à autrui, ainsi que des sentiments qu'il a eu à éprouver vis-à-vis de ses partenaires et adversaires, révèle qu'à l'image de sa personnalité duelle, *ses sentiments* sont ambivalents *et ses rapports à autrui* ambigus.

### 3.2. Ambivalence des sentiments du narrateur

#### 3.2.1. Sentiment ambigu de Moh l'amoureux envers sa bien aimée Hawa

Etait-ce une pulsion jouissive ou une carence affective ; serait-ce le coup de foudre ou l'effet de Pygmalion ? Quelle définition peut-on donner au sentiment éprouvé par l'enfant/adolescent "Mo" pour Madame Sid Tami ? N'est-il pas encore enfant (*J'avais treize ans...*, *La R.B.* :18) tandis que, malgré « *ses traits juvéniles et sa silhouette frêle* » (*La R.B.* : 11), elle était mère d'un enfant de son âge ?

Assiste-t-on à l'expression sublimée d'une pulsion incompressible, d'un désir jouissif ? Tel ne semblait pas être le cas si l'on se fiait aux impressions de ses camarades, dont N° 53 qui le défiait ainsi : « *T'auras même pas le courage de l'approcher, je te connais. T'es aussi farouche qu'un fennec* » ? (*La R.B.* :26) Ce à quoi la réaction impulsive du narrateur venait apporter un démenti sincère : « *Je ne demande pas la lune. Je veux juste savoir qui elle est, c'est tout ; la revoir une dernière fois. Quel mal y a-t-il à ça ?* » (*La R.B.* : 26).

On comprend aisément, et on l'admet volontiers, que ce fut pour le narrateur une « *page dont la blancheur symbolise la virginité de [ses] plus intimes pensées, l'innocence de [ses] plus violents désirs* » (*La R.B.* : 51-52) et, pour l'auteur, une « *histoire [qui lui] a permis de sortir un peu de [son] univers romanesque consacré à la bêtise humaine et à la culture de la violence.* » (Présentation du récit)

Ce serait plutôt, selon nous, une carence affective qui fait mouvoir l'enfant "Mo", moins pour la conquête d'un trophée valorisant que dans la quête d'une sérénité réparatrice. En effet, l'enfant trop tôt frustré de la tendresse et très longtemps sevré de la chaleur du sein maternel, souffrait de cette béance qui, se manifestant épisodiquement dans certains espaces et foyers, l'attire en l'aspirant dans une aventure dont il risquait de ne pas revenir.

En fait, en est-il jamais revenu ? Pas plus qu'il n'est revenu de son "*aventure*" dans la féerie des contes qui le subjuguèrent et des livres qui le fascinaient, l'enfant-narrateur semblait ne pas (encore ou du tout) être prêt à revenir de "*cet amour*" ambigu ; lui qui concluait ainsi le récit de ses souvenirs : « *Je ne me ferais guère à l'idée qu'elle relève de l'histoire ancienne, d'un dérapage affectif* ». (La R.B.: 52)

Ce pourrait aussi être un de ces coups de foudre digne de figurer dans une anthologie, de ceux qu'on ne rencontre que dans les espaces oniriques, surréalistes et fabuleux comme celui que défend et revendique le narrateur (*Je ne me ferais guère à l'idée qu'elle relève [...] d'une fabulation*, p.52). L'effet qu'a eu, sur l'enfant, la rencontre avec cette personne pourrait confirmer cette hypothèse, lui qui d'abord constatait : « *Je ne me souviens pas avoir vu créature plus fascinante avant* » (La R.B. : 11), puis notait : « *Je restais cloué au milieu du poste police [...], incapable de comprendre ce qu'il m'arrivait.* » (La R.B. : 12). Il reconnaît : « *En réalité, je me sentais mal dans ma peau depuis que j'avais entrevu cette dame au sortir de la prison scolaire.* » (La R.B. : 17)

Ainsi, quand il réalise, à son corps (et âme) défendant, que les voies de l'amour sont, à l'instar de celles du Seigneur, impénétrables, l'élus ou la victime de ce coup de foudre (autre ambivalence) se fonde de cet énoncé encore plus ambigu (assertion ou interrogation) : « *Comment une femme à peine entrevue était-elle devenue, dans mon esprit, plus intense qu'une obsession...* » (La R.B.: 52)

Cet hypothétique coup de foudre pourrait aussi manifester un ou des effets du mythe de Pygmalion. Le premier de ces effets est que cette aventure qui ne "*relève ni de l'histoire ancienne, ni d'un dérapage affectif*", relève quand même de ces unions impossibles comme celle de *Pygmalion et de sa statue*. Et *Hawa* serait la statue de *Mo*, *Pygmalion* à la faveur de cet autre effet : l'ensorcellement de l'enfant devant cette "*apparition*". L'idéalisation de "*cette dame*" achève de sublimer son image après l'avoir redéfinie. En effet, en parallèle avec la focalisation sur ce qui (en elle) l'avait charmé, c'est-à-dire sa *posture*, ("*dans son tailleur blanc, les mains croisées sur la poitrine*") et son *regard*, ("*lointain et insaisissable*"), elle cesse d'être une femme, personne humaine, pour devenir une "*créature fascinante, un rêve impossible, presque irréelle*" (La R.B. : 11), dessinant ainsi sa statue drapée de blanc, le port majestueux et le regard lointain, "*qui semblait puiser son éclat au fin fond de l'horizon*". (La R.B. : 11).

Mais, cette union est une problématique qui demande à être transcendée. D'un côté, comme l'union de *Pygmalion* et de sa *Statue* n'est pas naturellement possible, l'union de l'enfant *Mo* et de *Hawa Sid Tami* n'est pas culturellement envisageable. De l'autre, ni *Pygmalion*, ni *Mo* ne semblaient convaincus, ni ne se sentaient capables de renoncer à leur aventure. Pour sa part, *Mo* l'intégrera dans un imaginaire mythologique musulman pour signifier son refus du renoncement à son amour et la possibilité de sa concrétisation (même si cela intervient dans un autre monde : l'au-delà). Il dit qu'il lui est « *impossible de l'oublier une seconde. Son visage de houri, qu'un regard triste embaumait de tristesse, me poursuivait matin et soir.* (La R.B. : 17)

En effet, loin de conclure à la folie du soupirant, une tradition née à la Renaissance chrétienne a donné le nom de *Galathée* à cet aboutissement heureux, à sa possibilité et a même valorisé le personnage de *Pygmalion*, dont la naïveté et la pudeur sont commuées en délicatesse et la piété mue en qualité principale.

Mais, on le voit bien dans le texte, c'est moins *Hawa* qui est pétrifiée pour servir de matériau à l'érection de la statue, que *Mo* n'est reconfiguré pour être redéfini, voire transcendé en un autre être qui tiendrait à la fois de l'humain et de l'angélique (pour ne pas dire du divin).

Aussi, à l'instar de la métamorphose dans le mythe d'*Ovide*, par exemple, où sont décrites les étapes de la transformation de *Pygmalion*, on assiste dans ce récit au processus de transformation et de maturation de l'enfant. Aveuglé par ce « *coup de foudre/don de Dieu* » d'abord, il est sujet à une confusion totale entre illusion et réalité de la situation. Il revient progressivement à ses esprits ensuite, grâce à son ami intime qui lui permet de se situer pour se ressaisir : « *les bouquins que t'arrêtes pas de dévorer commencent à te court-circuiter les neurones* » (La R.B. : 26), lui faisait-il remarquer. *Mo* qui était un grand lecteur, est appelé à faire la part des choses. Il « *plaidera coupable* » et se « *prescrira* » un remède approprié : « *la revoir une dernière fois.* » (La R.B. : 26).

En est-il pour autant guéri ? Rien n'est moins sûr ! Toujours est-il qu'adulte qu'il était devenu, le narrateur semble enfin s'en émanciper. Il dit dubitatif (?) ou suggestif (?) : « *Comment ai-je pu tomber dans mon propre piège ? Qu'avais-je cherché à prouver ?* » (La R.B. : 52)

### 3.2.2. Ambivalence des sentiments du narrateur de *L'Ecrivain* envers ses parents

Autant sinon plus que le narrateur de *La Rose de Blida*, celui de *L'Ecrivain* manifeste une claire ambivalence des sentiments, tant vis-à-vis de ses parents que d'autrui. Mais, parler de ses sentiments envers sa famille requiert de parler des composants de cette famille (de quelles familles ?) et de l'éventail de sentiments qu'on pourrait éprouver à leur égard. Car, l'ambivalence du narrateur remonte à sa naissance, à cette "bâtardise" que revendiquait J-P. Sartre<sup>128</sup> et qui, conjuguée à d'autres ambiguïtés, est sinon fondatrice d'une vocation, du moins structurante et pré figurante d'un "personnage prometteur".

En effet, il a connu une double naissance : une naissance et une « véritable naissance », comme il se plaît à le dire ; dans une famille double ou dédoublée :

- Chez les *Moulessehoul des Doui Menia* d'un côté, sa "première" naissance remonte au début de l'an 1955, le jour de sa venue à la vie et au monde: « *Kenadsa [...] m'a vu naître le lundi 10 Janvier 1955.* » (*L'Ecrivain*, p.165).

- Chez les militaires ou dans l'Armée de l'autre, à l'automne 1964, le jour où son père l'a confié, à l'âge très précoce de neuf ans, à l'Ecole des Cadets d'El Mechouar, à Tlemcen, « ...*C'est ce jour-là que je suis né. Ma vie a commencé avec la Peugeot qui me conduisait au Mechouar...* », disait-il. (*L'Ecrivain*, p.237)

Il y aurait d'autres naissances et d'autres familles (éveil à la littérature et commerce avec ses hommes) qui témoigneraient, si besoin est, de la diversité des circonstances de son avènement et de la pléthore des membres de ses familles. D'où la complexité des rapports et l'ambiguïté des sentiments. Complexité et ambiguïté rendues plus problématiques par les rapports du personnage de l'enfant à ses parents : à sa famille (les *Moulessehoul des Doui Menia*), à sa mère, « *la nomade fatiguée* » (p.55) et surtout à son père, « *le prince déchu* » (p.55). Il se plaignait du fait qu'on l'ait "excommunié et déporté", lui « *qui avait un père influent, une mère qui [l']adorait et une famille nombreuse.* » (*L'Ecrivain*, p.33)

Pour la clarté du propos, nous nous limitons ci-dessous aux deux principaux membres de la famille biologique et à une gamme de quelques sentiments dont l'amour (paternel, maternel, filial, etc.), le respect (sacralité, idéalisation, fierté, etc.) et le désamour (ressentiments, négligence, distance, voire haine)

<sup>128</sup> "...le jeune Sartre découvrit très tôt le sentiment de ce qu'il a appelé sa « bâtardise », le sentiment d'être de trop..." *Le Petit Robert 2*, DNP, Art. Sartre



On constate d'emblée que le père et la mère du narrateur sont les seuls personnages du roman à ne pas porter de noms patronymiques, mis à part le titre de “*Hadj*” attribué au père, qui peut fonctionner comme nom : « ...*lieutenant Hadj*. » (p.20). (Les citations illustratives sont puisées dans la même édition de *L'Ecrivain*).

### - Une mère, des mères : quelles mères

Parallèlement à l'ambivalence de la naissance, la même confusion des sentiments (et de leur expression) est éprouvée par le narrateur à l'endroit de sa mère. Ainsi, du fait qu'il soit né d'abord des Moulessehouls des Doui Menia, ces cavaliers généreux et intrépides, véritables *Seigneurs des Plaines* (*Moul El Sehoul*), ensuite -à Kenadsa-, du « *prince déchu* » et de « *la nomade fatiguée* » (p.55), puis -à Tlemcen- d'une fission d'un corps biologique suivie d'une greffe à un corps institutionnel, véritable écartèlement s'il en est, enfin -à Koléa- de sa boulimie de lecture et d'écriture et de sa persévérance dans la voie qu'il s'était tracée (devenir écrivain).

De ce fait, le narrateur ne pouvait pas avoir une seule mère, encore moins des sentiments sereins, bien vécus et nettement exprimés. En fait, la diégèse nous donne à voir, pour le jeune narrateur, différentes mères, même si la place de la mère biologique est, isotopiquement, plus conséquente, plus épaisse dans le texte de *L'Ecrivain*. Nous y avons affaire, sa mère biologique, et sa “véritable mère” mises à part, à d'autres mères “*déléguées* ou *suppléantes*”, jusqu'à la mère de tous les arts, au sein généreux et nourricier : le conte dont il avait toujours été abreuvé et la littérature, en général, où il s'était réfugié et qui l'avait recueilli quand d'autres lui avaient tourné le dos.

L'instabilité due aux différentes ruptures, synonymes d'autant d'écartèlements dans la très courte vie de l'enfant, était à l'origine de l'absence de repères et à l'insuffisance de l'ancrage requis pour la construction de la personnalité de l'enfant narrateur. Pire, en plus des déménagements fréquents de la famille et de la succession des remariages de son père (il en fera quatre en tout), la violence et l'impertinence du “*geste*” du père (qui commet l'outrecuidance de lui présenter sa troisième épouse, une très jeune émigrée, en ces termes : « *C'est Chérifa [...], ta deuxième maman...* », p.92), l'édifie et le somme de reconsidérer sa situation par rapport aux nouvelles données et partant de se reconsidérer.

“*Deuxième maman !*” Un mot est lâché, un statut est dessiné. Autant se revendiquer de sa “*véritable mère*” (*L'Ecole des Cadets* ou des *Pupilles de la Nation*), en déduit l'enfant de neuf ans qui dit que c'est « *une école qui sera ma mère, ma tribu, mon ghetto et ma destinée* ». (p.235). Or, quels sentiments sont-ils susceptibles d'être éprouvés par le narrateur dans pareille situation ? Ambiguïté et mutisme ! Quel sens et quel crédit leur accorde-t-on s'il parvient à les exprimer ? Ambivalence et cacophonie ! En tous cas, dans une situation déterminée, l'enfant éprouve un “*soulagement*” difficile à interpréter, encore plus difficile à expliquer : « *Ce fut donc avec soulagement que j'accueillis mon oncle Ahmed chargé par mon père de nous ramener au Mechouar.* » (p.79)

Un “*soulagement*” synonyme de délivrance d'une situation accablante dont l'enfant ne sait quoi penser ; une tendance, révélatrice de l'inversion, sinon de la perversion, d'un sentiment envers la mère pourtant sacré et consacré par la tradition. Désormais, le fils de la “*bédouine romantique*” qui s'est redéfini en “*cadet*”, a hâte de regagner ses quartiers militaires parce que ne supportant plus les longueurs des permissions et des congés auprès de sa mère biologique ; il s'en démarque donc.

Cette mère biologique, le narrateur –son fils- la présentait d'une façon qui trahit, à la fois la compréhension (« *une bédouine romantique* », p.33), la pitié (une « *nomade fatiguée* », p.55) et la distance (une femme qui « *ne savait pas lire* », p.229). Mais c'est une mère dont on l'avait séparé trop tôt.

Ainsi, le premier éloignement de cette mère a eu pour effet de révéler, au narrateur, la noblesse et la force des sentiments qu'elle lui vouait : « *...moi qui avais [...] une mère qui m'adorait...* » (p.33), à laquelle il ne fait que « *penser* » (p.25) : « *Je voulais retourner auprès de ma mère* » (p.19) pour revivre ces instants de bonheur et de sécurité que lui rappelle, concrètement, ce geste sa « *mère [qui] l'engloutit dans ses bras* » (p.47) à son premier retour d'El Mechouar. Sur ce plan là, il n'avait pas à se faire de « *soucis quant à l'espace qu'elle [lui] réservait dans son cœur* ». (p.58) Mais, ajouta-t-il, « *entre ma mère et moi, cela se passait de façon ordinaire [...]. Elle était ma mère ; j'étais son garçon, point* ». (p.58)

En écrivant ces deux dernières phrases, il se préparait déjà à l'éventualité qu'une “*frustration maternelle*”, qui d'ailleurs, se profilait à l'horizon et menaçait déjà depuis qu'il avait neuf ans, depuis son incorporation dans le corps des cadets.

- “*Entre ma mère et moi, cela se passait de façon ordinaire*”, laisse deviner la dislocation du rapport d’intimité et de complicité, pour ne laisser que le “*lien biologique*”. Sinon, comment pourrait-on décoder “*ordinaire*” ? Serait-ce qu’on n’aurait aucun mérite à “*aimer*” sa mère qui, en retour ne pourrait prétendre à aucune forme de mérite en prodiguant ce même sentiment envers son enfant ? De fait, serait-on dispensé, de part et d’autre de l’exprimer ? Tel semble être le cas de notre auteur.

- « *Elle était ma mère ; j’étais son garçon, point* ». En disant cela, il ne faisait que corroborer son insinuation première, sinon son assertion. N’y aurait-il rien à dire à ce sujet qui ne rentrerait sous le sens ou cela serait-il de l’ordre de l’indicible ?

Quel serait donc ce sentiment qu’on n’aurait pas besoin de manifester pour le signifier ou qu’on n’aurait pas pu l’exprimer quand bien même on l’aurait désiré ?

Mais, que pourrait-on en penser quand le narrateur finit par le reconnaître, concernant son rapport à sa mère : « *...nous n’étions pas très proches, l’un de l’autre* » (p.58) ? Nous pouvons lire cette assertion, dénotativement comme un éloignement physique, et connotativement comme un éloignement affectif, une distension du sentiment maternel.

L’ambiguïté et l’ambivalence des sentiments du narrateur envers sa mère sont évidentes à tel point qu’on ne peut y sentir de l’amour et du respect sans y déceler de la distance, voire de l’indifférence. Le fait qu’à aucun moment du roman il ne l’ait appelée par son prénom est symptomatique de l’ambiguïté de ce rapport. Mais, ne désacralise-t-on pas une icône en l’abaissant à hauteur du commun des mortels ?

### **- Un père, des pères : quels pères**

Le père du narrateur est l’autre membre de la famille à ne pas porter de nom patronymique. Le serait-il aussi pour les mêmes raisons évoquées concernant sa mère ? Peut-être, si l’on se fiait à cette effusion d’état d’âme du fils : « *Mon père était tout pour moi. Il était mon dieu, mon ange gardien, mon grand frère, mon génie d’Aladin...* » (p.71). Peut-être pas, quand ce dernier reconnaissait : « *Nous étions très proches l’un de l’autre...* » (p.14), par opposition à sa mère dont il disait : « *...nous n’étions pas très proches, l’un de l’autre* » (p.58)

On admet volontiers que les raisons et autres explications des rapports du narrateur avec ses parents peuvent différer, mais on ne peut pas dire que ses rapports ambigus avec la mère, le sont moins avec le père. Ce père non nommé, par acquis culturel, est présenté de différentes manières et sous diverses appellations. Il était cet infirmier, devenu *Moudjahid* puis officier de l'ANP. Il est tantôt "*prince déchu*", tantôt "*Lieutenant Haj*", sinon *Hadarath (Monsieur l'Officier)*. On apprécie à leur juste valeur ces titres comme on a pu le faire pour la mère du narrateur.

D'autre part, comme cette dernière et pour presque les mêmes raisons qui n'en font pas sa "*seule mère*", ce "*prince déchu*" n'avait pas été son "*seul père*". En effet, à ses diverses formes de manquement à son rôle ordinaire de père et à ses multiples défaillances, d'autres pères par procuration (selon les situations et les besoins qui s'étaient fait sentir) n'ont pas failli (enseignants et encadrement des Ecoles des Cadets). Mais aussi, à force de convictions et d'efforts déployés, l'enfant s'était fait des "*pairs*" prestigieux dans la sphère qu'il fréquentait assidûment (des poètes, des écrivains, voire des personnages)

On comprend de tout cela que les sentiments que le narrateur pouvait éprouver envers son père ne peuvent être que consécutifs à ses données. Mais en ne basculant pas franchement de l'amour à la haine, du respect, de l'idéalisation et de la fierté, au ressentiment, à la banalisation, voire au déshonneur, ils tiennent l'enfant en balancement (favorable ou défavorable ?) ou aux prises avec un dilemme (insoluble ?). L'enfant qui ne s'en plaint pas outre mesure, s'en est-il accommodé ? Pourrait-on véritablement l'accepter, concilier ces antinomies et vivre sereinement cette ambivalence?

On peut dater le processus de mutation des sentiments de l'enfant vis-à-vis de son père, et partant ce dérèglement ou ce "*désordre de ses sens*" (en empruntant le titre d'un roman de Ahlem Mostaghanemi), de la décision brutale du père de le soustraire à sa mère et à sa famille et de le "*déporter*" dans une caserne à *El Mechouar*.<sup>129</sup>

*Décision irréfléchie ?* Tout enfant qu'il était, le narrateur s'en doutait. Au fait, le père échafaudait un plan pour se remarier, nous apprend plus loin le narrateur : « *cette histoire n'était qu'une étape dans les projets que mon père était en train d'échafauder en secret.* » (p.56)

<sup>129</sup> – *Je voulais retourner auprès de ma mère, retrouver mes petites habitudes, mes voisins et mes amis.* (p.19)

“*Le cordon ombilical*” qui s’était rompu avec la mère, la famille, le quartier et les menues habitudes, commençait à s’amenuiser avec le père. Les relations et les sentiments s’en ressentent manifestement. Mais, curieusement, c’est avec ce père que la rupture du cordon a fait le plus de mal à l’enfant. En effet, la relation “*père/fils*” était problématique et ambivalente dans le sens où elle s’apparentait à ce qu’on pourrait qualifier de “*fusion – fission*”. Elle est textuellement rendue par des expressions qui, mises en évidence dès l’incipit du roman, ne laissent aucun doute sur la nature de ce rapport : *amical, physique, voire idéalisé*, comme le prouve le tableau suivant :

- p.12- ...*mon rire retentissait en lui comme chant de cascade...*
- p.12- *J’étais sa fierté.*
- p.12- *Il devait languir de moi sitôt que j’ai le dos tourné....*
- p. 12- *Lever les yeux sur lui était une sublimation*
- p.12- ... *me paraissait tellement grand que je le prenais pour Dieu.*
- p.12- *Il m’aimait à perdre raison...*
- p.14- *Nous étions très proches l’un de l’autre...*
- p. 14- ... *me sautait au coup et me rouait de coups...* (il lui manquait).
- p. 14- *Il m’a pris le bras ... sangloté dans mes cheveux...*
- p. 14- *Si je devais mettre un visage sur l’émotion, il aurait celui de mon père...*

Ce rapport du narrateur à son père, très affectif et fusionnel au départ, va changer du tout au tout. Plusieurs circonstances vont concourir à ce que une “*vénération*”, qui dit bien son nom (“*Mon père était tout pour moi. Il était mon dieu, mon ange gardien, mon grand frère, mon génie d’Aladin*”, p.71), soit commuée en une “*haine maîtrisée*” (“*Je n’admettais d’avoir un monstre pour géniteur*”, p.210), avant de s’assagir en un “*comportement stoïque*” (“*Quelque part il demeurerait toujours le dieu d’autrefois, seulement moi, j’avais perdu la foi. Je ne lui en voulais pas, non*”, p.92).

Mais, si d’un côté l’acte apparemment fatal aux relations père/fils (la *déportation* du narrateur), logiquement impardonnable, est pourtant pardonné, de l’autre et paradoxalement, les projets velléitaires du père (qui ont provoqué cet éloignement), conjugués à ses maladroites, n’avaient pas suffi à entamer ce rapport déjà vacillant. Et pourtant, constate Marie Virolle :

*Le père abandonne sa famille, la mère est livrée avec ses enfants à la misère. Mohammed est témoin de ces faits pendant ses congés, et il est impuissant à y remédier. Le père se remarie, plusieurs fois. Mohammed subit, se plie, se conforme, pâtit de l’indifférence du père, de sa «trahison », de la déprime profonde de la mère, de la déchéance matérielle...*<sup>130</sup>

<sup>130</sup> Marie Virolle, “*Yasmina Khadra, L’Écrivain, L’amour du Père*”, ALGERIE LITTERATURE / ACTION, L’ACTUALITE LITTERAIRE, p. 110

On peut linéairement suivre le processus de dégradation de ces relations en écoutant l'enfant se confesser. En effet, disait le narrateur de l'autobiographie, « *j'avais onze ans quand mon père se maria pour la quatrième fois et divorça d'avec ma mère pour de bon.* » (p.68). Les relations se dégradaient déjà depuis « *ce matin d'automne 1964* » (p.11) où il ne comprenait pas « *pourquoi [l'] emmenait-il si loin de son bonheur* » (p.12). La rupture se consommait chaque jour davantage comme le montrera ce relevé lexical du glissement progressif de « *père* » à « *pair* », ou pères par procuration. (C'est nous qui soulignons en gras):

- « *Il était parti sur la pointe des pieds. [...] Ce n'était pas assez pour me réconforter, [...] me consoler [...] d'une **séparation** qui tenait aussi bien de la **rupture** que de l'écartèlement.* » (p.17-18).
- « *A partir de ce jour là, jamais [...] je **n'ai réussi à dire "papa"** à mon père* » (p.43).
- « *...il demeurait le Dieu d'autrefois, seulement moi, **j'avais perdu la foi.** [...] j'estimais que nous n'avons plus **rien à nous dire.** » (p.92).*
- « *Après avoir **perdu la confiance** que j'avais **placée en mon père**... » (p.117).*
- « ***Je n'ai que faire de sa compassion**... » (p.171).*
- « ***Cadet** Moulessehoul Mohammed [...] pour vous servir, **Monsieur l'officier*** » (p.42).
- « *L'armée est incompatible avec la vocation d'écrire, **Hadarath.** » (p.230). (*Hadarath = Monsieur l'Officier*)*
- « *Je n'admettais d'avoir **un monstre pour géniteur.** » (p.210).*

Ce père, de son côté, semblait être tout aussi conscient de la rupture qui prenait effet avec son « *monstre de fils* » (« *Mon Dieu ! Quel **monstre** m'as-tu donné là... » (p.232), réalisait parfaitement la dégradation de son image auprès de son fils (« *...tu estimes que je suis un **vulgaire salaud**...* » (p.232).*

Il se faisait menaçant, (et de fait, confirmait le pressentiment du narrateur qui, déjà, songeait à se faire adopter par un père plus digne) : « ***Je te renierai. Absolument. Tu cesseras d'exister pour moi**...* » (p.232).

A considérer ce que cette *rupture* et cette *séparation*, synonymes d'*écartèlement*, ont pesé sur l'évolution des sentiments du fils envers son père, on est enclin à penser que l'inimitié serait inéluctablement au rendez-vous. C'est d'ailleurs ce qu'on comprendra à partir de ce court florilège :

---

- au plan émotionnel d'abord (*perdre confiance en son père ; n'avoir plus rien à lui dire ; n'avoir que faire de sa compassion*),
- puis sur celui des convictions (*perdre la foi en son père ; ne pas pouvoir lui dire "papa"*) et par voie de conséquence, prendre ses distances par rapport à lui (*Monsieur l'officier ! Hadarath ! ; Cadet !*).

De fil en aiguille, les rapports père/fils en arrivent à la vulgarité et à la non reconnaissance réciproque (*avoir un monstre pour géniteur, un vulgaire salaud ; avoir un monstre pour fils*) pour finir par le reniement et la négation (*Je te renierai. Absolument. Tu cesseras d'exister pour moi*).

Devant ce que l'on pourrait appeler un fait accompli, et comme tout enfant, le narrateur, sans peut-être le formuler, se met intuitivement en posture de compensation de ce de quoi il était frustré. Il quémande et reçoit cette affection, qui lui manquait atrocement, de plus d'une personne, de plus d'un horizon : de beaucoup de substituts du père, pourrait-on dire.

Ainsi, la relation au père (déjà précaire depuis cet "*écartèlement et cet éloignement de son bonheur*") fut rompue à un âge où l'on avait toujours besoin de "*présence paternel*"; et, même si ses différentes expériences malheureuses lui ont permis d'avoir du caractère et de hâter sa précocité. (*J'avais treize ans. Et déjà un homme...*, p.144), le jeune narrateur était à l'affût de tout signe "*paternaliste ou paternalisant*" émanant d'un adulte proche.

De beaucoup d'adultes, justement, émanaient, à leur insu parfois, ces signes que l'enfant Mohammed ou le Cadet matricule 129 décodait, frustration oblige, comme attributs paternels que devait, en principe, lui prodiguer son "*papa*", désormais banal "*géniteur*".

Des "*fragments de pères*" sont observés, recensés et récoltés par le narrateur chez un certain nombre de personnes parmi ses enseignants et encadreurs dans les deux écoles qu'il fréquentait. Nous les figurons ainsi dans le tableau suivant :

| Pères potentiels              | Qualités observées                                                                                                                        |
|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| -p.35- M. Point               | Il était ...sincère et attentionné, ... courtois                                                                                          |
| -p. 36- Les moniteurs         | Malgré leur sévérité,... ils compatissaient                                                                                               |
| -p. 36-Adj. Bahous            | ...était ...fier et sophistiqué..., preux fils du Sahara...                                                                               |
| -p.107- Lt. Midas             | ...cachait ses larmes..., quand ses gamins embarquaient...                                                                                |
| -p.137-Lt.Boudjemâa           | ...maquisard de la 1 <sup>ère</sup> heure..., ne levait jamais la main sur nous...                                                        |
| -p.149- M..Davis              | Sa patience et sa prévenance me conquièrent.                                                                                              |
| -p.150-151- Houari Boumediene | Veillait sur notre établissement ; il fondait dessus ses plus grands espoirs. Avec quelle tendresse et quelle confiance il nous couvait ! |
| -p.210- Professeurs           | Les cadets avaient un respect religieux pour leurs professeurs...                                                                         |
| -p.211- Enseignants           | Les cadets étaient ... absolument dociles avec les enseignants...                                                                         |

On remarque, à partir de ces quelques exemples, beaucoup de ses qualités que le narrateur aurait aimé rencontrer chez son propre père d'abord (et toujours) ; car son “*papa*”, avant qu’il ne devienne “*ce monstre de géniteur*”, n’en manquait pas. Comme son épouse, il n’avait probablement pas besoin de les formuler pour que son fils les sente. Il n’y avait qu’à se remémorer ce que « *l’incipit, [qui] a une importance capitale dans le processus créatif, mais a aussi pour fonction d’informer le lecteur (“exposition”), de l’intéresser (“amorcer”), d’orienter la lecture...* »<sup>131</sup>, avait installé comme rapports confortables au sein de cette famille et entre ses membres, pour en avoir le cœur net. Le narrateur aurait aimé vivre, son enfance du moins, à l’ombre d’un père qui lui aurait légué un héritage de valeurs et de principes et lui aurait prodigué en conséquence un enseignement et une formation qu’il aurait à léguer, le moment venu, à ses enfants, préservant, du coup, les qualités de la lignée des Doui Menia. Mais ces valeurs et cet enseignement, il les avait trouvés chez ces substituts du père. Nous n’en dégageons que trois catégories que l’enfant avait ou dont il aurait voulu bénéficier :

#### *Fragments d’héritage : Valeurs de base*

|                                    |                          |                       |
|------------------------------------|--------------------------|-----------------------|
| - obéissance aux aînés, parents... | - soins et protection... | - respect d’autrui... |
| - sens de la paternité...          | - tendresse...           | - patience...         |
| - sens de la responsabilité...     | - attention...           | - prévenance...       |
| - motif de fierté...               | - compassion...          | - sincérité...        |
| - modèle dans la vie...            | - confiance...           | - courtoisie...       |

Il va sans dire que, la réalité étant tout ce qu’il y a de plus prosaïque, tout n’était pas heureux pour les cadets, dont Mohammed. La médaille ayant son revers, parmi les “*bons*” adultes, il y avait des “*brutes*” et des sadiques comme le lieutenant Midas et des méchants et non moins sadiques comme le sergent Ferrah.

<sup>131</sup> Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Entrée “*incipit*”, Paris, Armand Colin 2000



Le récit de *L'Ecrivain* retient : pour le premier, le Lieutenant Midas,

*Sa prédilection, c'était l'exercice de la falaqa. Il en raffolait. Assisté par Rabah, un grand gaillard de cadet dont la tâche consistait à immobiliser les pieds du supplicié entre ses cuisses, Midas vérifiait la propreté des orteils du «chenapan» avant d'abattre dessus son martinet.*

Pour le second, Sergent Ferrah, il souligne que

*En apprenant que j'étais le fils d'un «gradé », il s'en donna à coeur joie. Des semaines durant, il m'a réveillé à trois heures du matin et m'a obligé à cirer les bottes de mes camarades de chambrée dans le noir; et malheur à moi si le cuir présentait le plus petit grain de poussière. Le jour, il me persécutait, me mettait au garde-à-vous jusqu'à tomber dans les pommes ou me faisait ramper.*

Mais, si l'on admet qu'avec ce qu'on a appelé les substituts du père, l'enfant a pu faire la part des choses et comprendre qu'il puisse exister une minorité de méchants, qui soit une exception à la règle générale, pourrait-on logiquement admettre que ce qui émanait du père n'ait eu aucune incidence sur ses relations avec son fils ?

Il semble bien que ce soit véritablement le cas. Il n'y a qu'à écouter le narrateur, maintenant adulte, se remémorer son calvaire d'enfant, martyrisé par la volonté écrasante d'un père tyrannique, à qui il ne pouvait ne pas pardonner :

*Aujourd'hui encore, malgré les affronts et les turpitudes, je vais le voir tous les vendredis. Et tous les vendredis, solitaire et vieillissant, il m'attend, les yeux rivés sur l'horloge murale comme un enfant ébloui par un aquarium. [...] Je n'ai rien oublié; j'ai tout pardonné. A aucun moment je n'ai jugé utile de lui rappeler le mal qu'il nous avait fait. Je pense que je n'ai jamais réussi à lui en vouloir vraiment. C'est mieux ainsi, et c'est merveilleux. (p.227)*

Marie Virolle y avait vu un de ces paradoxes du personnage de Khadra, « *l'amour inconditionnel, lucide et cependant passionné, voué envers et contre tout à un père "indigne", révérent jusqu'à l'absurde, qui conserve de par cet amour du narrateur une dignité intacte malgré ses bassesses.* »<sup>132</sup> Il est vrai qu'elle soupçonnait là un autre «malentendu» ou sous-entendu. Elle se doutait de quelque chose et s'interrogeait : « *Jusqu'où va sa soumission? Au-delà du père en chair et en os, jusqu'où va son amour du Père?* »<sup>133</sup> Si l'enfant -et plus tard l'adulte- subissait et acceptait stoïquement le diktat du père, et si ce père triomphait c'était parce qu' « *il n'était qu'un reflet* » : il figurait un père idéal, sinon un avatar de la figure du Père :

*Un malentendu s'est glissé dans tout cela, un malentendu autour de la liberté d'être et de s'exprimer. Un malentendu qui dure, qui durera pour Mohammed... (et pour Yasmina?) Un malentendu qui vient du Père (le père réel et le Père-Loi-Armée).<sup>134</sup>*

<sup>132</sup> Marie Virolle, *op. cit.* p.111

<sup>133</sup> *Idem*, p.111

<sup>134</sup> *Ibid*, p. 111

Nous utilisons, pour notre part, cette déduction comme base pour transcender l'image et y voir sinon une mise en abyme, du moins une superposition fusionnelle du père et du fils, comme on peut le comprendre dans ce propos très clair :

*Mon histoire avec mon père est une histoire de miroir. Sans tain. Puisqu'il faut assurer un fond à l'histoire. Je me regardais en lui. Il me dévisageait de derrière mon reflet. L'un de nous deux n'était pas correct, et je m'interdisais de le montrer du doigt.*

Plus qu'une confusion entretenue, une fusion des deux images s'était opérée qui faisait que, l'un renvoyant l'image de l'autre, il n'était pas possible de se défaire de sa "partie" pour prononcer, en "juge", un quelconque sentiment à l'égard de son "double". Un référent culturel achève de disculper l'aîné/le père de toute charge, que le cadet/le fils se doit de supporter. Ainsi, si « l'un des [...] deux n'était pas correct, [le fils s'] interdisait de le montrer du doigt. »

### 3.2.3. Sentiment du narrateur de *L'imposture des mots* vis-à-vis de son double

A l'instar des narrateurs des deux premiers volets de la trilogie autobiographique, le narrateur du troisième (dans notre classement) *L'imposture des mots*, présente une ambivalence et une ambiguïté de sentiments aussi prononcées sinon plus, peut-être, que "Mo" et le "Cadet Moulessehoul". Le récit met en scène deux personnages (*Yasmina Khadra* et *Mohammed Moulessehoul*) que le regard d'autrui (leurs vis-à-vis) présente rarement en écrivain, le plus souvent en Commandant. Alek Baylee Toumi dira : « Avec deux personnages principaux, [...] deux faces d'un même homme, *L'imposture des mots* est le roman de *Yasmina Khadra* en duel permanent avec son alias, l'ex. Commandant *Mohammed Moulessehoul*. »<sup>135</sup> Il s'ensuit que le narrateur (ici le romancier) se sent déçu par cet état des choses, lui qui avait tout laissé tomber pour « saisir [sa] chance, et ce n'était qu'un leurre » (p.177) car, « l'écrivain ne se doute pas encore qu'on ne va le voir que comme le revers de sa propre médaille militaire, le Commandant *Moulessehoul* », ajoutait Alek Baylee Toumi.<sup>136</sup>

De ce conflit des instances résulte d'un conflit existentiel à l'origine de l'ambiguïté des sentiments et des comportements de ces "deux faces d'un même homme". En effet, entre ces "deux antagonistes", une ambivalence des sentiments est remarquable qui oscille entre l'amour et la haine, la complicité et la distance, la chaleur et l'indifférence, l'attraction et la répulsion, l'amitié et l'animosité, etc.

<sup>135</sup> Alek Baylee Toumi, *op. cit.*, p.13

<sup>136</sup> *Idem*, p. 20

Ces vis-à-vis, circonstances obligent, refusaient de voir (encore moins de croire en) l'écrivain « *puisque le commandant Moulessehoul savait à peine lire et rédiger un rapport* » (L'IDM, p.162). Ils insistent sur le militaire, l'assaillant, le chargeant et l'attaquant de front. Ce faisant, ils mettent les deux personnages sur la défensive, les poussant dans leurs derniers retranchements et suscitant leur rancœurs respectives, en rapport avec l'adversité, comme de bien entendu, mais surtout vis-à-vis l'un de l'autre.

Les relations se distendent d'abord, comme ce fut le cas avec le père dans *L'Ecrivain*, quand le narrateur interpelle son double par « *Monsieur l'Officier* » : « *Qu'est-ce que tu veux hadarath ?* » (L'IDM : 122). Elles évoluent en animosité quand, quelque peu revanchard, « *le commandant [...], adulé, ovationné, vanté, se met à éprouver un malin plaisir à occulter le romancier* (L'IDM : 71). Elles gagnent en agressivité quand le narrateur déstabilisé, assène un coup violent à son double : « *Mon poing s'écrase sur sa figure avec une telle rage...* » (L'IDM : 126).

Elles finissent en réconciliation, achevant de déployer un spectre d'états d'âme dont l'ambivalence n'a d'égale que la duplicité du personnage, confirmée par la toute dernière phrase de l'excipit (*Aussi sûr que toi et moi ne faisons qu'un.* p. 177)

Ainsi, le narrateur (romancier) dont « *l'hospitalité est ancestrale* », qui se vantait presque en disant « *Je tendrais la main à mon ennemi s'il me le demandait. Je ne cherche pas à savoir si mon geste est sacrilège ou imprudence ; dans les deux cas de figure, je l'assume* (p.57), est amené à éprouver les pires sentiments pour son double (plus sage, le commandant), avant de se reconsidérer et d'invoquer le pardon, de faire montre de plus de compréhension, de respect et de reconnaissance comme le montre le tableau suivant (C'est nous qui soulignons en gras) :

**Yasmina Khadra**

*Haine : Tu veux être bon à quelque chose, à l'instar du malheur, commandant Mohammed Moulessehoul ? Ramasse tes saloperies de soupirs et fiche le camp. [...] Au nom de tes ancêtres, va-t'en, sors de mon esprit, de mon ombre, de ma vie. Ouste ! De l'air que je vois clair.* (122/123)

*Reconnaissance : Ma vraie famille, c'est toi, commandant Moulessehoul. Tu ne m'as jamais laissé tomber. Même lorsque je m'arrangeais pour me mettre le Diable sur le dos, tu te dépêchais de le porter pour moi »* (176)

*- Regret : Pour la première fois depuis cet automne 1964 où le portail de l'école des cadets me confisquait au reste de la planète, je lui tends la main. »* (177)

*Culpabilité et invocation de l'indulgence et la compréhension : Je ne suis pas là pour demander l'absolution. Je suis venu reconnaître que, de nous deux, le brave, c'est toi. Tu n'as jamais renoncé à tes convictions, commandant, ni monnayé une miette de ton intégrité. Tu es resté égal à ta fidélité. Ça n'a pas été mon cas. J'ai cru saisir ma chance, et ce n'était qu'un leurre. Le destin m'appâtait pour me tester ; je lui ai prouvé que je ne mérite pas son indulgence. Ma vie a été jalonnée de travers à cause de mon esprit tordu. J'ai mordu à l'hameçon comme on croque la lune ; ça m'a pété à la gueule, et c'est bien fait pour moi.* (177)

**Le commandant Moulessehoul**

*Revanche : le commandant ne s'en plaint pas. Adulé, ovationné, vanté, il se met à éprouver un malin plaisir à occulter le romancier ; indécatesse que je digère mal. Cependant, le léger « ostracisme » n'est que conjoncturel.* (71)

*- J'ai honte de me substituer à toi le jour de ta consécration.* (76)

*- Quand tu as sorti ton premier bouquin, tu te sentais pousser des ailes pendant qu'on me traînait dans la boue.* (124)

*- En 1989, lorsque tu avais décidé de te retrancher derrière un pseudonyme, je voyais que c'était de la folie ; je n'ai pas cherché à t'en dissuader. Tu avais un rêve, le seul, je ne voulais pas jouer au rabat-joie.* (125)

*- En 1994, quand tu as écrit Morituri, tu étais parfaitement conscient des risques que tu nous faisais courir, et ça ne t'a pas préoccupé une seconde.* (125)

*- Et aujourd'hui, parce que le hasard a voulu que tu te dévoiles au moment le moins approprié, c'est encore moi qui dois écoper. Trop injuste et trop facile. Où est-ce qu'elle est ta part de responsabilité ? Tout ce que j'ai sacrifié [...] n'a pas suffi à m'élever dans ton estime... Quel genre de monstre es-tu, Yasmina Khadra ?* (125)

*- appel à la raison : Partout où portera ta muse, tu ne seras qu'un gamin de neuf ans que son père a chassé de la maison et que l'amour de tous les hommes ne saurait l'en consoler. [...] Nulle part tu ne seras l'enfant que tu aurais aimé être.* (127-128)

#### 4 – Ambiguïté des rapports à autrui

L'établissement de l'ambiguïté des rapports du narrateur à autrui est l'objectif de l'ultime moment de *l'analyse des données référentielles* et du *Recensement d'auto biographèmes* contenus dans l'œuvre à caractère autobiographique. En effet, après avoir établi la duplicité du personnage/narrateur dans ces trois textes et, par la même, l'ambivalence de ses sentiments, il nous appartient, ici, d'observer ses rapports à l'adversité et partant, d'apprécier son comportement et ses sentiments vis-à-vis des autres personnages de la diégèse.

Dans l'espace littéraire autobiographique, les trois narrateurs entretiennent avec les personnages de leur environnement des rapports ordinaires (que nous considérons comme des relations factuelles) et d'autres ambigus, paradoxaux.

1. Au-delà du sentiment ambivalent qu'éprouve *Mo*, le cadet amoureux de Blida, pour Hawa, il entretient un rapport tout aussi ambivalent, voire paradoxal, avec le fils de cette dernière: compères, camarades, parâtre, protecteur ?

2. Le cadet de *l'Ecrivain* a ce type de rapport avec ses pairs d'abord qui, tout en étant ses camarades et amis, l'un, "le N° 118", remplace sa mère et en a même cette vertu de dompter l'animal qui l'habite et qui en fait un garnement ; l'autre, "Ghalmi", le domine, il est son gourou, son maître.

D'autres encore, à l'instar de ses enseignants, de l'encadrement militaire de l'école des cadets, des écrivains qu'il commence à fréquenter dans la solitude et le froid des salles d'étude : ils ne sont pas, pour le cadet, seulement ce qu'ils sont statutairement, mais beaucoup plus que cela : ses guides, ses parents, ses idoles.

3. Le commandant entretient avec l'armée et ses personnels, un rapport à l'image de celui qu'il a avec son double (le personnage de l'auteur, *Yasmina Khadra*), des relations que n'altèrent pas les aléas de la situation sociale, ni n'instaurent une logique pragmatique.

Cela s'appliquerait aussi au rapport qu'a l'écrivain de *L'imposture des mots* avec ses pairs et surtout avec ceux-là même qui l'ont lâché. La réaction ou la non réaction plutôt, le rapport donc, est paradoxal et ambigu au regard de la circonstance.

#### 4.1. *Mo*, le cadet amoureux de *La rose de Blida*

S'agissant de *Mo*, le cadet amoureux de Blida, au-delà de son ambivalence ontologique (enfant ou adulte), sentimentale (“*amoureux*” de Hawa), le cadet de *La Rose de Blida*, entretient des rapports tout aussi ambivalents, voire paradoxaux avec les autres personnages dont Fouad Sid Tami, le fils de Hawa. Nous citons, afin de mieux y revenir, ses camarades (les cadets en particulier), ses enseignants et ses encadreurs militaires (officiers et sous-officiers).

A titre d'exemple, comment pourrait-on qualifier sa relation avec Numéro 53 ? Amitié et complicité ? Alors pourquoi n'est-il même pas nommé dans l'espace du récit ? Comment se fait-il que ce dernier le connaissait sur le bout des doigts alors qu'il ne le fréquentait que depuis peu et pourquoi se sentait-il responsable de sa conduite ?

La place de M. Jouini (enseignant de la langue Arabe), comme celle des autres enseignants d'ailleurs, est particulière dans le cœur du cadet. Car, ni sa sévérité, ni les sanctions qu'il lui avait infligées, ni même le fait qu'il serait derrière sa décision de se détourner de l'arabe pour écrire en français, ne peuvent rien devant le respect qu'il lui voue, voire devant sa sacralisation.

Le rapport avec le capitaine de l'école n'était-il pas du type oedipien ? Tout autoritaire qu'il était et inspirant la peur et la crainte parmi les élèves, il n'avait pas pu endiguer celles de *Mo*, ni le dissuader de prendre sa revanche sur lui en lui crevant les pneus de sa voiture. Amant de Hawa, ce dernier serait-il considéré par “*l'amoureux*” comme son “*rival*”, même s'il ne le formulait pas ?

Mais c'est avec *Fouad Sid Tami*, nouvel élève de l'école des cadets et fils de sa séductrice *Hawa*, que les rapports sont des plus ambigus. D'ailleurs, par un certain nombre de traits, les deux “*amis*” se ressemblaient beaucoup. En plus d'être farouches, tous les deux rodaient beaucoup près de la clôture de l'école comme s'ils voulaient désertir. Mais, comme pour tous les cadets, « *il y avait entre l'envie de désertir et le courage de faire le mur un gouffre insondable.* » (*La R.B.* : 34)

Au plan familial, tous les deux sont fils de cadres, de l'armée (officier) pour “*Mo*” et de la Jeunesse et des Sports (Directeur à Alger), pour *Fouad*. Leurs familles respectives sont désunies : son père avait quitté sa mère pour rejoindre une autre femme, une jeune émigrée pour le premier, et une «roumia » (française) pour le second.

Étaient-ils seulement des camarades de casernement, des compagnons de route et d'infortune et de probables futurs collègues dans l'armée ?

Même si c'était très difficile, il n'était pas impossible pour *Fouad* de songer à faire de "Mo" un ami. Il est vrai qu'il était, comme lui, « *un p'tit Poucet [qui] ne paie pas de mine* » (*La R.B.* : 29) : chétif, craintif, farouche et solitaire. Mais, se pourrait-il que "Mo" puisse envisager d'en faire un ami et, en même temps, convoiter sa maman ? Quelle cohérence pouvait-on trouver à cette posture intenable où "Mo" est à la fois camarades de classe, compère d'infortune, protecteur de fait et ami par tactique, voire "beau-père" et parâtre en puissance ?

#### 4.2. Le cadet matricule 129 de *l'Ecrivain*

De son côté, le cadet de *l'Ecrivain* a quasiment le même cercle de connaissance que le narrateur du récit du coup de foudre. Ce sont essentiellement des enfants (famille, voisins, cadets, etc.), des enseignants et des encadreurs militaires qui jalonnent et marquent le parcours de l'enfant soldat. Sans sortir franchement de l'ordinaire, leurs relations sont quand même assez particulières pour nous y arrêter un instant. Nous insistons, à titre illustratif, plus sur ce type de rapport qu'il avait avec ses pairs (les cadets, ses camarades) qui, tout en étant ses compagnons et ses amis (pour un certain nombre), se substituent allègrement à ses parents (mère, tuteur) et officient comme ses guides, ses maîtres, voire ses gourous.

D'abord, sentant intuitivement la rupture avec sa famille, qui se profilait inéluctablement, *le petit Mohammed*, cadet matricule 129, disait de façon péremptoire et laconique : « *Mon cœur avait changé de camp* » (p.93), puis sentencieux : je « *retournai auprès de mes moniteurs, auprès de ma vraie famille* » (p.93).

Instinctivement, avant de se faire adopter par l'armée, l'enfant se démène pour sauvegarder ce lien filial. Il profite de la présence à ses côtés de son cousin Kader et de son frère Houari pour « *reconstitu [er], à trois, cette famille qui s'était débarrassée d'eux*. » (p.62).

Mais, serait-il possible, pour des enfants de cet âge, de combler la béance laissée par l'absence de la mère ? Car le lien n'était pas que biologique. D'ailleurs, voulant lui faire accepter son éloignement du "cocon" familial, sa mère reconnaissait explicitement qu'il y était choyé et "cuvé" par elle et ses deux tantes : « *On te gâte trop, me reprochait ma mère, on ne tirera rien de bon de toi ici* », p.14)

Cet univers féminin au sein duquel l'enfant trouvait sa quiétude est l'équivalent du *“blotissement dans la chaleur et la sécurité du ventre de la mère”* dont parle Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. (Paris, Dunod, 1984). En être sevré et frustré à cet âge serait une faille impossible à combler, si ce n'est par des palliatifs circonstanciels assez réconfortants comme le fait qu'à El Mechouar, *« il n'y avait qu'une femme de ménage dont les deux enfants étaient des cadets. »* (p. 57). C'était la seule manifestation féminine et maternelle qui consolait les cadets et soulageait leurs souffrances.

Bien plus tard, à Koléa, ce vide (absence de la gent féminine en général) est corrigé leur présence au contact des jeunes cadets et du narrateur qui y voit là une véritable *“réparation”* : *« La présence de la gent féminine allégera nos fardeaux. [...] C'était une deuxième réparation, et elle était de taille. »* (p.245). En effet, parmi le personnel enseignant, il y avait des femmes.

Mais, même dans un environnement quasi exclusivement masculin, à El Mechouar à l'époque, le narrateur a trouvé en son camarade d'infortune, le matricule 118 en l'occurrence, non seulement un ami et un frère, *« ...mon ami, celui qui m'avait défendu et aimé comme un frère aîné »* (p.101), mais aussi quelqu'un qui s'acquittait convenablement d'une des fonctions de sa mère, celle de la construction de son imaginaire: Moumen *« se chargea de remplacer ma mère, ses contes près de la cheminée, là-bas dans notre maison »* (p.32).

Au-delà de ce rôle inattendu dont pourtant s'acquittait convenablement *« Moumen [qui n'] avait [que] douze ans »*, ce dernier va réussir la gageure de dompter l'animal qui habitait *le petit Mohammed* et qui avait failli en faire un garnement irrécupérable. Sa vertu en cela, reconnaissait l'égaré en puissance, était que *«les exubérances de son imaginaire furent absolument nécessaires à mon “insertion”.* » (p.32). La réponse à la question *« Qui pourrait être Moumen ? »* détermine la nature des rapports entre les deux enfants et lève l'ambiguïté de l'énoncé : *« Je devins son meilleur ami. »* (p.32). Son ami, le meilleur ; son frère aîné ; sa mère ; son dompteur et partant son complice, son confident, son défenseur, son protecteur, etc., tels étaient les rapports entre *Moumen et le petit Mohammed*.



Si pendant son enfance à El Mechouar, *Moumen* avait su l'apprivoiser et le mater, un autre enfant de son âge le dominait à Koléa, pendant son adolescence. Il était son maître, voire son gourou. Là aussi, il ne serait pas cohérent de souligner les relations de camaraderie et de collégialité, susceptibles d'évoluer en amitié, voire en fraternité, sans éclairer d'autres aspects consubstantiels à ces relations.

En effet, *Ghalmi* (c'est de lui qu'il s'agit) jouissait auprès du *petit Mohammed* d'un prestige certain qui lui valait le respect et lui conférait un aura dont l'influence sur son jeune ami tendait vers la domination consentie, vers une sorte de paternalisme. En tout cas, cela en a l'effet comme semble le confirmer leurs comportements respectifs « *bien que [le premier] se défendît d'être [le] guide spirituel* » du narrateur, ce dernier « *le considérait comme tel.* » (p.157)

Ainsi, plus qu'un ami ordinaire ou même qu'un complice, *Ghalmi* est, malgré son jeune âge, un des maîtres du narrateur sinon son “*guide spirituel*”. C'est d'abord son initiateur dans ce monde des Belles Lettres où il était aussi bien à l'aise au niveau bibliographique qu'il jouissait d'une autorité certaine au niveau critique :

*C'était Ghalmi qui me prescrivait les titres à lire : Crime et châtiment de Dostoïevski, Et l'acier fut trempé, de Nicolai Ostrovski, La Mère, de Maxime Gorki, Le Proscrit, de Jules Vallès, les œuvres de Gibrane K. Gibrane (dans les deux langues), Albert Camus, Malek Haddad, Driss Chraïbi que nous adorions, Mouloud Mammeri, Jean Giono, Tomas Mann avant de tomber littéralement en syncope devant celui qui deviendra mon idole, John Steinbeck.* (p.158)

Le narrateur se considérait, sur ce point, comme privilégié par la Providence, mieux, il y voit là un signe : « *Ce n'était pas par mégarde si la Providence [...] avait mis [Ghalmi] sur mon chemin.* » (p.157) Car, en plus de lui avoir ouvert des horizons nouveaux et diversifiés, *Ghalmi* semblait deviner ce qui devrait intéresser son camarade et protégé qui, reconnaissant, avouait : « *Il m'avait fait aimer [de grands auteurs] après m'avoir expliquer [...] pourquoi ils devaient me toucher au plus profond de mon être.* » (p.157)

Or, ce maître ne pouvait pas se prévaloir des qualifications ni des compétences des enseignants qui avaient eu à évaluer et à apprécier “*les œuvres*” de ce “*prétendant*” (parfois prétentieux) au statut d'écrivain. Il en prenait d'ailleurs conscience et s'interrogeait : - « *Qui étais-je au juste ? Un poète en herbe ou une herbe folle... ?* » (p. 237)

Si Mme Jarosz l'encensait parfois, elle « *croyait avoir déniché l'oiseau rare et était fière de compter parmi ses élèves, une lumière* » (p.201), elle ne se privait pas, le cas échéant, de lui dire ses défauts sans ménagement :

*Votre texte suffoque, monsieur Moulessehoul. Vous êtes en train de l'ensevelir sous un regrettable éboulis de vocables superflus, souvent, soit dit en passant, impropres. La redondance ne tape pas dans l'œil, elle le crève. A la longue, elle tape sur le système.* (p.201)

Si M. Kouadri, « *un formidable pédagogue* » (p.150) qui le marqua indélébilement, lui conseillait d'avoir son propre style, il était dans son rôle institutionnel. « *Occupe-toi plutôt de ta grammaire au lieu de nous gâcher notre temps et nos humeurs avec tes gribouillages d'attardé...* » (p.149) Venant du professeur de français, ces orientations ont permis au narrateur de « *caracoler allègrement parmi ses meilleurs élèves, accueillant les 16 et 17 avec fatuité.* » (p.151)

Le soupçonnant de plagiat<sup>137</sup>, ce à quoi le narrateur ne pouvait répondre nettement et clairement (« *ce n'était pas tout à fait faux, ni tout à fait vrai* », se contentait-il de dire... p.150), il lui prodiguait, à sa manière (ici en l'acculant), des conseils dont il va s'inspirer avantagement : « *Cher monsieur Moulessehoul, [...] si ton phrasage était aussi crédible que ton rafistolage, ton talent ferait ravage au cercle des dormants. Mais, vois-tu, la littérature a horreur du bricolage et ce n'est pas en chipant par là une phrase de maître et en empruntant par-ci un mot à M. Larousse que l'on devient Kateb Yacine.* » (p.150)

Si le narrateur se « *mit à écouter, avec un intérêt grandissant, les conseils de M. Davis* » (p.149), c'est que l'enseignant savait bien l'évaluer et le lui signifier sans complaisance, la première fois par écrit : « *Vous avez une imagination extraordinaire, monsieur Moulessehoul. Mais votre français laisse à désirer, et c'est dommage...8 sur 20.* » (p.147), et une deuxième fois, de vive voix, « *Tu as de l'imagination, c'est incontestable. Tu as du vocabulaire, personne n'en trouverait à redire.* » (p.202)

Le cadet *Ghalmi*, qui n'avait ni l'âge, ni l'expérience et encore moins les références de ces personnes respectables (même si, comme M. Point, « *il était sincère, attentionné, [et] courtois* », p.35), n'en exerçait pas moins, sinon plus, d'influence sur son ami.

---

<sup>137</sup> Il me soupçonnait de butiner dans les livres de quoi féconder mes textes. p.150

D'ailleurs, *le petit Mohammed* avait en lui une confiance totale et acceptait sportivement ses remontrances. En fait, c'est *Ghalmi* qui l'avait convaincu du bien fondé des remarques de Mme Jarosz :

*Elle a raison Mme Jarosz [...] Tu as un défaut grave et tu dois t'en débarrasser : tu cherches à intimider. Un écrivain n'intimide pas ; il impressionne. Il ne s'impose pas ; il séduit ou convainc. Sa grandeur, c'est sa générosité et son humilité, pas sa complexité.* (p.202)

Il va même s'avérer déterminant quant au choix de cet "éternel indécis" d'opter pour une carrière d'écrivain. Sans le lui dicter, il l'aide beaucoup à renoncer à une carrière militaire qu'il n'avait pas choisie, mais sur laquelle, après son père, sa mère avait investi un grand espoir : « *Si tu m'aimes, si tu tiens à moi [lui fait-elle promettre], ne renonce pas à nos espérances car j'en mourais.* » (p.234)

Nullement enclin au formalisme comme le père du narrateur, ni au mysticisme comme sa mère, *Ghalmi* lui tenait ce langage raisonnable et sans ambage qui ne pouvait pas ne pas faire mouche : « *Tu ne sais pas ce que tu veux devenir ? [...] Les perspectives sont claires pourtant [...] Et puis, honnêtement, ta place n'est pas dans la caserne. L'institution militaire est absolument incompatible avec la vocation d'écrire.* » (p.226-227)

Si Moumen était "sa mère" et son dompteur ; si *Ghalmi* était son maître et son gourou ; si ses enseignants, de le staff de l'encadrement militaire des deux écoles des cadets étaient ses "pères" et les écrivains ses futurs "pairs", les enfants sont ses compagnons infortunes sinon ses alter ego.

Certains autres personnages sont aussi évoqués parce que, paradoxalement, ils l'avaient instruit là où ils pensaient le ridiculiser et le vexer. C'est le cas du professeur de la langue arabe, M. Hammouche en l'occurrence, qui ne manquait pas une occasion de le rabaisser devant ses camarades. Il n'appréciait surtout pas ses idées qu'il trouvait ordurières. Cela va l'aider à prendre conscience que la langue arabe (qu'il estimait maîtriser mieux que le français) ne pouvait s'accommoder de ses fulgurances tant stylistiques que thématiques. Dépit, il réalisait : « *A l'usure, convaincu de ne rencontrer auprès de mon professeur d'arabe que mépris et humiliation, je me suis mis à écouter, avec un intérêt grandissant, les conseils de M. Davis. [...] Sa patience et sa prévenance me conquièrent.* » (p.149)

Etant quasiment acquis que l'élève ou le disciple doit témoigner respect, obéissance et vénération à ses maîtres, les relations des cadets à leurs enseignants ne dérogeaient pas à ce principe. Le narrateur, en porte parole, confirmait que, quelque soient les aléas des circonstances, « *les cadets avaient un respect religieux pour leurs professeurs...* » (p.210) et que, même dans l'adversité, « *les cadets étaient [...] absolument dociles avec les enseignants...* » (p.211)

Si tel était le cas avec les enseignants, qu'en était-il avec l'encadrement militaire en général et avec les moniteurs en particulier ?

D'abord, en père protecteur, le premier d'entre eux, Ministre de la défense et Président de la République, « *Houari Boumediene [...] veillait [...] sur notre établissement ; il fondait dessus ses plus grands espoirs.* » Il n'y avait qu'à voir « *avec quelle tendresse et quelle confiance il nous couvait* », en voulait pour preuve le narrateur (p.150-151). Seulement, ce devoir professionnel et ce rapport hiérarchique (pouvant allègrement virer au symbolique) sont doublés, dans le cas (exclusif ?) de l'élève *Mohammed*, d'un avis de critique littéraire qui, s'il n'était pas tout à fait autorisé (venant d'un militaire), reste très sensé : Boumediene se confondait en excuses : « *Navrés de vous déranger. Il n'y a pas pire inconvenance que d'interrompre le cours d'une inspiration. Continuez d'écrire. Je serai ravi de vous lire un jour.* » (p.159)

Cela est interprétable, à la première lecture, comme un encouragement du président pour un cadet à prendre en exemple pour l'émulation des autres. Ce serait un geste à la fois pédagogique et paternaliste (les cadets sont majoritairement orphelins), mais un geste chargé de suggestions surtout, et qu'on pourrait lire autrement. Par exemple, en disant « *navrés de vous déranger* », la hiérarchie s'en est ressentie ; elle est de fait redéfinie. Le supérieur militaire s'excusait sincèrement de la « *pire inconvenance* » que sa délégation (« *nous* ») commettait en interrompant « *le cours d'une inspiration* » d'un encore plus supérieur (« *vous* ») : un créateur d'une œuvre de l'esprit.

Il en allait presque de même avec les autres encadreur (officiers) et moniteurs (sous-officiers) dont les rapports avec le narrateur sont ambivalents, sans perdre de leur cohérence. En effet, même à cheval sur la discipline, le « *Lieutenant Boudjemâa [...] maquisard de la 1<sup>ère</sup> heure [...], ne levait jamais la main sur nous...* » (p.137), témoignait, pour ses coéquipiers, le narrateur.

Une posture originale car requérant autorité et légitimité. C'est aussi un type de conduite difficile à adopter par un autre officier, adepte, lui, de la "*falaqa*" et d'autres supplices qu'il prenait du plaisir à faire endurer aux cadets. Mais cela n'empêchait pas pour autant le « *Lieutenant Midas [de] cachait ses larmes [...], ses gamins embarquaient...* » (p.107) pour des destinations lointaines, à l'occasion de leur affectation dans d'autres établissements militaires. En un mot, « *malgré la sévérité [...], ils compatissaient* » (p. 36) tous.

Quant au narrateur, il semble revendiquer le fait de ne pas être rancunier ni revanchard ; pourtant il laisse penser qu'il n'avait pas tout à fait digéré certaines situations, surtout quand, vingt ans après, il rencontre à *Maghnia* un formateur l'ayant marqué indélébilement : il s'agissait de son tortionnaire : le Sergent Ferrah, un méchant doublé d'un sadique exécutable.

Autres partenaires, autres types de relations à la mesure de leurs statuts. Aux relations assez particulières que le narrateur avait avec ses pairs (les cadets, "*ses semblables, ses frères*"), ses encadreurs (les moniteurs, "*ces substituts du père*"), vont s'ajouter d'autres rapports assez pathétiques, avec des "*compagnons*" d'une autre veine : les poètes et les écrivains, ses idoles. En effet, le narrateur ressent, dès son jeune âge déjà, une forte tension vers "*les hommes de lettres*". Puis, à un moment donné, réalisant qu'il ne pouvait être à l'aise que parmi eux, il disait : « *Plus que jamais, je voulais être des leurs.* » (p.157)

Cette prétention d'"être des leurs", avant d'être exprimée et revendiquée explicitement, était d'abord une tension inconsciente, subjective et à la limite de la fabulation. Car, il a été élevé dans la tradition bédouine où le verbe est sublime et l'éloquence un étendard, où il était entouré de ses deux tantes, *Milouda* et *Bahria*, et d'une mère, l'éternelle bédouine, dépositaires toutes les trois d'une culture traditionnelle dont le conte et la légende sont la base.

D'ailleurs, son camarade *Moumen* n'avait remplacé sa mère que par le fait qu'il pourvoyait *Mohammed* en histoires féeriques. Car, comme pour sa mère qui l'indifférait de par son statut ("*Entre ma mère et moi, cela se passait de façon ordinaire [...]. Elle était ma mère ; j'étais son garçon, point* » p.58), le cadet *Moumen* n'est que "*Matricule 118*".

Mais, témoigne le narrateur, pendant que les autres cadets jouaient aux jeux virils de garçons, « *de mon côté, je préférerais la compagnie de Moumen. [...] Il me fascinait avec ses histoires rocambolesques. [...] C'étaient des moments palpitants.* » (p.32)

Il était tellement habité par cette passion qu'il avançait : « *Si j'avais à choisir entre un clairon et un coup de clocher, je n'aurais pas hésité à me ranger du côté d'une chèvre pour la regarder brouter dans un buisson, un collier tintinnabulant sous la barbiche.* » (p.123)

En plus d'être né dans une tribu de poètes et d'avoir été à la bonne école de la culture traditionnelle, le *petit Mohammed* était un “*touche-à-tout*” : il écrivait des poèmes, des nouvelles, jouait sur scène, participait aux comédies musicales, etc. Si rien ne l'indifférait, c'était parce qu'il vouait un culte aux hommes de cultures. Et, justement, il a eu l'inespérée occasion d'être initié au théâtre par « *un homme de culture, immense et humble [qui] n'avait pas la rigueur des profs, ni la tête carrée des moniteurs [...]. Cette homme était un bonheur.* » (p.185) C'était le dramaturge Slimane Benaïssa, qui « *proposa [aux cadets] de monter ‘L'Opprimé’, une pièce de sa création* » (p.186) et qui avait bien apprécié “*Bahi à Bahia*”, roman policier du jeune cadet, lui apportant sa caution en lui confiant : « *J'ai lu votre roman policier (il s'agissait de Bahi à Bahia) [...]. Votre humour est renversant.* » (p.184)

Il n'y avait pas que les créateurs pour qui il éprouvait et manifestait le plus grand respect, il y avait aussi les lecteurs, dont Slimane Benaïssa et même les cadets de l'école de Koléa qui le considéraient comme leur écrivain. Parmi ces jeunes lecteurs, en plus de son “*maître spirituel*” *Ghalmi*, il y avait quelqu'un dont le narrateur dit : « *Je conquis un certain lectorat. Mon premier fan s'appelait Abdallah Sebbouh [...] il était absolument persuadé que j'étais un écrivain né.* » (p.153-154)

En effet, la passion que le cadet Sebbouh manifestait à la lecture des “*œuvres*” de son ami et les prédictions qu'il formulait faisaient que leurs relations dépassaient largement les cadres collégial et professionnel.

Ce ne serait que de l'ordre du passionnel, à lire ce billet que *Abdallah* avait glissé dans la chaussure de son ami à l'occasion de sa fête anniversaire :

“ *Il naîtra, tôt ou tard, bientôt peut-être, grand, beau et fort, ce poète issu de la fusion de deux génies, du croisement de deux nobles races, du mélange généreux de L'Arabe et du Franc.* ” Pétrus Borel, *Revue L'Artiste*, 1845.  
Ce poète, c'est toi.

Signé : Sebbouh. (p.154)

La conviction et les prédictions de Sebbouh qui « *était absolument convaincu que j'étais un écrivain né* » (p.154) et qui prédisait « *le jour où je serai le monstre sacré de la littérature qu'il voyait nettement* » p.155); les encouragements de Slimane Benaïssa et surtout ceux de « *la famille des cadets* » (ses « *camarades* [qui lui] *disaient que le jour où [il] écrirait l'Allons z'enfants des ENCR, [leurs] souffrances auraient enfin un sens* » p.156), témoignent, si besoin est, que le narrateur entretenait avec son environnement humain plus que des rapports ordinaires, mais bel et bien un type de rapport qui les redéfinit autrement : c'est leur poète et leur porte-voix.

#### 4.3. Le narrateur (et son double) de *L'imposture des mots*

S'agissant du personnage du commandant (*Mohammed Moulessehou*), dans *L'imposture des mots*, il entretient avec l'armée et ses personnels, un rapport à l'image de celui qu'il a avec son double (le personnage de l'auteur, *Yasmina Khadra*), des relations que n'altéraient pas les aléas de la situation sociale, ni ne présidait une logique pragmatique. Or, quelles relations les liaient qu'il devait gérer en entreprenant de s'éloigner de lui? Du moins pour réaliser son « *rêve d'enfance* » ? Et d'abord, qui étaient, pour le narrateur, l'armée et ses personnels ? Ils étaient « *TOUT* » pour lui, à tel point qu'il se diluerait s'il songeait s'y soustraire, lui qui s'interrogeait : « *quelle attitude adopter pour être moi –rien que moi- c'est-à-dire quelqu'un dont j'ignore tout ?* » (p.34)

Son désarroi était tel que quand l'échéance était arrivée, il en mesurait la difficulté et l'arbitraire :

*Pour la première fois de ma vie, je pris une décision. La plus difficile. La moins évidente. Lâcher ce que je tenais fermement entre les mains pour traquer une volute de fumée ; quitter TOUT – l'uniforme, ma carrière d'officier, ma famille, mon pays – pour un vieux rêve d'enfant. (p.34)*

Ce serait presque à regret de « *tout quitter* », en tout cas c'est un véritable dilemme qu'avait vécu le narrateur ; dilemme symptomatique d'un masochisme parfaitement rendu par la concision de la formule : « *Le mal qui a trop duré, laisse un grand vide en disparaissant.* » (p.34)

Et ce fut un « *mal* », une marque au fer rouge, un tatouage indélébile qui avait fait que d'aucuns, à l'image de la journaliste Florence Aubenas de *Libération*, ne pouvaient manquer de voir le romancier sans son casque de militaire :

*L'écrivain ne l'intéresse pas ; elle s'est déplacée exclusivement pour l'officier. Armée de sa plume de tous les combats, elle se jette dans la bataille. De toute évidence, elle n'aime pas le médaillon Khadra à cause de ses deux faces. [...] Elle s'interdit de croire qu'il n'y ait pas anguille sous roche, que ce militaire fasse exception à la règle malgré son treillis de brute et l'immonde réputation de son institution. (p.68)*

Il restera à imaginer la perplexité que ressentent “*les deux faces du médaillon Khadra*”, à l’origine de ce désamour. Sans se départir de la métaphore de l’adversité héritée de sa vie militaire, il ressentait –et le reconnaît- l’impact de la violence du contact. Il disait : « *Je n’ai pas encore peur, sauf que les questions que je me pose trahissent autant d’imperfections dans la cuirasse de mes certitudes.* » (p.66)

En effet, il comprenait qu’au-delà de son humble personnage, c’était toute une institution qui était visée (l’armée algérienne). Même si elle ne l’avait aucunement ménagé en lui confisquant son enfance et son adolescence, ce dont il n’avait cessé de se plaindre, son éducation et sa conscience lui interdisaient de la charger mensongèrement en cautionnant un discours velléitaire en vogue. En écorché, il réagissait au brûlot de Souaidia, “*La Sale Guerre*” qu’il ne voulait pas lire : « *Je n’ai pas besoin de me donner cette peine pour deviner ce qu’il contient. La guerre je l’ai subie d’un bout à l’autre, sans entracte, pendant huit ans. J’ai été le mieux placé pour savoir ce que c’est.* » (p.83)

On comprend aussi que même s’il soignait bien son discours, il ne se départirait pas de sa vision défensive de militaire sur ses gardes. Il nous re/présente la journaliste en adversaire (“*Armée de sa plume de tous les combats, elle se jette dans la bataille*”) attendant à “*la cuirasse*” de ses certitudes. De fait, il se fait défenseur de l’institution et de tous ses personnels, en témoigne du « *respect* » qu’il leur devait. Il disait qu’il était fier du « *respect, somme toute mérité, que j’ai pour ces soldats qui furent mes frères, mes amis d’enfance, ma famille, mes compagnons d’armes, mes martyrs, mes espoirs et ma vie.* » (p. 87)

Les relations du narrateur avec l’institution militaire et ses personnels ne se ressentant pas des circonstances et ne souffrant pas de calculs (ni opportunistes ni revanchards), comment le seraient-elles avec une autre institution et d’autres personnels dont il se revendiquait ? Cela s’appliquerait-il aussi aux rapports qu’a le désormais écrivain, l’auteur de *L’imposture des mots*, avec ses pairs et surtout avec ceux-là même qui l’avaient lâché ?



Sa réaction ou plutôt sa non réaction, ses rapports avec les écrivains, les éditeurs, les journalistes, les chroniqueurs littéraires et les intellectuels de façon générale pourraient sembler ambigus, voire paradoxaux, au regard des conditions de leur manifestation. Ses sentiments à leur égard, sans se figer sur un état d'âme déterminé, oscillent entre l'appréhension et le doute d'un côté, la déception et la désillusion de l'autre, en passant par la saveur de la reconnaissance, l'émotion de l'utilité et de la sincérité, jusqu'au soupçon de l'imposture et au regret de la revendication première (« *être des leurs* »).

Comme signe annonciateur de l'altération des relations de « *l'écrivain dévoilé* » avec la corporation qu'il avait beaucoup chérie et dont il s'est tant revendiqué, le désenchantement de sa femme, sa supportrice et sa première lectrice : « *Ma femme craque.* » (p.107). En effet, constate le narrateur, « *après les affres du dépaysement, voici venir les hantises du doute. Depuis la sortie du livre de la discorde [...] j'ai le sentiment d'être lâché, poussé dans le vide du haut de mon nuage.* » (p.107)

Le sentiment n'était pas faux. En effet, « *plutôt que le soutien moral auquel le romancier s'attendait naturellement, Khadra ne rencontrera que de la méfiance et du rejet de la part d'un certain monde intellectuel* », dira A. B. Toumi.<sup>138</sup>

Aux appréhensions de sa femme sont venues s'ajouter la déception de l'accueil et les « *désillusions qui promettent de paver [son] Olympe retrouvé* » (p. 58)

Mais ce qui avaient fait le plus de mal à l'écrivain déçu, c'étaient l'opportuniste et la méchanceté gratuite de certains jeunes écrivains algériens qu'il avait pris en sympathie. Il est très déçu par un certain nombre parmi eux, à l'instar de celui qui était « *venu "accrocher [son] wagon à [sa] locomotive médiatique"* » (p. 86) ou de ceux qui soutenaient que « *le commandant Moulessehoul savait à peine lire et rédiger un rapport* » (p. 162) et pensaient sournoisement qu'« *un soldat qui écrit des polars ravageurs sans la bénédiction de ses manitous relève d'une fiction de série B* » (p. 74).

A l'image de ces écrivains algériens dont *Madame Hélas !* et *Abdelkader D.*, des journalistes et des intellectuels européens, moins soupçonneux, voire complices de « *l'Agatha Christie algérienne* », se découvraient une âme antimilitariste.

---

<sup>138</sup> *Op. cit.* p. 14-15

Ils le boudaient tous, l'incriminaient parfois, le soupçonnaient de plagiat, allant, comme ce journaliste, jusqu'à douter de la qualité de textes qu'ils avaient salués auparavant comme des chef-d'œuvres. Le narrateur auteur rapporte :

*Un journaliste me demande pourquoi avoir intitulé mon livre L'Ecrivain. Je lui réponds c'est ainsi que l'on me surnommait enfant et dans l'armée. Cela ne le satisfait pas. Il suce du sel un instant puis, d'un ton inamical : « Vous ne trouvez pas prétentieux, de votre part, de vous prendre pour un écrivain ? » (p. 74).*

Ces déceptions et ces désillusions, ces méchancetés et ces animosités, cet opportunisme et ces dérobades ont-ils pour autant déterminé en conséquence la ou les réactions du narrateur auteur ? Rien n'est moins sûr ! Certes, on sentait tout au plus sa déception, on le voyait désabusé mais rien n'indiquait que le doute l'avait gagné ou que le regret d'avoir prétendu devenir écrivain l'avait effleuré.

Le procédé technique qu'il avait emprunté pour nous faire sentir qu'il était sous le choc et nous faire mesurer l'étendue de sa déception, nous permettait de comprendre, au contraire, qu'il avait transcendé la situation et qu'il avait pris de la distance, voire de la hauteur. En mettant en scène et en anticipant la corruption de ses propres personnages par le personnel du milieu qu'il idéalisait naïvement, il nous démontrait que « *le monde que voici n'est pas le meilleur des mondes [et qu'] il ne faut pas se leurrer.* » (p. 58).

En fait, ni le nain “Zane” qui le défiait, n'avait réussi à l'amadouer, encore moins à le vaincre, ni l'hypocrite “Salah l'Indochine” qui menaçait de le dénoncer (“-*Qui prouve que tu n'es pas un fumier de scribouillard à la solde des généraux ?*” , “-*Il me suffit juste de faire porter le chapeau à l'armée pour être systématiquement absous de mes crimes*” , p.102), n'avait réussi à le désarçonner.

En maître à bord, il gardait le cap sur sa destination (sa destinée ?) et ne s'encombrait pas d'assentiments qui pourraient l'en faire dévier. Il leur rappelle : « *Je suis venu en France me regarder en face, voir de mes yeux ce que j'ai dans le ventre, tâter de mes doigts le pouls de mes convictions.* » (p.57)

Ce fut une belle épreuve où des conditions extrêmes étaient réunies pour jauger son courage et sa sincérité, la force de son caractère et la sincérité de son projet.

Un brin philosophe, il dira : « *Tous les écrivains vont au paradis puisque, vivants, ils portent l'enfer des hommes.* » (p.39)

Très lucide, il ne manquera pas d'avoir une pensée émue pour « *toutes ces personnalités intellectuelles et politiques qui [l']'avaient cautionné sans [le] connaître* » (p. 131)

Reconnaissant envers les médias algériens, il leur rendra le salut : « *rarement la presse algérienne a salué un enfant du pays avec une telle ferveur et une telle affection.* » (p.72)

Sachant apprécier le fait qu' « *une pierre de la main d'un ami vaut une pomme* »<sup>139</sup>, il rapporta, en le savourant : « *La seule fois où je suis reçu en écrivain, c'est sur le plateau d' « A toute allure », chez Gérard Lefort et Marie Colmant. Deux succulences.* » (p.70-71)

---

<sup>139</sup> Proverbe maghrébin (*Haj'ra min yed lehbib teffaha*)

## **Chapitre II**

**Investigation thématique de l'oeuvre fictionnelle**

**Analyse des contenus thématiques**

**Reconstitution de l'espace autobiographique de l'auteur**

*“Mais, plus largement, un autoportrait oblique ne se dessine-t-il pas finalement dans la plupart des œuvres littéraires ? Goethe se profile derrière Werther, Chateaubriand dans René, Musset dans La Confession d’un enfant du siècle et on connaît la célèbre formule de Flaubert : « Madame Bovary, c’est moi » !”*

Dominique Viart, *L’écrivain au miroir*, cndp.fr/RevueTDC/853-65992

## Introduction

Au-delà de ces occurrences constatées dans le premier chapitre consacré aux trois récits autobiographiques de Khadra : récurrence d’abord d’un éventail de thèmes, que nous appelons khadraiens ; occurrence ensuite de ces structures narratives caractéristiques de son écriture, relatives à l’évolution des intrigues, et partant, de la trame narrative (naissance, action et devenir), il est à signaler que ces mêmes occurrences (ainsi que d’autres encore) marquent aussi son œuvre fictionnelle et se sont avérées être des caractéristiques de sa poétique référentielle (récurrence d’une thématique déterminée, comme on le verra dans ce deuxième chapitre), et stylistique (occurrence de certaines structures narratives caractéristiques, qui caractérise l’écriture de Khadra et qui définit sa poétique (comme on le verra dans la troisième partie).

En nous inspirant de l’analyse du journaliste et écrivain Walid Sahraoui, qui conclut qu’ « *il y a deux manières de saisir Yasmina Khadra : avec les yeux ou avec le cœur* », nous essayons de ne pas être partial et de l’appréhender par les yeux, par le cœur et par la raison. Car, nous dit Sahraoui de l’homme entier qu’est Khadra,

*Vu des yeux, on pourrait le trouver arrogant, méprisant, mégalomane, ne parlant de lui que pour mieux rabaisser les autres. [...]*

*Vu avec le cœur, [...] on comprend pourquoi le quinquagénaire d’aujourd’hui, nourri des préceptes généreux [de ses ancêtres], a toujours le regard mouillé et le cœur en bandoulière. Un regard d’écorché vif et un cœur débordant d’amour pour son prochain, pour peu qu’on gratte. Et qu’on trouve au-dessous de cette rude peau de Saharien la tendresse de l’enfant qu’il n’a jamais cessé d’être. [...]*

*On peut ajouter aussi vu de la raison. Alors il faudrait lire toute l’œuvre de Khadra. C’est le meilleur hommage qu’on puisse lui faire et se faire.<sup>140</sup>*

Au-delà de la négociation de son statut parmi ses pairs et de l’adoption d’une posture digne face à l’adversité ambiante, l’image qu’il essaye de donner de lui-même, qui trahit une émotivité sincère et où transparaissent ses penchants et ses exubérances, apparaît à sa juste mesure à la lecture de son œuvre, comme le préconisait Walid Sahraoui.

---

<sup>140</sup> Walid Sahraoui, “*Il y a deux manières de saisir Yasmina Khadra. Avec les yeux ou avec le cœur*”, *L’Expression* du 08-11-07

Nous nous attelons, dans ce qui va suivre, à dé/montrer par l'analyse et le collationnement que cette posture qui consiste à “*se cacher/montrer*” (“*se cacher pour mieux se montrer*” et “*paraître pour mieux disparaître*”), est à l'œuvre aussi bien dans ses textes littéraires que dans ses contributions dans les médias. Ainsi, parmi les entretiens donnés dans le *corpus d'étude* en complément et/ou en appoint aux textes autobiographiques, source des informations factuelles, nous citons *Entretien avec Yasmina Khadra*, réalisé par Y. Merahi avec l'auteur. En effet, même si le titre (*Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?*) semble porter au-delà de l'aspect biographique, en insinuant que la réponse attendue dépasse la simple présentation d'une personne ou l'évocation d'un parcours, l'interviewer la conclut ainsi : « *Incontestablement, le parcours de Yasmina Khadra vaut bien tous ses romans.* »<sup>141</sup> En présentant la transcription de l'entretien avec l'auteur, Merahi donne un aperçu synthétique de ses contenus –reproduit en 4<sup>ème</sup> de couverture- qui explicite son dernier propos. Il écrit :

*Avec générosité et talent, Yasmina Khadra raconte et dévoile sa vie ; plutôt ses vies. Celles de l'écrivain, du militaire, de l'homme, du commissaire, et leur double, leur “frère jumeau éclairé” que le Petit Poucet ; cet enfant poussant continuellement Y. Khadra à semer des romans comme autant de petits bouts de lumière sur le chemin de la vie.*

Cette vie, autant dire -avec Merahi- ces vies, sur lesquelles l'auteur s'était épanché largement dans son autobiographie ainsi que dans ces interviews, il avait chargé les personnages de ses fictions d'en présenter certains aspects et situations et confié à la narration romanesque le soin d'en relater des séquences ou des parties entières. L'analyse de ces situations et la lecture de ces relations nous permettent de reconstruire l'espace autobiographique de l'auteur que son œuvre fictionnelle pré autobiographique a préfiguré et que celle post autobiographique va confirmer.

Nous pouvons à juste titre considérer l'autobiographie de Yasmina Khadra, *L'Ecrivain*, comme un récit de temps *mémorables et déterminants*, de lieux *marquants et structurants*, de personnages *attachants et influents*. Cela serait aussi le cas de *La rose de Blida* (adolescence et éveil à l'amour) et de *L'imposture des mots* (maturité et prise de conscience de l'adversité et “*saut à pieds joints dans la gueule du loup*” -le monde des écrivains- selon l'expression consacrée de Kateb Yacine). Pour nous en tenir qu'au roman autobiographique, de *Temps mémorables et déterminants* d'une tribu mythique ; d'un pays éprouvé par la colonisation; d'une famille malmenée par les avatars de la vie; d'un itinéraire étonnant d'un personnage atypique.

<sup>141</sup> Youcef Merahi, *op. cit.*, 4<sup>ème</sup> de couverture.

Il s'agit de *Lieux marquants et structurants* d'un Sahara natal sécurisant pour ses enfants par l'héritage qu'il leur lègue et nourrissant un imaginaire fantastique; d'une ville d'adoption généreuse; de casernes froides et pesantes, mais chaleureuses et compatissantes et de *Personnages attachants et influents* comme ces ancêtres vaillants et intrépides ; ces parents et ces enfants fragiles et dignes ; etc. Nous y reviendrons pour l'étendre aux autres textes fictionnels.

Avant d'entreprendre de déterminer et de compléter la constitution de la poétique khadraïenne en identifiant les dominantes rhétoriques caractéristiques de son œuvre, et pour mieux y parvenir, nous envisageons, dans cette première étape, la dimension thématique récurrente dans sa fiction et en rapport avec son autobiographie, en analysant les contenus référentiels. La trilogie autobiographique étant analysée, l'essentiel des autobiographèmes recensés et des données référentielles dégagées (chapitre I), nous procédons présentement à l'analyse thématique du corpus fictionnel choisi. Nous reconduisons donc ici, la même perspective pour reconstituer l'espace thématique khadraïen, commun à ses différents genres et formes d'écrits.

Ainsi, le premier chapitre de cette deuxième partie étant consacrée à la trilogie autobiographique et ayant servi à rassembler un maximum de thèmes et de préoccupations humaines de l'auteur, cela va s'avérer nécessaires à notre argumentaire qui vise à démontrer la similitude des contenus référentiels de l'œuvre pré et post-autobiographique de Khadra, considérés, de par leurs genres, comme fictionnels.

Dans ce deuxième chapitre nous nous attelons, après avoir présenté succinctement les huit textes qui nous ont servis de terrain d'investigation, à relever ce référentiel diégétique et à le rassembler en isotopies récurrentes à travers une lecture analytique des œuvres. Nous exploitons la thématique récurrente de la trilogie autobiographique (que nous considérons comme factuelle conformément aux pactes de référentialité et de sincérité) pour, en construisant des portraits de l'auteur narrateur et de ses proches et en reconstituant leurs parcours, les tendre en miroir à ceux des personnages de la fiction. Ainsi, nous interrogeons, dans ce chapitre, des fictions de différents genres comme la nouvelle, le récit, le roman et le roman policier (*La fille du pont*, *El Kahira* *Cellule de la mort*, *Le privilège du Phénix*, la trilogie policière de chez Baleine : *Morituri*, etc.) Nous étendrons cet espace autobiographique à deux romans phares de l'œuvre de Khadra, en l'occurrence *Cousine K.* et *Ce que le jour doit à la nuit*.

## 1. Présentation du corpus d'analyse

### 1. 1. De la tragédie coloniale au drame national

Pour ce faire, nous avons divisé ce corpus de huit livres en œuvres fictionnelles pré et post autobiographiques. Les premières constituent la fresque romanesque de la tragédie coloniale et les opus policiers au drame national. Elles se composent respectivement ; du recueil de nouvelles *La fille du pont*, du récit de témoignage *El Kahira Cellule de la mort* et du roman *Le privilège du Phénix* qui couvrent la période coloniale ; de *Morituri*, de *Double blanc* et de *L'automne des chimères* qui couvrent la décennie noire et constituent les romans noirs d'une société

Les secondes, ou oeuvres post autobiographiques, se composent de deux romans récents dont le romanesque ambivalent est très marqué : *Cousine K.* et *Ce que le jour doit à la nuit* sont-ils des romans psychologiques, historiques, d'initiation ou d'amours ?

A propos de la fresque romanesque de la tragédie coloniale, Rachid Mokhtari, directeur de la collection “*Reflét*” de “*Chihab Editions*” où sont réédités ces trois œuvres fictionnelles pré policières, écrit dans une bibliographie commentée de l'auteur que, après sa toute première tentative éditoriale avec *Amen !* (1984), à compte d'auteur d'ailleurs,

*Yasmina Khadra entame une fresque romanesque sur le thème de la tragédie coloniale : un recueil de nouvelles “La fille du pont” (1984), El Kahira, La Cellule de la mort (1986), un témoignage romancé des premiers condamnés à mort, dédié à Ahmed Zabana. En 1989, il publie un roman fort allégorique Le privilège du Phénix, de touche pédagogique, bâti sur deux personnages : Flen et Llaz, qui, malgré l'univers inhumain de la conquête coloniale, s'emploient à débusquer l'amitié, l'honneur, l'identité, la fierté du nom et de la généalogie. (p.197)*

Il ajoute, en guise de poste face pour l'édition de 2002 (p.193-196), une lecture critique qu'il intitule “*Œuvres de Khadra : un continuum d'horreurs ?*”. Il y rappelle la veine dramatique de la fresque romanesque et en confirme la thématique et les circonstances de la genèse en disant, par exemple, que « “*Le privilège du Phénix*” fait partie d'une trilogie dont la trame se déroule dans un cadre historique de l'Algérie des premières années de la conquête coloniale, au temps de la dépossession des terres, aux guillotines de Serkadji, durant la guerre de libération. (p.193). Pour poser sa thèse de “*continuum d'horreurs*”, il signale que « “*Le privilège du Phénix*”, “*La fille du pont*” et “*El Kahira La Cellule de la mort*”, revêtent plus de force sémantique depuis la publication de “*Les Agneaux du seigneur*” et “*A quoi rêvent les loups*”.



Nous nous engouffrons dans cette brèche ouverte par ce critique littéraire pour la convertir aussi en “*continuum autobiographique*” et l’étendre à toutes les œuvres de notre corpus. Nous commençons la lecture de la fiction de Khadra par les œuvres qui couvrent deux périodes capitales dans l’histoire récentes de l’Algérie, périodes dont on peut dire qu’elles avaient déterminé -pour une large part- la poétique et la thématique de l’auteur c’est-à-dire l’objet de nos questionnements.

D’abord, la fresque romanesque de la tragédie coloniale, qui s’inscrivait dans la première période et rendait compte, à travers les faits, les décors et les conditions de “*survie*”, des “*états d’âme*” de personnages représentatifs (témoignage) ou évocateurs (fiction) de ses compatriotes parmi les adultes. Elle est révélatrice de l’imprégnation sociale de l’auteur et annonciatrice de ses penchants, donc de la formation et de la structuration de sa personnalité, à travers ses alter ego parmi les personnages enfants. L’exemple du roman, *Le privilège du Phénix*, est doublement significatif. En plus de donner la mesure de la teneur thématique caractéristique de son auteur, il crée une atmosphère que seul peut créer un génotexte selon J. Kristeva, lequel « *regroupe l’ensemble des processus de génération qui témoignent de la présence sensible de l’écrivain dans le jeu des signifiants* ». <sup>142</sup>

En effet, écrit Rachid Mokhtari,

*L’histoire de ce roman est fortement, profondément ancrée dans le mystère de la généalogie, des enseignements sur le sens de l’humain, de l’amitié, de l’honneur, de la vérité ; une leçon magistrale d’humilité, d’autant que ces valeurs universelles qui sont, en fait, les véritables héros de ce roman de touche pédagogique, se déploient dans le contexte colonial.* Présentation, p. 9

Viennent ensuite, les romans policiers, ou les “*romans noirs d’une société*” selon l’expression de F-Z Zamoum, qui actualisent la décennie noire ou ce qu’il est convenu d’appeler “*le drame national*” (pour ne pas dire la guerre civile ou “*la guerre contre les civils*”) dont l’auteur qui de désolait que « *sur la bonne vieille terre de la Numidie, les frères s’entretiennent bel et bien, avec une rare férocité.* (Morituri, p.156), partie prenante à son corps défendant, est hanté et qui présidait à ses inspirations et imprégnait ses textes

<sup>142</sup> <http://www.signosemio.com/kristeva/semanalyse.asp>

## 1. 2. La décennie noire ou le roman noir d'une société

Interrogé par Taina Tervonen qui, lui empruntant la terminologie, souligne la teneur de la crise qui secoue le pays («*Après la mafia politique dans “Morituri”, la mafia financière dans “Double blanc”, vous vous attaquez finalement à la mafia religieuse dans “L'Automne des chimères”* »), Khadra lui tient ce propos :

*Pour expliquer un effroyable phénomène de société, il me fallait commencer par “Morituri”, c'est-à-dire la mafia politique. Elle est à l'origine du naufrage de mon pays. C'est elle qui a permis l'empuantisement de la société, ensuite l'encanaillement de l'Administration jusqu'au ras-le-bol des laissés-pour-compte qui ont opté pour la violence avant de sombrer dans la barbarie.*

*Ceci dit, je tiens à vous signaler, en tant que croyante, que la relation “mafia/religion” que vous faites pour désigner l'intégrisme est inappropriée. Ces deux vocables sont absolument incompatibles pour faire ménage ensemble. L'église, la synagogue et la mosquée ne peuvent être associées à ce qui relève de la crapule et de la folie.*

*“Yasmina et le commissaire Llob –enquêtes dans une Algérie en guerre”,*

Le père du commissaire Llob qui, déjà dans les premiers opus<sup>143</sup>, «*dévoilait la réalité en s'attaquant aux questions sociales*», va, sous le pseudonyme de Yasmina Khadra, avec la trilogie (publiée en France, aux éditions Baleine, dans la collection *Instantanés du polar* ; augmenté de *La part du mort*<sup>144</sup>, pour faire ce que son éditeur appellera «*Le quatuor algérien*»), redoubler d'ardeur et de véhémence.

C'est d'ailleurs ce que dit clairement son éditeur qui se prévalait de ce que «*réunir en un seul volume quatre des enquêtes de ce flic hors des normes permet une évocation forte, pleine d'amour et de violence, de ce qu'a été, en Algérie, la terrifiante décennie des années 1990* ». Il dessine ainsi le contexte général :

*Dans un pays saigné à blanc par la guerre civile, lorsque l'Algérie se décomposait sous les coups de ses propres enfants, Yasmina Khadra a voulu témoigner à chaud de cette tragédie. Il l'a fait par le roman, au risque de son existence, en donnant chair et vie au personnage du commissaire Llob, homme intègre au milieu du chaos et qui tient droit lorsque tout vacille.*

(Note de l'éditeur)

La trilogie policière de Yasmina Khadra, que nous exploitons dans ce projet de reconstitution de son espace autobiographique, «*évoque d'une manière claire, au-delà du crime, les conditions de vie d'un peuple assigné à résidence pour cause d'absence de droits. Au fond, l'auteur présente en filigrane une crise de valeurs* », dira Zamoum.<sup>145</sup>

<sup>143</sup> De l'autre côté de la ville, L'Harmattan, 1988 ; Le Dingue au Bistouri, Laphomic, 1990 ; La foire aux enfoirés, Laphomic, 1993

<sup>144</sup> Julliard, 2004 : le commissaire Brahim Llob tente d'empêcher la justice algérienne de gracier un dangereux psychopathe. Homme intègre au milieu du chaos, il mettra tout en oeuvre pour connaître la vérité au risque d'avoir mis le doigt dans un terrible engrenage. L'auteur nous y montre la montée de l'intégrisme dans une Algérie corrompue et à la dérive.

<sup>145</sup> Fatma Zohra Zamoum, Le roman noir d'une société, Le Monde diplomatique, mars 1999

Elle se basait sur une sentence irrévocable de l'auteur qui dénonce le fait que « *tout le monde se démerde pour bâtir un palais pour ses rejetons et personne ne consent à leur élever une patrie.* (Morituri 1997 :105)

Pour s'arrêter au crime à élucider dans les trois textes, c'est Brahim Llob qui mène les enquêtes : un commissaire de police à l'orée de la retraite, ancien Moudjahid qui plus est aidés de ses hommes de confiance, le lieutenant *Lino* et des agents attachants, « *une équipe qui lui voue un culte et qu'il protège des sanctions même quand elles seraient méritées* »<sup>146</sup>. Ce « *partisan de l'ordre, de la justice et de l'équité, [ce] Serviteur de l'Etat, noble et incorruptible, ce musulman non intégriste ne cesse tout au long de ces trois textes de fréquenter des hommes pourris, bafouant l'autorité, utilisant sans vergogne les lois à leur profit s'enrichissant par toutes sortes de fraudes, faisant tuer ceux qui les gênent* ». <sup>147</sup> C'est le drame d'une société condamnée à la descente aux enfers que nous décrit le narrateur auteur (le commissaire écrivain) avec une indépendance d'esprit qui déplaît à sa hiérarchie. « *Quel devenir pour un peuple qui n'a ni contrat social ni justice ?* », s'interrogeait Zamoum qui répondait aussitôt que, « *en faisant la démonstration de l'absence de justice ou de l'impossibilité de son application, [l'auteur] montre à quoi se réduisent les hommes : à l'instinct de survie, et quand il n'y a plus que cela pour réguler une société, il n'y a plus de bien collectif.* »<sup>148</sup>

Cette écriture du drame de l'Algérie indépendante, en plus d'être juste et pathétique, est d'un réalisme et d'un courage dignes d'un patriote convaincu et honnête. Mais, cette figure de patriote convaincu et honnête qu'est le *Commissaire Brahim Llob* est décalée et passée de mode, et dans l'imaginaire collectif selon Salim Bachi, et dans la narration, selon Ghoul Malek, le plus influent des « *néo-beys d'Alger* » (Morituri, p. 28), qui lui disait : « *Vous êtes un idéaliste, monsieur Llob. Vous avez une idée utopique du patriotisme.* » (Morituri, p.182).

En effet, les faits, voire les méfaits, sont avérés et les agents –malfaiteurs- sont connus de tous comme le dira un narrateur dépité (Morituri, p.93)

*Les histoires de détournement des deniers publics sont monnaie courante, chez nous. Depuis le fameux « soundouk at-tadamoun » (fonds de solidarité) crée au lendemain de l'indépendance, jusqu'au formidable Téléthon au profit des hospices, en transitant par la scandaleuse affaire des 26 milliards, c'est devenu le fait divers dans sa mortelle banalité.*

<sup>146</sup> Laurent Laplante, *op. cit.*

<sup>147</sup> Jean Tanguy, *Chroniques de littérature de jeunesse, Une trilogie de KHADRA*, chez Baleine, 1997 et 1998

<sup>148</sup> Fatma Zohra Zamoum, *op. cit*

### 3. Romanesque ambivalent

Les deux derniers textes de notre corpus d'investigation et d'analyse complètent la gamme générique investie par l'auteur. En effet, après l'autobiographie (avec les textes factuels que sont le roman autobiographique, l'essai et le récit de vie), après la fresque romanesque de la tragédie coloniale (avec le recueil de nouvelle, le récit de témoignage et le roman d'initiation) et après les romans noirs que sont les enquêtes du commissaire Llob (avec la trilogie révélatrice du pseudonyme Yasmina Khadra), nous avons approché deux romans polyphoniques.

Il s'agit, pour le dernier exercice, de chercher dans une sorte de romanesque –que nous avons qualifié d'ambivalent- une information référentielle complétive de celle puisée dans les corpus déjà cités. Ce romanesque ambivalent est ici constitué de deux romans dont le premier est qualifié de roman psychologique : *Cousine K.* tandis que le second est qualifié d'historique : *Ce que le jour doit à la nuit.*

Si, notre *objectif* ultime est de démontrer que, malgré les différences génériques (constitutifs de l'altérité de l'œuvre), leurs interférences contribuent à étendre l'espace autobiographique, au-delà des écrits de ce genre, à l'ensemble de son oeuvre, notre *programme* consiste en la reconstitution de l'espace autobiographique par l'étude de la constitution, par l'auteur, d'une *représentation de soi* et du *monde environnant* par l'écriture. Ainsi, la lecture attentive des fictions de l'auteur révèle l'existence et l'extension d'un espace autobiographie dont la reconstitution nous édifie sur la constitution d'une représentation de soi et du monde environnant par l'écriture. En effet, comme dit Sartre, « *il est vrai que tout acte et tout écrit exprime tout le moi.* »<sup>149</sup>

Mais, cette posture de l'auteur n'est ni fortuite ni gratuite. Elle découle de divers paramètres qu'il aurait dû négocier fermement face à une adversité sans concession. En effet, en amont de cette négociation de position, il avait ses origines socio ethnologiques qu'il lui a fallu considérer à leur juste valeur (pour ne pas les trahir et pour mériter de les revendiquer); il avait surtout l'adhésion (certes contrainte) et la fréquentation de l'institution militaire à gérer avec honnêteté et intelligence, etc. En aval, il y a ce grand malentendu (de l'écrivain soldat et de l'androgynie du pseudonyme) qui a participé pour beaucoup à construire une image défavorable de l'auteur.

<sup>149</sup> J-P. Sartre, *Situations IX* (mélanges) Editions Gallimard, NRF, 1975,1987, p.181

Ces images, et autres selon les autoreprésentations, nous nous efforçons d'en décortiquer les attributs et d'expliquer ce qui a présidé à leur constitution, à leur représentation et à leurs mutations.

Pour arriver à persuader que l'auteur s'incruste et "*s'abyme*" dans son œuvre (dans et parmi ses personnages), et que son écriture s'apparente au modèle des ombres chinoises, et pour démontrer la factualité de ce qui est posé comme fictionnel dans l'œuvre pré et post-autobiographique, nous nous limitons aux récurrences thématiques nettement perceptibles dans l'autobiographie (essentiellement *L'Ecrivain*) et qui le seraient également dans la fiction (dans le corpus d'investigation) et dans le propos et l'action de l'auteur (interviews et contributions).

En effet, à bien observer l'œuvre fictionnelle de l'auteur, nous remarquons qu'elle regorge de thèmes assez récurrents, voire obsessionnels et recoupant des registres ayant constitué, quasiment, les contenus référentiels, voire les biographèmes récoltés à la faveur de la lecture du corpus autobiographique.

Ces coïncidences thématiques, nous les considérons comme autant de manifestations de l'auteur dans son œuvre, ce qui nous autorise à soutenir que des faits réellement vécus sont réinvestis dans ses livres et que la mise en abyme de soi (par l'auteur) s'opérait à la faveur d'une écriture en "ombre chinoise". L'auteur hante son œuvre fictionnelle et s'y incruste, c'est-à-dire qu'il se cache suffisamment et délibérément mal pour se laisser lire, en fragments, à travers le masque d'autres personnages et dans d'autres situations.

Des toutes premières nouvelles réunies dans le recueil "*La fille du pont*", aux textes de témoignage sur les atrocités du colonialisme ; des romans policiers (aventures du commissaire Llob), aux romans de l'urgence et du malentendu (Orient/Occident) ; des œuvres autobiographiques aux romans classiques (psychologique et historique) et jusqu'aux contributions et sollicitations dans la presse, Yasmina Khadra n'a cessé de parler de lui-même : de son enfance, de sa vie d'écrivain, de son travail.

Il nous incombe ici de reconstituer, par l'analyse textuelle et la démonstration argumentée, cet *espace autobiographique* dont des traces, voire des pans entiers sont disséminés dans l'espace de l'œuvre de l'auteur. Pour ce faire, nous dégageons un certains nombres de récurrences thématiques que nous appelons constances mythiques (lignée, origine, etc.), familiales et sociales (familles, rang, etc.), littéraires et artistiques (culture traditionnelle, folklore, animation, etc.) ou psychologiques (sentiments, personnalité, etc.) qui participent à la constitution de l'espace autobiographique et que nous vérifions et confirmons à travers les récits et autres relations factuels : contributions, entretiens, interviews, débats avec l'auteur. Ces constances thématiques relatives aux personnages de l'autobiographie *sont* aussi le fait de ses personnages dans les récits fictionnels parus avant et après son autobiographie.

N.B. : Nous mettons en annexes, des présentations exhaustives des onze livres de l'auteur exploités dans cette étude.

## Investigations dans la fiction et analyse des contenus référentiels

*Khadra sait parler de la misère, du malheur, de l'injustice mais il est beaucoup moins à l'aise dans le registre du bonheur, fut-il fugace !*

*Un internaute*

## 2. Constances thématiques

L'apparition ou la prépondérance d'un registre de thèmes ayant caractérisé le corpus autobiographique (que nous avons appelés khadraiens) est observable dans son oeuvre fictionnelle. Le commun des lecteurs, en effet, n'est pas insensible à la conjonction de thèmes qu'installent les écrits de l'auteur, à l'instar de cet internaute qui l'apprécie plus dans le registre du malheur que dans celui du bonheur ou de cet autre qui dit, à propos de *Ce que le jour doit à la nuit* que « *Khadra décline des thèmes qui lui sont chers : le respect de la parole donnée, l'amour impossible, la révolte* », ajoutant : « *L'amitié réussit mieux à Khadra qui décrit un lien amical que les épreuves renforcent.* »

Les thèmes développés dans ses récits autobiographiques, l'étaient déjà dans ces textes précédents et le seront davantage dans ceux qui suivront. Nous nous limitons dans cette étude à quelques uns d'entre eux pour nourrir notre argumentaire où l'on considère que l'écriture en ombre chinoise de l'auteur lui permet de se manifester sans se dénoncer, d'être présent sans se présenter.

Il parle, par procuration, c'est-à-dire par personnages interposés, de *ses origines* et de *sa famille* (dont il se montrera très fier), de *son enfance* (et des épreuves qu'il avait endurées, dont l'adoption et la transplantation), de *son adolescence* (de son éveil à l'amitié et à l'amour et de ses penchants pour l'art en général) et de tant de thèmes dont le traitement nous donne à voir le narrateur/auteur à un moment donné de son parcours. En effet selon Jean Giono, « *Quoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui même qu'on fait* » (Noé, “ *portrait de l'artiste*”, III, 644). Plus explicite, Giono déclare à ses interlocuteurs (Jean et Taos Amrouche) dans des entretiens radiophoniques : « *J'essaie d'exprimer ce que je suis et les sentiments que j'éprouve. Ce sont toujours des autoportraits. Je crois qu'on écrit toujours sa biographie.* » (*Entretiens*, 200, 1952)

La trilogie autobiographique, qui nous renseigne sur ses ambitions littéraires, sa force de caractère et sa ténacité ainsi que sur sa suprême naïveté et qui confirme l'ambivalence de son être, en ce sens qu'il est écrivain, officier et enfant (*Yasmina Khadra* = *Commandant Mohammed Moulessehoul* = *Mo*), nous permet de mieux apprécier les profils, les comportements et les conduites de ses personnages fictifs.

On constate ainsi que les personnages de l'œuvre fictionnelle, quel qu'ils soient, tiennent beaucoup de leur auteur. En écrivains, poètes, auteurs ou conteurs (*Llob* et *Fabrice Scamaroni* ; *Ben Ouda*; *Jafer*; et d'autres encore), en membres des corps constitués (*Llob*, le Commissaire ; *Lino*, *Serdj*, *Ewigh*, etc.) ou en enfants (*Omar Ez-Zawech*, *Jelloul* et même *Zineb*, ...), ils représentent, par réfraction, des traits saillants de la personnalité de leur auteur.



## 2.1. Constantes mythiques

### 1.1. Des origines et de la famille : des motifs de fierté

Une dominante thématique, très caractéristique de l'œuvre de Yasmina Khadra, est celle de l'exaltation des origines. Ainsi, tout autant que dans l'œuvre autobiographique (essentiellement *L'Ecrivain* où l'on apprend que le narrateur est très fier de son ascendance noble et qu'il l'est encore plus de sa tribu entourée de légende), dans son œuvre fictionnelle, (qui fourmille pareillement de personnages revendiquant ce statut pour eux comme pour les leurs), la fierté des origines, le sentiment d'appartenance à des familles et à des terroirs prestigieux, l'orgueil de relever de pays et de tribus prétendument supérieurs, sont revendiqués fièrement.

Ainsi *L'Ecrivain* nous donne-t-il à faire connaissance d'un narrateur, enfant du Sahara, fier de ses origines et de son appartenance. Présentant l'encadrement de l'école des cadets, il dira de « *l'adjudant Bahous [qu'il] était [...] fier et sophistiqué..., preux fils du Sahara...* » (p. 36) dont il revendique les qualités: « *Preux fils du Sahara, [Bahous] a hérité de sa tribu le sens du devoir et de la loyauté, et aussi un goût prononcé pour le folklore.* » (p.36). Nostalgique (éloignement géographique aidant) et quelque peu chauvin, il dit que les « *cadets de Bechar [qui séjournaient à Oran, lui] apportaient l'odeur de [son] Sahara et l'indocilité de [ses] ancêtres* » (p.93) Fier de ses ancêtres et de son rang, il laisse le soin à un autre personnage de le dire : « *Un Noble ! s'exclama* » le touriste américain quand, se présentant, l'enfant en face de lui (son compagnon de voyage) décline ses origines : « *Je relève de la zaouiïa de Sidi Abderahmane.* » (p.167).

La fierté d'avoir une telle ascendance obnubile le jeune narrateur et le met presque au défi de transcender sa modeste situation d'enfant soldat à une hauteur digne de ses valeureux aïeux. Il le dit – et entreprend de le réaliser- qu'il « *appartient à la tribu des Doui Menia, une race de poète gnomique, cavaliers émérites et amants fabuleux.* » (p.166). En l'occurrence, il souligne l'héritage poétique en proclamant : « *J'étais né poète comme l'oiseau naît musicien* » (p.205), ce dont il est complètement convaincu, qu'il confirme plus tard à son interviewer : « *Je suis fils du Sahara, je porte en moi la poésie des miens.* »<sup>150</sup>

<sup>150</sup> Interview accordée à Bernard Strainchamps, en marge du Salon du livre, Paris, 2001, Site officiel.

Il le réitère encore à *Marlène Tremblay* qui le publie sur le *Site officiel* de l’auteur : « *Je suis un homme du Sahara, né dans une tribu millénaire, et ça m’aide jusqu’à ce jour.* » Il se fera, par son abnégation, sa discipline et son sens des valeurs, un digne et “*émérite cavalier*” et n’avait pas été tenté de “*cracher sur sa patrie pour lubrifier sa carrière d’écrivain*”, pas plus qu’il ne s’était dérobé à son devoir de soldat pour embrasser une carrière littéraire ; ce qui en aurait fait un déserteur, et même un traître.

Quant à “*amant fabuleux*”, il déploie dans ses textes un style et une maîtrise de la narration qui ont fait de ce qui aurait pu être de banales histoires d’amour, des moments d’anthologie (Cf. *Le bout du sentier*, in *La fille du pont*, entre autres)

### 1.1.1. Fierté des origines

L’œuvre fictionnelle reprend, en l’explicitant et en la rendant plus perceptible cette thématique de la fierté des origines et de l’exaltation des ancêtres et des valeurs qu’ils ont léguées en héritage, du sens de l’humain et de l’honneur, du sens de la famille et de la solidarité, du sentiment quasi chauvin de la fierté d’appartenir à un groupe et de relever d’un pays élevés au rang de légendes.

Les ancêtres d’abord : en plus de faire la fierté des personnages narrateurs des différents récits, ils incarnent, en les exhibant, les différences fondatrices de cette race d’hommes libres, généreux et surtout singuliers. Déjà Yasmina Khadra, bien avant de décliner sa véritable identité, s’enorgueillit de la simplicité et de la frugalité, de la liberté et de la susceptibilité des aïeux :

*Pauvre sans être malheureux, enclavés mais pas isolés, nous étions une tribu et nous savions ce que ça signifiait. La fascination du lointain, les mirages de la ville, la symphonie des chimères, rien n’égalait le tintement des grelots accrochés au cou de nos chèvres.*

*Nous étions une race d’hommes libres, et nous nous préservions du monde, de ses bêtes immondes, de ses machines et de ses machinations, de ses manifestes et de ses manifestations, de ses investitures et de ses investissements... (L’Automne des chimères, p.17-18)*

L’humilité des membres de “*la tribu*” est célébrée dans leur accoutrement traditionnel, lequel, ce faisant, souligne leur singularité. Le narrateur du récit de témoignage assume et s’en revendique fièrement : « *Le haïk de nos femmes ne cache plus nos femmes ; il les précise fièrement dans la promiscuité. Le turban de nos vieillards scintille dans la lumière, aussi pur qu’un nimbe.* » (*El-Kahira, Cellule de la mort*, p.97)

---

Il va même se laisser aller à la vanité, emporté qu'il était par un élan chauvin, cette vanité de l'exaltation du sentiment d'appartenance à ces ancêtres (réels ou mythiques), en tenant à l'attention de vis-à-vis européens ce discours :

... notre Haroun (er-Rachid) avait offert à votre Charlemagne une horloge.  
Un présent de courtoisie, quoi ! Parce que la courtoisie, c'est nous qui  
l'avons inventée... Nous avons aussi inventé l'algèbre, la médecine..., etc.  
(El-Kahira, Cellule de la mort, p.53)

A la déclinaison de son identité véritable, c'est-à-dire avec la publication de *L'Ecrivain*, la célébration des ancêtres n'a pas cessé. Mieux, elle se serait exacerbée en évoluant en véritable critère de discrimination par rapport à autrui (Orient/Occident), voire en trait identitaire, sinon en emblème célébrant les différences fondatrices. Le narrateur de *Ce que le jour doit à la nuit* écoute son oncle déconstruire méthodiquement ce stéréotype de la paresse de l'indigène, ressassé sans discontinu par les colons :

*Nous ne sommes pas paresseux. Nous prenons seulement le temps de vivre. Ce qui n'est pas le cas des Occidentaux.  
Pour eux, le temps, c'est de l'argent. Pour nous, le temps, ça n'a pas de prix. Un verre de thé suffit à notre bonheur, alors qu'aucun bonheur ne leur suffit. Toute la différence est là, mon garçon. (Ce que le jour ..., p. 117)*

Se faisant plus persuasif, l'oncle Mahi développe cet argumentaire où il souligne la simplicité de l'aïeul, sa frugalité mais surtout la rusticité de ses moyens qui faisaient que l'aridité des paysages et leur hostilité apparente « renvoyaient l'image de son humilité [comme] chaque rivière, morte ou vivante, chaque bout d'ombre, chaque caillou » car, soutenait-il, dans *Ce que le jour doit à la nuit*,

*Cet homme était confiant. Parce qu'il était libre. Il n'avait, sur lui, qu'une flûte pour rassurer ses chèvres et un gourdin pour dissuader les chacals. Quand il s'allongeait au pied de l'arbre que voici, il lui suffisait de fermer les yeux pour s'entendre vivre. Le bout de galette et la tranche d'oignon qu'il dégustait valaient mille festins. Il avait la chance de trouver l'aisance jusque dans la frugalité. Il vivait au rythme des saisons, convaincu que c'est dans la simplicité des choses que résidait l'essence des quiétudes. (p. 384)*

Une philosophie de la vie, voilà ce qui différenciait la quiétude d'un Orient, simple et frugale, de l'inquiétude d'un Occident avide et insatiable ; différences fondatrices s'il en est et que les personnages/narrateurs des œuvres de Khadra revendiquent comme héritage de leurs ancêtres. Ces ancêtres n'avaient pas légué que ces valeurs d'humilité, de frugalité et de simplicité. Ils avaient aussi enseigné, en maîtres, l'intrépidité et le sacrifice, l'esprit de chevalerie, le sens de l'honneur et de la solidarité et, surtout, la fierté et l'orgueil mérités.

### 1.1.2. Fierté des origines et des ascendants

*“Tu n’avais pas le droit de renier et ton frère et ton nom. J’aime les gens quand ils sont fiers dans toutes les circonstances.*

*Rappelle-toi, nous sommes un peuple orgueilleux et sage. La trahison et la sottise nous sont étrangères. Il nous arrive d’être vaincus, mais convertis ou falsifiés, jamais.*

*Nous adorons rester ce que nous avons toujours été ; un peuple fier et romantique, brave et guerrier, auguste et intransigeant à la fois, éternellement égal à lui-même...”* (L'Automne des chimères, p.112)

Difficile de tenir un pari pareil, car être à la fois «orgueilleux et sage, fier et romantique, brave et guerrier, auguste et intransigeant » n’était pas à la portée de n’importe quel peuple. Pourtant, l’auteur insuffle à ses personnages l’énergie et la force nécessaires, le courage et le caractère requis pour mériter l’honneur d’une telle appartenance. En Mohammed Moulessehoul d’abord, il fait de Khaled un digne héritier de l’enseignement de sa mère (principale dépositaire des valeurs de la tribu) et un symbole exemplaire de la dignité tout court. Bravant la mort à quelques jours de son exécution, il la rassure en lui rappelant cet héritage inaliénable:

*- ...c’est toi [mère] qui [...] me disais : « ... Etre bas est le pire des péchés. Nos ancêtres ont été grands, forts, loyaux. Nous devons être dignes d’eux..., répète pour voir : être digne ». [...] Depuis, ma mère, je n’ai pas cessé de répéter ce que tu m’as enseigné.*

*(El-Kahira, Cellule de la mort, p. 84-85)*

En Yasmina Khadra ensuite, il fait de *Idir Naït-Wali* qui « avait pour frère l’un des plus grands peintres du pays [et dont le] nom élevait la tribu au rang des nations » un être digne de l’enseignement des anciens que ne l’était la légende Khaled.

Ainsi, Llob, le narrateur, le présentait-il : « *Idir Naït-Wali ne passait pas pour un notable. [...] en philosophe conscient de l’impudence des vanités, il avait choisi de rester ce personnage [...] discret que furent son père, son grand-père et ses ancêtres ...* » (L'Automne des chimères, p. 15)

Poussant à l’extrême ce sentiment de la fierté des ancêtres, un personnage de Khadra se vante des apports de la lignée mythique à l’humanité (... *Parce que la courtoisie, c’est nous qui l’avons inventée... Nous avons aussi inventé l’algèbre, la médecine..., etc. El-Kahira, ..., p.53*) et se défend contre la tendance à la régression que l’Occident (?) serait en train d’imprimer à l’évolution du monde en disant que « *si le monde file à la dérive, Haroun Er-Rachid n’y est pour rien. (L'Automne des chimères) p.75*

Sur le sujet de l'honneur et du sens de l'humain qui serait en perte de vitesse ailleurs, il s'enorgueillit d'une tradition qui a su préserver le respect et la dignité pour l'homme, même dans les situations les plus conflictuelles :

*La gifle est la correction qu'on inflige aux femmes et aux enfants. Jamais aux hommes.  
La loi du Rif l'interdit. Entre hommes, on a le choix entre le gourdin, le fusil ou le poing.  
Une gifle, pour un homme, est la pire des humiliations ; elle veut tout dire.*  
(*L'Automne des chimères*, p.97)

*Ce que le jour doit à la nuit* par exemple, en œuvre post autobiographique, confirme cette récurrence thématique à la limite du chauvinisme et de la vantardise, celle de la glorification des ancêtres, de la louange de leurs actes et de la sublimation du sentiment d'appartenance à leur lignée. L'enseignement de l'épisode de l'album que le père adoptif (l'oncle *Mahi*) déroulait à l'attention de *Younes-Jonas* est éloquent à plus d'un titre. Pour arriver à lui signifier qu'il avait à se conduire comme l'exigeait son rang et de s'en montrer fier, en lâchant : « *Eh bien, pour que tu saches que tu as de qui tenir. Dans tes veines coule le sang de Lalla Fatna...* » (*Ce que le jour*, p.100/101), il lui montre une première photo tout en lui tenant ce discours initiatique :

*Il faut que tu saches une chose, mon garçon. Tu n'es pas tombé d'un arbre droit dans le fossé... [...] Tu vois cette dame, sur la photo ?... Un général l'avait surnommée Jeanne d'Arch. C'était une sorte de douairière, aussi autoritaire que fortunée. Elle s'appelait Lalla Fatna, et avait des terres aussi vastes qu'un pays. Son bétail peuplait les plaines, et les notables de la région venaient laper dans le creux de sa main. Même les officiers français la courtoisaient. On raconte que si l'émir Abd el-Kader l'avait connue, il aurait changé le cours de l'histoire... Regarde-la bien, mon garçon. Cette dame, cette figure de légende, eh bien, c'est ton arrière-grand-mère.* (*Ce que le jour...*, p.97-98)

L'initié comprend, à l'aura de son *arrière-grand-mère* («*sorte de douairière, aussi autoritaire que fortunée*»), à son titre de «*Lalla*» (épouse de *Sidi, Seigneur*) et à son surnom «*Jeanne d'Arch*», qu'elle était bien cette «*figure de légende*» qui avait hérité de son défunt mari le pouvoir de commander à la tribu. Ce que l'enfant avait bien senti à la contemplation de ses attributs et de ce qu'elle dégageait car, appréciait-il, «*elle était belle, Lalla Fatna. Répandue sur ses coussins, le cou droit et la tête altière par-dessus son caftan brodé d'or et de gemmes, elle semblait régner aussi bien sur les hommes que sur leurs rêves.* » (*Ce que le jour...*, p.98)

L'aura, ainsi que les mérites des ancêtres, se répercutent ordinairement sur leur descendance. Cela donne aux narrateurs de *Khadra* d'autres motifs de fierté de constater qu'à l'instar des aïeux légendaires, ils avaient des parents qui en imposaient. C'est ce que l'enfant remarque quand son «*oncle passa à une deuxième photo réunissant trois hommes en burnous de seigneur* ».

Leur port et leur accoutrement renseignaient sur la noblesse de leur rang. L'oncle se fait plus explicite et l'informe : « *Celui du milieu est mon père, c'est-à-dire ton grand-père.* » (*Ce que le jour...*, p.98)

C'est aussi ce dont l'enfant était quasi persuadé en observant sa mère : « *Elle était belle, ma mère [...] Souvent, [...] je la prenais pour une sultane. Elle avait de l'allure, de la grâce...* » (*Ce que le jour...*, p. 107)

### 1.1.3. Fierté des origines et lyrisme du pays

“*Il fut un temps où l'Histoire copiait ses majuscules sur nos stèles. Les centaures d'alors se désaltéraient dans les chats de nos mères. Les prophètes eux-mêmes s'inclinaient devant notre longanimité. Hier seulement, la mythologie tissait ses trames dans les cheveux de nos veuves et l'horizon puisait sa fascination dans le regard de nos orphelins...*”  
(*Double blanc*, p. 18)

Avec l'exaltation des anciens et la sublimation de leurs faits et actes, le personnage de Khadra se montre encore plus fier de son pays. Des personnes qui le peuplent d'abord, qu'il élève au rang de légendes et dont il loue la longanimité et vante les sacrifices. Du pays ensuite, dont il magnifie les plaines et les montagnes, les reliefs et les climats.

C'est peut-être dans cet esprit que le préfacier de *Le privilège du Phénix* (à sa sortie chez Casbah Editions) présentait ainsi le personnage principal du roman : « *Le protagoniste “Flen” qui est en fait un Moudjahid et l'unique fils de la défunte reine “Rokaya”, reine de toutes les plaines de l'Abadallah, jusque par-delà Jorf Torba* »<sup>151</sup>

Le personnage arbore un prestigieux titre (*Moudjahid*) et jouit d'une aura que les années n'ont pu altérer. Le pays est à la mesure de l'étendue des plaines et de la singularité des gorges mythiques. Il est nommé avec fierté et magnifié, ainsi que ses citoyens, avec un brin de chauvinisme, par un personnage d'un roman policier qui tient ce propos à son interlocuteur quelque peu désabusé : « *C'est vrai, nous sommes en Algérie. Et l'Algérie [...], c'est comme de l'or, plus on s'y frotte, plus elle brille. C'est un bled d'Erguez. Ça baisse la garde quelquefois, mais jamais la culotte. Et plus on l'accule, mieux elle se défend...* » (*Double blanc*, p. 187)

<sup>151</sup> Rachid Mokhtari, Préface et post-face de *Le privilège du Phénix*, Alger, Casbah, 2006

C'est autant de traits distinctifs de l'Algérie et de l'algérien (que l'auteur orthographie toujours *Algérien*), voire de caractéristiques particularisantes par lesquelles Khadra, à travers ses personnages, nous apprend qu'ils ne sont à nul autre pareils. D'abord au plan de l'éducation et de la morale, il est souligné à l'attention d'autrui qu' « *à nos yeux, nous autres Algériens, après Dieu, la grandeur habille le père comme l'amour habille la mère.* » (*El-Kahira Cellule de la mort*, p. 22).

Puis, de façon chauvine et assumée, *Da Achour*, le sage, tient ce propos au *Commissaire Llob*, écoeuré par le comportement d'une frange de la société « ... *pour qu' [il] sache jusqu'où la magnificence de l'Algérien est capable d'aller. De tous les hommes, blancs ou noirs, nous sommes par ces temps qui courent les plus forts, les plus justes et les plus fabuleux* », lui dit-il (*L'Automne des chimères*, p.26)

Ainsi, les deux mots sont lâchés : cette “*Algérie comme de l'or*” est mythique ; elle est le “*bled d'Erguez fabuleux*” qui s'étaient transformés en symboles et en mythes nationaux. Et ils sont légion selon l'interlocuteur du *Condamné A Mort* (CAM) Khaled : « - *Dis-toi que tu descends d'Ibn Badis quand tu chanteras, de Redouane quand la nostalgie te gagnera, d'El Ab quand tu te tairas, de Zabana quand tu te coifferas, et de toi-même quand tu enfanteras.* » (*L'Automne des chimères*, p.27)

Au plan de la culture et de l'instruction, les personnages de Khadra, même quand ils sont analphabètes, sont loin d'être ignorants. Ils étonneraient même par un savoir étendu et en intelligence avec les situations, à l'image du nain *Llaz*, « *cet être d'incomplétude* » selon le mot de Rachid Mokhtari, le préfacier du roman. Faisant montre de connaissances de premier ordre, il étonna *Flen* qui l'interrogeait : « - *Où as-tu appris tout ça ?* » Sa réponse était : « *Je l'ai appris au milieu de mon peuple. Il y a dans nos tribus des sages capables de tenir tête aux plus éminents presbytères chinois. J'ai connu une sorte de philosophe à Oued-Souf. Il s'appelait Hadj Slimane.* » (*Le privilège du Phénix*, p.75)

Et à l'auteur de conclure, par personnages interposés, que « *l'Algérien n'a jamais été inculte [et que] ses ancêtres ont donné au monde la clef des civilisations. Ils ont inventé l'horloge pour surveiller le temps, l'algèbre pour le calculer et la science pour le dompter.* » (*Le privilège du Phénix*, p.74)

#### 1.1.4. Exaltation du terroir et mythe de l'ancêtre

Chauvinisme exacerbé ou fierté exagérée des origines mythiques, il y a là une constance thématique caractéristique de l'œuvre romanesque de Yasmina Khadra, laquelle, conjuguée aux autres constantes, permet de reconstituer l'espace référentiel de l'auteur. L'exaltation des ancêtres, voire leur sacralisation, a comme corollaire la description nostalgique (l'auteur étant Kendoussi –Kenadsa- de naissance et Oranais d'adoption) du terroir et du pays qui les a vu naître, vivre et mourir.

Dans la fiction, le lieu du déroulement et d'actualisation de l'action de l'intrigue est un paradigme spatial fondateur de l'acte littéraire, en amont dans son émanation/avènement et en aval dans sa réception/réalisation. De ces espaces, supports de l'intrigue et balises de la narration, les lieux mythiques ou mythifiés sont de véritables régisseurs de la production/création littéraire.

Si les lieux mythiques procèdent des lieux communs et fonctionnent comme espaces de convergence de l'intérêt pour les différents champs littéraires, les lieux mythifiés ne gagnent leur dimension mythique que lorsque la littérature s'en saisit. Les premiers servent l'entreprise littéraire, les seconds sont servis par elle.

La littérature qui, d'un côté exploite l'aura des lieux mythiques en en explorant la mémoire, donne, de l'autre une personnalité aux lieux mythifiés en produisant des discours qui les rendent éternellement présents, nous parlant toujours.

« *Quelle cartographie vivante des lieux mythiques d'Algérie peut nous offrir la littérature d'ici et d'ailleurs ?* », s'interrogent les organisateurs du colloque de Sétif, qui s'empressent d'apporter cette réponse en guise de mise en train à cette réflexion :

*Des villes, des médinas algériennes, des sites archéologiques, le désert de sable ou ses massifs sculptés ont nourri bien des récits de diverses factures, fictionnelle, historique, philosophique, autobiographique, etc. [...] le Sahara hante tous ceux qui l'on connu ; le désert, comme référent et métaphore, [est] prétexte à la réflexion mystique de la quête du Sens [...] [tout comme] l'âme majestueuse de la montagne kabyle.*<sup>152</sup>

<sup>152</sup> *Lieux mythiques ou mythifiés et production/création littéraire*, Colloque international organisé par le Département de Français de la Faculté des Lettres et des Langues, sous la Direction du Professeur Afifa Bererhi, les 10 et 11 novembre 2010



Il nous semble que l'oeuvre de Yasmina Khadra présente un corpus qui se prête parfaitement à cet exercice. En effet, si l'oeuvre policière nous donne à réfléchir sur un espace, qu'elle stigmatise à volonté (et peut-être à juste titre s'agissant de l'Algérie en guerre civile), l'oeuvre fictionnelle déploie un type d'espace de célébration de ce qu'on avait qualifié de *temps mémorables et déterminants*, de *personnages attachants et influents* et de *lieux marquants et structurants*:

*Temps mémorables et déterminants* d'une *tribu* mythique et mystique, les Moulessehoul (les Seigneurs des plaines), les *Doui Ménia* relevant de la *Zaouia de Sidi Abderahman*); d'un *pays* martyr, éprouvé par une colonisation de peuplement, par une guerre de décolonisation dont il vient de sortir victorieux mais exsangue et d'une guerre civile dont il ne finit pas de sortir; d'une *famille* noble et modeste, malmenée par les difficultés d'une vie précaire des plus aléatoire ; d'un *itinéraire* étonnant d'un personnage atypique (enfant soldat et poète militaire) et de *parcours* singuliers des narrateurs des différents récits, tout autant étonnants et atypiques.

*Personnages attachants et influents* comme ces *ancêtres*, “*Chevaliers du Verbe et de l'Epée*”, vaillants et intrépides ; ces *parents* et ces *enfants*, petites gens, fragiles mais dignes ; ces *enseignants* et ces *responsables militaires*, intransigeants et disciplinés mais généreux et humains.

*Lieux marquants et structurants* d'un *Sahara* natal, le *Kerzaz* (et les *Séhoul* –plaines– s'étalant des *Abadallah* jusqu'aux *Jorf Torba*) dans la noble Saoura, sécurisant par l'héritage qu'il lègue à ses enfants en guise de totem et nourrissant, chez les descendants, un imaginaire et une imagination excités par une nostalgie à fleur de peau ; d'une *ville* d'adoption, Oran, tolérante et généreuse mais indifférente aux destins individuels et aux projets secrets que peuvent échafauder ses habitants ; de *casernes* ou écoles militaires (*Ecole des Cadets de la Révolution*), froides et pesantes, mais chaleureuses et compatissantes.

### 1.1.5. Description nostalgique et exaltée des siens

Comme les siens étaient du Grand Sud (les *Moulessehoul* des *Doui Ménia*, Cf. *L'Ecrivain*), ceux de beaucoup de ses personnages le sont aussi. De même, autant est sublime l'image des ancêtres, autant sont exaltés les espaces du terroir, jusque dans ce qu'ils ont d'irréremédiablement hostile et ingrat. Ainsi en est-il des personnages et des lieux.

Les personnages d'abord : ils sont ou pauvres et humbles ou d'extraction noble, discrets, modestes et généreux. Tous se prévalent de leur appartenance à une tribu ou à une famille dont ils sont fiers des vertus et du patrimoine.

Il en va ainsi des enfants maraudeurs du fameux *Sentier* au bout duquel se trouvait l'ermitage (*gourbi*) du poète ascète Ben Ouda, qu'ils infestaient et qui le harcelaient pour qu'il leur raconte des histoires. Quand leur chef Othmane (fils du chef de la tribu) les présentait au poète, en disant : « *Nous sommes cousins. Tous les neuf. Nous appartenons à la tribu des Beni Wassine* » (*Le bout du sentier*, p. 86), son interlocuteur, abondant dans ce sens, souligne qu'ils étaient de « *Sacrés petits renards [car] les Beni Wassine [sont] les plus célèbres voleurs de vierges de tout le Maghreb. Je les connais bien, ces gens-là.* »

Ce Ben Ouda, lui-même de noble extraction, s'étant trouvé à cause d'un accident de l'histoire –celle-là même dont ont souffert tant de personnages des récits de Khadra (voir infra. *Motifs littéraires*)- partage sa mansarde et sa vie avec une veuve, victime également du même mal. Il le disait ainsi à ses jeunes compagnons : « *Elle fut reine une fois, au temps de son mari. Elle possédait une tribu et comptait mille gaietés. Puis l'avalanche du malheur l'inonda. Son kaoum (peuple) mourut sous la botte de l'armée et elle partit par les chemins.* » (*Le bout du sentier*, p.82)

Ces personnages sont aussi fiers de leurs familles, riches ou indigentes, et ne tiennent aucune rigueur aux leurs qui en auraient dilapidé le patrimoine. Sans être fatalistes, ils réussissaient toujours à se faire une raison, se préservant ainsi du poids des mauvais états d'âme. Mieux, ils en tiraient une fierté, à l'image du narrateur de *L'Ecrivain* décrivant leur villa de Choupot à Oran ou de Younes de *Ce que le jour doit à la nuit* écoutant sa mère s'enorgueillir –nostalgiquement- d'un passé récent :

*Sais-tu que tu es né dans une belle maison ? Le gourbi où tu as grandi appartenait à une famille de paysans que ton père employait. Au début, nous étions presque riches. Tout un village avait fêté notre mariage. Une semaine de chants et de festins. Notre maison était en dur, et nous avions des jardins autour. Tes trois premiers frères sont nés comme des princes. Ils n'ont pas survécu. Toi, tu es venu après, et tu as joué dans ces jardins à perdre haleine. (Ce que le jour..., p.108)*

Même sans motifs de fierté matériels et apparents comme on venait de le voir, les personnages de Khadra, surtout quand ils sont du Grand Sud, ont toujours de quoi s'enorgueillir. Le sens de la famille et du groupe, l'hospitalité légendaire, l'humilité et la piété sont exhibés en véritables trophées si ce n'est en étendards. Mohammed, l'enfant narrateur de *Ez-Zaweche* en témoigne :

*... à Kenadsa, on constituait une même famille. Chez nous, au bout de trois jours, l'étranger devenait indiscutablement un des nôtres. Qui pénétrait nos demeures, pénétrait nos cœurs. Nous étions une peuplade pieuse et simple. Nous parlions « hadith » et versets coraniques. Nous étions pauvres, cependant nous ne savions rien refuser. Notre cœur appartenait à toutes les créatures de Dieu. Notre main se tendait d'elle-même à n'importe quel appel. L'hospitalité était notre fierté et notre raison de vivre.*

*(Ez-Zawech (l'oiseau), p. 106)*

Cette fierté des ancêtres vaillants et valeureux clairement affichée, cette nostalgie tout autant manifestée à leur évocation et à celle de leurs familles respectives, les personnages fictionnels de Yasmina Khadra (à l'instar des narrateurs des trois récits autobiographiques) étendent cette inclination à la nostalgie jusque dans l'évocation exaltée des reliefs et climats.

Fils de bédouins transplantés à Oran, dont la mère était restée fidèle à sa compagne alors que le père, qui « *regrettait que son épouse se complaise dans univers rural, qu'elle demeure cette sacrée bonne mule de paysanne* » (*L'Ecrivain*, p.55), s'était allègrement convertie aux mœurs citadines, l'auteur, en oranais d'adoption, n'avait pas tourné le dos à ses racines. Le pouvait-il quand bien même il le voudrait ?

Ses personnages se chargeront de nous le dire. C'est le cas du Commissaire Llob qui est resté un « *blédard* » indémodable et qui, de fait, contraste avec son lieutenant Lino à la citadinité exacerbée. Il le manifestait à chaque occasion que son double négatif se prévalait de son extraction urbaine.

Il en va de même de Khaled, le CAM d'*El-Kahira* et de Younes-Jonas, fils adoptif de son oncle -citadin et intégré à la communauté française d'Algérie.

Le premier vainquit l'angoisse de l'attente solitaire de la mort par l'actualisation -par la mémoire et le souvenir- des éléments du climat et du relief de son pays. Il se laisse bercer: « *Dans le noir, une lueur s'alluma. Très loin dans le passé. C'était le soleil de son village. Le grand, le beau, le glorieux soleil de son pays... En dessous, la compagne verte...* (*El-Kahira Cellule de la mort*, p. 61)

Le second, contraint à adopter un mode de vie occidental et citadin, dans les quartiers européens d'Oran, se voit réconforté et largement consolé de son sevrage par le déménagement de la famille à Rio Salado. Il s'en réjouit presque :

*Je me sentais dans mon élément ... Né au cœur des champs, je retrouvais un à un mes repères d'antan, l'odeur des labours et le silence des tertres. Je renaissais dans ma peau de paysan, heureux de constater que mes habits de citadin n'avaient pas dénaturé mon âme.* (Ce que le jour... p.154)

Si Oran, sa ville d'adoption et la ville d'origine ou de refuge de beaucoup de ses personnages, était « *la plus belle ville du pays [qu'il] connaissait jusque dans ses intimes replis* » (*L' Ecrivain*, p. 50), c'est Kenadsa dans le Kerzaz qui recueillit tous les suffrages. De là sont issus la plupart des principaux personnages. C'est de là surtout qu'ils tiennent les valeurs et les vertus. C'est surtout leur source d'inspiration, de bonheur et de fierté car « *Kenadsa comptait à elle seule autant de célébrités qu'une nation entière.* » (*Ez-Zawech (l'oiseau)*, p. 110) Les vertus de ces étendues désertiques où a éclot l'oasis Kenadsa étaient d'une telle transcendance que les bagnards qu'étaient Flen et Llaz s'en trouvaient libérés car, quand bien même leurs corps étaient séquestrés, leur âme en était émancipée. C'est que le narrateur rapporte ainsi :

*Notre regard traverse les remparts des bagnes comme une vitrine et s'en va survoler les montagnes et les collines. L'Erg altier, immense dans sa pudeur, ne nous impressionne plus ; ses dunes de sables aux reflets blonds nous apprivoisent d'un coup, et le sirocco qui se lève nous conte Ben Bouzid. (L'Automne des chimères, p.97)*

Ce penchant à la nostalgie des reliefs et climats se trouve exacerbée à propos de l'évocation de sa ville natale. Les personnages des différents romans s'y arrêtent longuement pour en faire une description physique et morale digne d'un cartographe ou d'un anthropologue. On s'attarde sur les aspects physiques, les moindres détails sont notés, surtout ceux qui permettent d'installer une ambiance qu'on appellerait « *kendoussi* » et que l'imaginaire social gravait comme telle. Les enfants, à l'instar du narrateur de *Ez-Zawech*, en étaient imprégnés qui voyaient Kenadsa ainsi :

*Kenadsa était une petite île brune, entourée d'une mer de sable. Au nord, prospérait Colomb-Béchar –la Perle du Sahara. Là-bas, racontait-on, il y avait un cinéma et beaucoup de cafés bourdonnants comme des ruches. Les maisons y étaient plus vastes et plus hautes, avec des portes badigeonnées et des fenêtres toute grandes. Les gens y menaient une vie très active. Certains portaient des costumes de citadins et des lunettes de soleil. Les rues grouillaient de monde et de voitures dissonantes. Et la nuit, comme par enchantement, des réverbères inondaient de lumière les trottoirs jusque dans le fond des portes cochères. A l'est, s'étalaient les immenses plaines d'Abad-Allah. Au sud, le Reg poussait son inquiétant tapis de rocaïlle jusqu'aux portes de Kerzaz. A l'ouest enfin, miroitait Jorf Torba. Et par-delà les eaux de Jorf Torba, le fantastique Maroc. (p. 109)*

Kenadsa jouissait aussi d'autres attributs qui, ajoutés à sa situation géographique, faisaient son charme et expliquaient son attrait et l'ambiance qui y régnait. Les enfants ne se trompaient pas qui « *étaient assis au sommet du Grand Rocher et [qui] contemplaient Kenadsa* », passant allègrement des aspects psychiques à ceux moraux : « *Nous contemplions Kenadsa qui, au loin, dans la fournaise, ressemblait à une maquette d'enfant* » remarquaient-ils en observateurs (photographes) naïfs.

Ils ajoutaient :

*Nous voyions ses venelles étroites, sa foule lente rongeant le souk, ses dunes de sable amoncelées à ses portes. Un petit groupe de dromadaires flânait au gré de sa paresse. La mine de houille, pareille à une grosse tache de cendre, souillant l'édredon rouge du désert. La route bitumée filant vers Colomb-Béchar. (Ez-Zawech (l'oiseau), p. 111)*

Cette description, apparemment réaliste, n'est pas simplement figurative, elle recèle un relent impressionniste qui, travaillé par l'amour et la nostalgie du pays, transporte ces personnages au-delà des frontières physiques du pays, pour atteindre l'âme qui le singularise. Ils disent :

*Nous étions assis au sommet du Grand Rocher et nous contemplions Kenadsa [...] Les cris des marchands parvenaient jusqu'à nous, indistincts et falsifiés par l'écho. Nous crûmes percevoir la cithare de Awad, le Troubadour, qui devait être quelque part à chanter les splendeurs de Zohra la Belle. (Ez-Zawech (l'oiseau), p. 111)*

Cet amour de Kenadsa et cette fierté d'en être issu, à la limite du chauvinisme, habitent les personnages de Khadra et les comblent de bonheur. On l'admettra aisément en les écoutant ressassant leurs motifs de fierté :

*Nous étions heureux. Nous étions amoureux de Kenadsa. De ses ruelles. De sa place crevassée. De ses maisons paisibles. De son Ksar. De ses petits sentiers. De son odeur de four à pain. Nous avons Zohra, la Belle, la vierge aux charmes multiples ; Awad, le Troubadour, dont les poèmes se répercutaient par-delà les frontières du pays ; Sehal, le plus vieux des hommes, (cent soixante-trois ans) ; Lalla Roukiya, la plus célèbre voyante du Sahara. (Ez-Zawech (l'oiseau), p. 109)*

L'hostilité du désert, dont ils étaient conscients et avec laquelle ils s'accommodaient, ne semble pas en mesure de les dissuader, voire redouble et fortifie leur attachement à la ville malgré l'agressivité des éléments qui “guettaient, poignardaient et nécrosaient” :

*Partout autour de nous, se nécrosait la terre morte du désert sur laquelle rebondissaient de solides rayons de soleil. Les rochers poignardaient le ciel. Les dunes de sable sommeillaient au loin jusqu'aux prochaines tempêtes, guettant, entre deux tornades, le passage du sirocco. (La fille du pont, Ez-Zawech (l'oiseau), p. 109)*

Cette inhospitalité apparente, voire évidente pour quiconque, et cette agressivité avérée, ont un effet contraire sur les natifs de Kenadsa, comme le vérifie le narrateur :

*Pourtant, ce lopin d'aridité nous pénétrait profondément au premier regard. Nous l'adorions. Chacune de ses pierres nous enchantait. Et même si la nature l'avait sévèrement dépouillé, nous y discernions d'autres splendeurs, plus lancinantes, plus attrayantes, qui germaient au fond de nous chaque jour davantage. (Ez-Zawech (l'oiseau), p. 109)*

Enfin, la célébration des origines, la vénération des ancêtres et la sublimation de tout ce qui s'y rapporte étant profondément et indélébilement incrustées dans les mœurs et l'imaginaire des personnages de l'auteur et leur reflet répercuté par son discours, pouvait pas ne pas soupçonner la réfraction de des propres sentiments envers les siens?

L'exemple extrême serait la manifestation dans l'œuvre de Khadra de la culture traditionnelle et sa revendication par les personnages qui trouveront là l'occasion propice de décrire des rituels et de louer les couleurs locales. C'est le cas de cette image révolue mais incrustée dans l'imaginaire bédouin qui, si on ne s'imaginait pas prêt à l'actualiser en la reconduisant dans sa ritualité, n'en est pas moins exhibée en trophée légué par les siens. Il s'agit du mariage de Redouane (Cf. Annexe 2), cet autre substitut du père pour Khaled, alter ego de l'auteur dont il réinstalle les circonstances :

*- A dix-sept ans... Je me souviens ; j'étais en train de faire paître les trois chèvres de mon père... - un oncle m'arma d'un fusil et d'un sabre : j'étais paré comme un cavalier de l'Emir. [...] la ghaïta tonitruait, secondée par la fière derbouka. (El-Kahira..., p.13)*

En effet, *L'Ecrivain* nous apprendra, quinze ans plus tard (2001) que le père du cadet M.Moulessehouil avait été marié à sa mère dans, quasiment, les mêmes conditions. Le narrateur rapporte que son « *père bayait aux corneilles, sur la barkhane, quand on était venu lui annoncer qu'il se mariait : "Va te débarbouiller, veinard. On t'a dégotté une épouse."* C'était aussi simple que cela. » (p.55)

La sublimation de tout ce qu'il y avait même de prosaïque dans la Culture Traditionnelle est une constante chez Khadra. Ses personnages sont quasiment envoûtés par certains rituels et les couleurs locales qui caractérisent les fêtes civiques et religieuses et même les souks et les marchés. *Younes-Jonas*, comme beaucoup d'autres personnages, a l'esprit marqué par l'animation et l'ambiance qui règnent le jour du Souk. Les spectacles auxquels il assiste n'ont rien à envier à ceux dont se délectent d'autres ailleurs: les musiciens, leurs animaux facétieux, les charmeurs de serpents, les montreurs d'ânes, les vendeurs à la criée, les "*gouals*", ces conteurs hors pairs, etc. remplissaient de bonheur la vie des jeunes et des moins jeunes. Younes en est marqué lui, qui se rappelait avec fierté :

*Parfois, au beau milieu du charivari, débarquaient les Karcabo, une troupe de Noirs bardés d'amulettes, qui dansaient comme des dieux en écarquillant des yeux laiteux. On les entendait de loin claquer leurs castagnettes métalliques et rouler leur tambour dans un raffut endiablé. Les Karcabo ne se manifestaient qu'à l'occasion des fêtes maraboutiques de Sidi Blal, leur saint patron. Ils conduisaient un taurillon expiatoire drapé aux couleurs de la confrérie ... (Ce que le jour..., p. 63)*

## 2. 2. Constantes familiales et sociales

### 2.1. La petite famille : les parents

*“À nos yeux, nous autres Algériens, après Dieu, la grandeur habille le père comme l’amour habille la mère.” (El-Kahira Cellule de la mort, p. 22)*

En se plaignant de ce qu’il soit éloigné de sa famille et d’être sevré d’une chaleur et d’une affection qui lui manqueront à jamais (*“Je ne comprenais surtout pas pourquoi je devais vivre parmi des orphelins, moi qui avais un père influent, une mère qui m’adorait et une famille nombreuse...”*, *L’Ecrivain*, p.63), l’auteur narrateur ne les décrit pas moins avantageusement : son père était “*influent*” et sa mère “*l’adorait*”.

Le sens de la famille et du groupe d’appartenance, l’éloge de la lignée ont pour pendant logique l’amour de la petite famille : les parents. Comme c’est le cas des narrateurs des textes autobiographiques (donc de l’auteur lui-même), ceux des textes de fiction ne sont pas en reste. Ne sont-ils pas inclus dans l’appellatif “*Algériens*” désignant ceux qui vénèrent, s’ils ne sacralisent pas, les parents géniteurs ? D’ailleurs, ce ne sont pas seulement les géniteurs qu’on adore et respecte, c’est aussi la fratrie et le cousinage et tout ce qui s’y apparente. Sans porter les gènes des siens (comme l’oncle/père adoptif d’un personnage), beaucoup (dans l’environnement professionnel et dans le voisinage) s’y sont substitués et méritent, à cet égard, autant de respect que les parents biologiques.

#### 2.1.1. “*L’amour habille la mère*”

Pour commencer, pour le narrateur de *L’Ecrivain*, le cadet matricule 129, qui n’est autre que *Mohammed Moulessehoul* qui, même en ayant “*une mère qui m’adorait*”, « *c’était tante Bahria qui [le] couvait.* » (p. 58) à Kenadsa, de sa naissance en 1955 à l’indépendance du pays, tandis qu’à Oran, et jusqu’à sa “*déportation*” à Tlemcen, « *tante Milouda [le] gâtait.* » (p.58).

Comme le cadet d’El Mechouar, dont la mère biologique qui ne porte pas de nom dans l’espace du texte, le narrateur de *Ce que le jour doit à la nuit* a une mère qui ne portait pas de nom non plus et une mère adoptive bien nommée. Cela ne l’avait pas empêché de l’aimer et de la vénérer. Ce serait peut-être dans ce sens qu’il fait cette réflexion : « *Ce n’est pas seulement un être, une mère, même unique, ou bien une époque ; une mère, c’est une présence que ni l’érosion du temps ni les défaillances de la mémoire ne peuvent altérer.* » (*Ce que le jour ...*, p.510)

A cette “*douceur*” angélique et à cette “*présence*” indéfectible s’ajoutent une “*allure*” impériale et une “*grâce*” princière qui achèvent d’en donner l’image d’une “*Sultane*” : « *Elle était belle, ma mère, avec ses cheveux noirs qui lui arrivaient au renflement des hanches et ses yeux grands comme des soucoupes. Souvent, [...] je la prenais pour une sultane. Elle avait de l’allure, de la grâce* » (*Ce que le jour...*, p. 107)

Autres vertus maternelles que les personnages de Khadra mettent en évidence, la foi et la patience empreintes de mysticisme, à l’instar de la mère de *Khaled*, (le “*CAM*” en instance d’être exécuté) dont le narrateur disait : « *sa mère ne se lassait pas de le regarder en agitant ses vieilles lèvres sur d’interminables prières.* » (*El-Kahira ...*, p.45) Ainsi, même si « *la pauvre vieille pleurait, la tête baissée* » (p.81), elle n’en pas moins endurente, elle qui, rassurant son enfant, lui expliquait : « *Toutes les mères sont comme ça, mon petit ; elles voudraient bien être fortes, mais elles s’aperçoivent que leur force réside dans leur faiblesse.* » (p.81)

Mais la plus vertueuse des qualités qui ennoblissent le personnage de la mère chez l’auteur est sa dignité. Elle en est la dépositaire et l’ordonnatrice comme semble l’avoir très bien compris Khaled en se faisant fort de le répéter à sa mère :

*C’est toi [mère] qui m’as appris à parler, à danser, à courir, à vivre. [...] Tu me montrais le Droit Chemin et tu me disais : « Ne triche pas, ne mens pas, ne vole pas, ne sois pas bas... Etre bas est le pire des péchés. Nos ancêtres ont été grands, forts, loyaux. Nous devons être dignes d’eux..., répète pour voir : être di-gne ». [...]*  
*Depuis, ma mère, je n’ai pas cessé de répéter ce que tu m’as enseigné.*  
 (El-Kahira *Cellule de la mort*, p.84-85)

### 2.1.2. “*La grandeur habille le père*”

Cette “*grandeur*” qui se manifeste chez la mère (gardienne comme s’il s’agissait d’un feu sacré, de la dignité du clan) par ce trait de caractère inspirant la force malgré la fragilité, se traduit chez le père par ce sentiment de gravité qui inspire respect, réserve et retenue. Cette vertu collective, le père doit l’incarner et l’exhiber en toutes circonstances, dans son allure et par son comportement. Ainsi, pour le narrateur de l’ultime visite parentale du condamné à mort Khaled, l’image de la mère qui « *pleurait, la tête baissée [en] agitant ses vieilles lèvres sur d’interminables prières* » contrastait avec celle du paternel qui « *se montrait digne dans son costume baroque* » (*El-Kahira ...*, p.45), et qu’il donne à voir ainsi : « *Le père, lui, ne bronchait pas. Son regard orgueilleux allait du procureur à son fils, tantôt hautain, tantôt fier et ému ; toujours digne.* » (p. 62)



De *L'Ecrivain* à *Ce que le jour doit à la nuit*, les critiques ont relevé cette constante dans le portrait psychologique du personnage du père. Que ce soit Marie Virolle, dans “*L'Écrivain, L'amour du Père*”, ou Jean-Claude Lebrun dans, “*Une enfance algérienne*” à propos de *Ce que le jour doit à la nuit*<sup>153</sup>, le fils hérite de son père ce patrimoine identitaire auquel il a été initié à très bas âge et qui le prémunira contre d'éventuelles aliénations dissimulées et contre la corruption sociale.

Marie Virolle est édifiée quant à cela, qui dit de l'enfant soldat que « *jamais il n'acceptera [...] de renoncer aux valeurs inculquées par son père : la fierté, la déférence envers ses ancêtres et les coutumes de son peuple, le respect absolu de la parole donnée.* »<sup>154</sup> Quant à Jean-Claude Lebrun, il qualifie son père d'« *homme fier, orgueilleux et déchu* »<sup>155</sup> car il avait de qui tenir et se devait d'assumer et de transmettre à la descendance ce patrimoine immatériel qui la fondait en entité singulière.

La réflexion de Younes/Jonas est édifiante à ce sujet car son expérience recoupe, dans ses fondamentaux, celles des narrateurs de *L'Ecrivain* et de *La fille du pont*. C'est d'ailleurs ce dernier qui en donne le résumé laconique en témoignant : « *mon père m'admonestait mais ne me battais jamais. J'étais l'aîné, son premier enfant.* » (p 10). Et comme ce dernier, les premiers cités ont connu l'expérience et s'en sont sortis – comme on pouvait s'y attendre- dignement. D'abord le cadet, un moment tenté par la vie civile, avait essuyé les foudres du regard de son père qui l'admonestait :

*Le menton dans le cou, j'attendais qu'il se tût pour placer un mot [...]  
Sa main me meurtrissait l'épaule tandis que, de l'autre, il tentait de me relever la tête. Je sentais ses tremblements vibrer le long de mon bras, se ramifier à travers mon ventre où un malaise indicible venait de déposer sa lie. [Il conclura :] Je n'avais jamais réussi à soutenir son regard.*

Younes/Jonas avait vécu une expérience similaire, et même s'il pensait sincèrement que ce n'était pas mérité (son intention était de contribuer au budget de la famille), il n'en saisit pas moins la signification et se comporte un digne héritier : « *Je suffoquais de douleur, mais pas question de gémir ou de pleurer. Entre mon père et moi tout était une question d'honneur ; et l'honneur ne se mesurait qu'en fonction de notre aptitude à surmonter les épreuves.* » (*Ce que le jour ...*, p.67)

<sup>153</sup> Marie Virolle, “*Y. Khadra, L'Écrivain, L'amour du Père*”, *ALGERIE LITTÉRATURE / ACTION*, op. cit. p. 109

<sup>154</sup> *Idem*, p. 109

<sup>155</sup> Jean-Claude Lebrun, *Ce que le jour doit à la nuit, Une enfance algérienne*, op. cit.

Contrairement à la « mère [qui] dressait tout un contraste à côté de son époux. Petite, maigrichonne, silencieuse ; [qu'] il m'arrivait de l'intimider » (*La fille du pont*, p 10), le père est présenté, dans l'œuvre de Khadra, comme noble, fier, hautain et orgueilleux, d'un amour propre à fleur de peau et cultivant un sens de l'honneur, décalé en apparence. Beaucoup de stéréotypes sont collés à son image, ce qui en donne des représentations typiques tant au niveau de son accoutrement, de son port, de sa réserve ou de son acharnement dans le travail. Mais les aléas de la vie, caractérisée par beaucoup de retournement de situations, font du personnage du père une figure tragique contrainte à l'absence et à la démission et auquel il faut un substitut.

Sa présentation dans *L'Ecrivain* où, selon Marie Virolle, l'auteur « nous livre la clé de son identité et nous ouvre quelques portes de son intimité » est plutôt accablante. Il apparaît autoritaire et accaparant les décisions sur lesquelles il est inflexible : il incorpore son fils dans l'armée sans lui demander son avis, et l'empêche d'en sortir contre sa volonté. Elle dit, résumant ce « récit d'enfance très classique, *L'Ecrivain* », qu'il commence « depuis le jour où son père fit se refermer sur lui l'institution militaire, jusqu'au moment où son père lui interdit de la quitter ». <sup>156</sup> Ainsi, ce père qui « hante tout le récit et “redouble de férocité” vers la fin du texte [...] n'est pas même combattu. Il emporte la partie facilement [...] et son fils ne fait qu'exécuter sa volonté toute puissante ». <sup>157</sup>

Telle est l'aura du père, des pères dans cette œuvre devrait-on dire, et tels sont les rapports avec leurs enfants comme le dit et l'assume le cadet narrateur de *L'Ecrivain* :

*Mon histoire avec mon père est une histoire de miroir. Sans tain. Puisqu'il faut assurer un fond à l'histoire. Je me regardais en lui. Il me dévisageait de derrière mon reflet. L'un de nous deux n'était pas correct, et je m'interdisais de le montrer du doigt. (p. 220)*

Beaucoup de stéréotypes sont collés à l'image du père, ce qui va en donner des représentations typiques. Ainsi, comme le père du cadet qui, de passage à El Mechouar dans le cadre d'une mission, n'avait pas deux minutes à consacrer à son fils (même s'il consent à prendre le thé avec son instructeur), le père de Younes/Jonas se tue à la tâche, tant dans les champs quand il en était propriétaire que dans le port en tant que docker. Il en va de même de tous les pères dont le labeur et l'accoutrement en donnent une image stéréotypée.

<sup>156</sup> Marie Virolle, “Yasmina Khadra, *L'Ecrivain*, *L'amour du Père*”, *op. cit.*, p. 109-110

<sup>157</sup> *Idem*, p.111-112

Les narrateurs de *Ez-Zawech (l'oiseau)* et de *El-Kahira...* focalisent sur ces éléments des portraits de leurs parents :

*Mon père arriva à son tour, son énorme turban défait. Il était essoufflé. Il avait dû courir sans trêve. Son visage basané ruisselait de sueur. (Ez-Zawech (l'oiseau), p 120)*

*Il chassa cette idée (être CAM), et concentra son attention sur de lointains souvenirs : il revit...; le père réparant la charrette, son turban défait sur la figure. (El-Kahira ..., p.62)*

Ces caractéristiques ne se limitent pas aux aspects physiques et vestimentaires, elles influent sur cette image de telle sorte qu'elles la subliment. C'est justement l'effet produit dans *Ce que le jour doit à la nuit* sur Younes/Jonas qui y succomba :

*Mon père [...] aimait être seul, arc-bouté contre sa charrue, les lèvres blanches d'écume. Parfois, je le confondais avec quelque divinité réinventant son monde et je restais des heures entières à l'observer, fasciné par sa robustesse et son acharnement. (p.13)*

Si, comme l'avait signalé Younes à propos de son père (« *Je ne lui connaissais pas d'amis* » *Ce que le jour...*, p.12), les narrateurs sont habitués à la solitude de leurs pères, c'est à leur joie et à leur bonheur qu'ils le sont le moins, et surtout pas à leurs manifestations publiques, à leur exhibition. En effet, les narrateurs (et tous les personnages enfants) n'ont pas l'habitude d'entendre rire leurs pères ou de les voir sourire mais sont plutôt familiarisés avec leurs mines défaits et angoissés.

En ce sens, l'incipit de *Ce que le jour doit à la nuit* est exemplaire:

*Mon père était heureux. Je ne l'en croyais pas capable. Par moments, sa mine délivrée de ses angoisses me troublait. [...] Et mon père souriait. Je ne me souviens pas l'avoir vu sourire ; il n'était pas dans ses habitudes de laisser transparaître sa satisfaction –en avait-il eu vraiment ?...*

*Forgé par les épreuves, le regard sans cesse aux abois, sa vie n'était qu'une interminable enfilade de déconvenues ; il se méfiait comme d'une teigne des volte-face d'un lendemain déloyal et insaisissable. Ce que le jour..., p.11- (I Jenane Jato, incipit)*

Ainsi, les aléas de la vie, caractérisée par d' "interminable enfilade de déconvenues", qui sont à l'origine de beaucoup de retournements de situation ou de "volte-face", font du personnage du père une figure tragique, contrainte à l'absence et à la démission et auquel il faudrait un substitut.

Christine Rousseau en convient qui disait, à propos de Younes/Jonas, que « *son père est le raté de la famille. Il est aussi la grande figure tragique du livre et le restera même après qu'il aura choisi de disparaître.* »<sup>158</sup>

<sup>158</sup> Christine Rousseau, "Ce que le jour doit à la nuit de Yasmina Khadra", Julliard, Article paru dans l'édition du 10.10.08.

Le tragique, dans le personnage du père chez Khadra, venait de sa situation de colonisé, d'exproprié, d'exploité, de banni et d'errant, et ils le sont presque tous à l'image de Flen, de Redouane, du père de Khaled jusqu'au père de Younes qui « *criblé de dette, avait hypothéqué la terre ancestrale et savait qu'il livrait son ultime combat, qu'il engageait sa dernière cartouche* » (*Ce que le jour ...*, p.13) Vainement, parce que les “ *déconvenues*” sont toujours aux aguets, le père aura la fin des héros tragiques quand il fut jeté par terre, comme un baluchon, aux pieds de son fils : « *C'était mon père. [...] Il était là, à mes pieds, sur le trottoir, empêtré dans des guêtres malodorantes, ... le bleu de ses yeux aussi tragique que les bleus sur sa figure !... Une épave... une loque... une tragédie !* » (*Ce que le jour ...*, p.119)

Mais, relève Marie Virolle, malgré les velléités d'abandonner leurs enfants, parfois nettement affichées par certains pères, qui avaient conscience et assumaient toute répercussion sur leur image (car, « *en abandonnant son fils, l'homme perd du même coup le respect de lui-même.* »<sup>159</sup>), une résistance des fils à rompre avec leurs géniteurs est manifeste. Cette résistance à la rupture avec le père souvent absent, parfois démissionnaire, ne va pas sans conséquence sur la personnalité en construction de l'enfant. C'est ce à quoi est arrivée Marie Virolle au sujet de l'auteur à partir de son autobiographie *L'Ecrivain*, qui conclut à « *un refus de la séparation (d'avec le père) qui le mettra lui-même, dans sa vie intime, en situation de double déchirure.* »<sup>160</sup>

Dans le quotidien des personnages enfants délaissés, le vide laissé par la défaillance des pères est comblé par des pères de substitution qui, comme pour le cadet matricule 129, vont de son oncle Ahmed, à ses moniteurs, à ses enseignants, jusqu'à ces rêves qu'il vivait comme une réalité et ces écrivains qu'il lisait et auprès de qui il trouvait un refuge rassurant. Il le trouvait aussi dans une personne qui « *l'avait encouragé à écrire, à honorer l'armée et le pays de son talent : c'était Houari Boumediene! Une figure de père idéal...* »<sup>161</sup>

Il n'était pas le seul dans cette dernière situation car le narrateur de *Cousine K.*, qui écrit des textes qu'il cachait, l'est aussi, ainsi que *Le Musicien de Chaffak Halli* surtout qui le disait explicitement : « *La musique est tout pour moi. Elle me console et me comble. ... elle est aussi ce père que je n'ai jamais eu.* » (p.49)

<sup>159</sup> Marie Virolle, *L'amour du Père*, op. cit. p.112

<sup>160</sup> *Idem*, p.111

<sup>161</sup> *Ibid*, p.111

## 2. 2. Enfance, ou épreuves endurées

“Souvent, je me souviens d’avoir été enfant  
Je traînais des savates faites de misères et d’affronts  
Ma gandoura était noire de crasse et de tourments,  
Et mon dos, pour toute chemise, portait un bât infamant...”  
Poème hymne des enfants (*Le Musicien de Chaffak Halli*, p.44)

Des origines, aux aïeux, aux parents biologiques et à leurs substituts, les personnages enfants de Yasmina Khadra s’en revendiquent en assumant l’héritage moral et en leur témoignant respect et considération. Leurs parcours et leur éducation en sont empreints, leur destin y est lié et leur quotidien est constellé d’obstacles rappelant ce qu’ont enduré les leurs. Mais ils gardent leur innocence et leur fragilité qui les rendent très pathétiques.

### Fragilité, précarité, errance, orphelinat, adoption

Ces enfants, dans le corpus fictionnel, issus majoritairement de la campagne, contrastaient –comme les parents de l’auteur- avec les rares enfants issus de milieux urbains. Ils finissent par s’opposer frontalement, tant ceux des villes sont allègrement assimilés aux enfants des colons, lesquels, dans certaines situations, se manifestent par des comportements condamnables. Ainsi en est-il de *Lou* (l’apprenti tortionnaire), de certains élèves de l’école de Rio Salado (dont Jean Christophe avant de devenir ami de Jonas), de Cousine K. (la sadique oranaise), etc.

Mais, dans leur ensemble, les personnages enfants sont des indigènes, indigents et issus de milieux ruraux, et de fait représentatifs des algériens de l’époque. Ce sont les enfants soldats de deux textes autobiographiques (*L’imposture des mots* met en scène des adultes, essentiellement), les enfants des douars traversés par Flen et Llaz, la bande d’enfants qui écumaient les souks et le gourbi du *Bout du sentier* ou ceux qui ne quittaient pas d’une semelle le poète Ben Ouda et le *Musicien de Chaffak Halli*.

« *Fiers d’être rangés dans un vrai poème* » (p.44), ces enfants affichent leur indigence criarde qui les apparente plus à des bêtes (*bâtés*) qu’à des humains.

Ce qui rend leur condition émouvante est ce cri poussé par le cadet matricule 129 qui, innocence aidant, n’avait pas besoin de dire plus que ce mot hideux et accablant pour décrire leur situation, orphelin : « *Je ne comprenais surtout pas pourquoi je devais vivre parmi des orphelins ...* » (*L’Ecrivain*, p.63)

Leur fragilité et leur précarité sautaient aux yeux de quiconque les croisait, et ils ressemblaient comme ce n'est pas possible aux enfants du dernier roman (le dernier du corpus) : à Oran, Younes les a rencontrés ; ils venaient, comme lui, du pays profond chassés par la pauvreté et le déni de justice ; et les présente ainsi :

*Des gamins livrés à eux-mêmes tanguaient à l'ombre de leurs aînés, ivres de faim et d'insolation ; ils étaient des drames naissants lâchés dans la nature, repoussants de crasse et d'agressivité, courant pieds nus [...], hilares et inconscients, flirtant avec la mort au gré des accélérations. (Ce que le jour..., p.168)*

Ils sont fragiles parce qu'orphelins, abandonnés de leurs parents disparus ou démissionnaires, vivant en errance guettant une âme charitable qui les adopterait, ou carrément réfractaire à toute velléité bienveillante, étant trop orgueilleux.

Ils sont aussi seuls et esseulés comme le narrateur de *L'Ecrivain* qui se rappelait de son enfance de banni vivant parmi les orphelins: « *Un oiseau en cage, voilà ce que j'étais. Un oiseau interdit, aux ailes rognées, quasiment empaillé, figé sur son perchoir ...* » (*L'Ecrivain*, p.63) Omar l'oiseau est le “plus orphelin” de tous car, nous informe Mohammed le narrateur, « *Omar n'avait pas d'autres parents. Il était fils unique. (Ez-Zawech (l'oiseau), p. 106)* L'enfance des deux compères, Flen et Llaz résume la condition précaire des enfants ou, comme le disait ce dernier, « *nous autres, les enfants abandonnés qu'aucune tendresse n'adoptait* » (p.44) et qui se présentait ainsi : « *On m'appelle Llaz et je suis seul. Je n'ai pas de famille, pas de foyer, pas d'identité. Je suis né dans une forêt, dans le Tell,...* » (*Le privilège du Phénix*, p.31)

Les plus chanceux parmi ces personnages enfants sont adoptés à la faveur de circonstances contraignantes comme cela était le cas du père de Younes qui, ruiné car dépossédé et exproprié, pire encore, détroussé et humilié sous les yeux de son fils et poussé à commettre “*un crime d'honneur*”, il a dû se résoudre à l'abandonner à son frère qui voulait l'adopter. Les autres, qui sont légion au sortir d'une guerre atroce, sont accueillis (voire recueillis dans la rue et confiés) à l'École des Cadets de la Révolution, une institution qui “*adopte*” les enfants, en général des orphelins, le plus souvent des fils de *chouhada* (les martyrs de la GLN). Du fait de cette adoption, les enfants recueillis adoptent un nouveau statut : orphelin adopté par l'armée, mercenaire potentiel ou comme on les appelait alors : *les ouleds ech chouhada, les orphelins de la guerre*, « *les avortons de la Lijou ; allusion aux exactions perpétrés par la Légion Etrangère durant la guerre de libération.* » (*L'Ecrivain*, p.67)

Presque tous sont contraints d'y adhérer et finissent par être ce qu'avait compris matricule 129 : « *Nous étions devenus des cadets [...], les enfants adoptifs de l'armée.* » (L'Ecrivain, p.29)

Le drame de ces enfants est tel qu'ils se sentaient à jamais solitaires, légers et inconsistants comme le résume *Flen* pour son interlocuteur *Llaz* qui l'encourageait à se rappeler son passé :

*J'ai beau sonder chaque ruine de mon passé, beau ouvrir les sarcophages des souvenirs, beau déshabiller les momies de mes secrets, pas un seul fantôme n'émerge de ses ténèbres pour me hanter. Je n'ai été qu'un triste troubadour qui traînait son cœur en bandoulière et dont l'âme, comme sa sacoche, ne renfermait qu'un frugal repas, qu'un innocent espoir.* (Le privilège du Phénix, p. 170)

### 2. 3. Images de la femme

Une autre constante thématique khadraïenne est l'esthétique des contenus, voire une poétique référentielle très caractéristique. En effet, en traitant de l'amour en général, il ne pouvait ne pas faire la part belle à la femme.

N'est-il pas celui qui a troqué un prénom masculin (Mohammed), contre deux autres féminins (Yasmina Khadra), différemment connotés culturellement : l'un réfère à la masculinité et à la piété, les autres aux senteurs délicates, à la fragilité et à l'espoir ?

N'a-t-il pas, en auteur, assumé et géré le malentendu qui en a découlé ? N'a-t-il pas essuyé toutes sortes de critiques et trouvé- en personnage(s)- les bonnes réparties ?

C'est le commissaire Llob, auteur de *Morituri* sous ce pseudonyme féminin, qui répond en policier à un détracteur qui lui reproche cette conduite :

- *Alors, comme ça, tu t'appelles Yasmina Khadra, maintenant ? Sincèrement, tu as pris ce pseudonyme pour séduire le jury du prix Femina et pour semer tes ennemis ?*  
- *C'est pour rendre hommage au courage de la femme. Parce que, s'il y a bien une personne qui les a en bronze, dans ce pays, c'est bien elle.* (L'Automne des chimères, p.54)

Ainsi, chez Khadra, la femme (mère, épouse, sœur, cousine, fiancée et aimée) humanise le genre masculin qui a tendance, circonstances obligent, à s'ensauvager. Le garçon “*perdu*” de ferme, *Flen* le fruste, *Llaz* le fourbe, *Khaled* l'angoissé, *Simon* le virevoltant, *Jean Christophe* la brute, *Lino* le frustré et jusqu'au cadet rebelle et à *Mo* le prisonnier, etc., tous -sans exception- se rappellent à leur sensibilité, à leur intelligence, à leur sociabilité et à leur convivialité, en un mot à leur humanité, en la côtoyant, voire rien qu'en l'évoquant.

Elle est, dans l'œuvre de notre auteur, dépositaire de beaucoup de valeurs et de tant de symboles et de vertus humanisantes. Celui qui “s'appelle *Yasmina Khadra, maintenant*”, ni par calcul, ni par lâcheté, se souvenant de Llob enfant, cavalant derrière sa cousine Lounja, lui met dans la bouche ce propos plein de reconnaissance : « *Depuis, que se lève l'aurore, que flamboie une féerie, ce sont ces yeux-là que je revois, beaux au point de me convaincre que l'amour pour une femme magnifiait, à lui tout seul, l'amour du monde entier.* » (*L'Automne des chimères*, p. 192)

### 2.3.1. Qualités et mérites des femmes

Ben Ouda, le poète conteur, s'adressait aux enfants du sentier en ces termes, les instruisait : « *Vous savez, mes gaillards, une femme, c'est comme une démangeaison. Plus tu la grattes et plus elle t'irrite. Et plus elle t'irrite et plus tu la grattes...Et c'est justement dans cette irritation que sommeille son charme insurmontable.* » (*Le bout du sentier*, p.83)

Les qualités et les mérites des femmes sont légions. D'abord dans les textes autobiographiques, par sa simple présence, la mère d'un cadet d'El Mechouar, employée dans l'établissement, sauve toute une situation qui dépaysait et corrompait une enfance soustraite à son cocon maternel, sevrée de l'humus familial et embrigadée contre sa volonté. L'auteur qui l'appréciait à sa juste valeur, dira que cette injustice était réparée à Koléa où des enseignantes, (Mme Jarovzc surtout), interviennent avantageusement dans la formation et donc dans la vie des cadets, dont lui.

Plus tard, la fille de leur enseignant (de leur âge) et Hawa (pour Mo) leur permettent de transcender leur situation végétative et de se découvrir un potentiel de sensibilité et d'humanité. Cela leur permet surtout de ne pas rompre avec une mémoire familiale fragile, leur présence dans leurs familles respectives étant très courte.

L'auteur narrateur en garde quelques images qu'il reconduit dans son œuvre fictionnelle. La mère, proche et distante, plus vénérée et respectée qu'aimée, se manifeste dans cette posture par le procédé de l'adoption. Comme le cadet matricule 129, choyé et entretenu par ses tantes (Milouda et Bahria) et adopté par l'armée, d'autres le sont aussi : Cousine K. (par la douairière de Douar Yatim) ; Younes (par Germaine et par Mahi, son oncle) ; ce dernier (par les sœurs blanches).



D'autres personnages sont entretenus par des parents ou des bienfaiteurs à l'instar de Llaz et de Omar Ez-Zawech qui n'avaient pas de familles, de Flen et du Musicien de Chaffak Halli qui ont erré, toute leur vie, et sont recueillis et secourus par autrui.

Dans l'absolu, autrui est constitué essentiellement de femmes dont la bonté et la générosité sont inépuisables et suffisaient à tous, comme on avait pu le vérifier avec la seule présence féminine à El Mechouar. Ainsi, les locatrices de Bliss à Jenane Jato incarnent et prodiguent ces vertus, selon le témoignage du narrateur :

*...les femmes [...] tentaient de donner une âme à notre trou à rats [...] Les femmes s'entendaient bien entre elles, se serraient les coudes. Quand l'une d'entre elles tombait malade, elles s'arrangeaient pour mettre quelque chose dans son chaudron, s'occupaient de son nourrisson et se relayer à son chevet. Il leur arrivait de partager entre elles un bout de sucrerie et elles semblaient s'accommoder de leurs petits malheurs avec une touchante sobriété. Je les trouvais admirables. (Ce que le jour..., p.42)*

A l'instar de la réflexion de Ben Ouda sur la femme, lequel, en sage et accumulant tant d'expériences, réalise que *“c'est justement dans cette irritation que sommeille son charme insurmontable”*, l'auteur en fait faire de bien semblables sur le sujet à d'autres personnages de sa fiction. Le narrateur, ermite solitaire, de *Cousine K*, y va de cette réflexion qui renseigne tant sur l'aura de la femme dans l'esprit et dans les textes de l'auteur : *« La femme n'a de pudeur que lorsqu'elle se tait. [...] Les larmes glissent sur ses joues. [...] C'est un moment d'intense solennité. On ne dérange pas une femme qui pleure ; on s'en instruit. » (Cousine K, p.93)*

Ainsi, les larmes d'une femme seraient le doigt qui montre la lune ; ce serait un signifiant attrape-nigaud dont l'intelligent cherche le véritable signifié. Son silence est autrement plus éloquent comme le rapportait Llob (en auteur de *Morituri*) à propos de sa fiancée (Mina) qui *« tentait de [le] repousser du regard, comme se devaient de le faire les filles de bonne famille » (L'Automne des chimères, p. 192).*

Redouane l'expliquait laconiquement et illustrativement à Khaled, son jeune compagnon : *« Elle [sa femme] était là, assise sur le bord du lit, silencieuse et tranquille, pudiquement cachée sous son voile laiteux, belle... » (El-Kahira Cellule de la mort, p. 14)*

Mais, sur la place de la femme et de l'épouse, la leçon la plus pédagogique est celle que prodigue Ben Ouda aux nobles enfants dont le chef péchait par misogynie :

*Quand tu seras grand, tu apprendras à apprécier la femme à sa juste valeur. [...] Tu verras, tu te mettras à glaner dans les champs, en quête de jolies fleurs, dont tu feras des bouquets pour les offrir à ta femme. [...] Aussi hautain que tu seras, aussi grand, aussi roi, tu la serviras comme jamais odalisque n'a servi son sultan. Et en exultant. [...] Oui mon centaure, car elle te sera déesse.* (Le bout du sentier, p.85-86)

### 2.3.2. Attributs sublimés de l'aimée : place, aura, effets et influences

L'aimée dans la fiction de Khadra est sublimée ; certaines de ses qualités physiques et morales sont amplement signalées et leurs effets renversants sur les soupirants bien soulignées. Les attributs les plus récurrents qui nous renseignent sur la poétique descriptive de l'auteur sont, en plus du port (qui concilie fierté et humilité) et des mains (fines, blanches ou roses, etc.), les yeux et le regard, le rire et le sourire, ainsi que les cheveux ou chevelure. Il en ressort une description plutôt pudique et impressionnante que photographique et figurative.

Un des exemples est relatif à l'épouse de Jonas redevenu Younes qu'il voyait ainsi :

*Jamila n'était pas très belle [...] J'avais aimé son regard quiet, ses mains fines et blanches qui tenaient les choses [...] avec beaucoup d'égard comme s'il s'agissait de reliques. Elle avait les yeux noirs et intelligents, la bouche ronde et minuscule, et un sérieux trahissait une éducation sévère mais moderne.* (Ce que le jour..., p. 261)

Pour l'essentiel, les yeux sont grands et noirs, le regard discret et contemplateur, le rire léger et symphonique, le sourire vierge et éclatant et les cheveux noirs et tombant en cascade dans le dos, comme on pouvait le voir sur le tableau ci-dessus :

| Yeux                         | Regard           | Rire et sourire       | Cheveux              |
|------------------------------|------------------|-----------------------|----------------------|
| - noirs, azurés,             | - pas de regard, | - cristallin,         | - noirs, de jais     |
| - grands, immenses,          | - discret        | - symphonie           | - ramassés en        |
| - plus vastes que l'horizon, | - de par-dessous | - léger : une volute, | chignon              |
| - intelligents, intenses,    | son voile,       | - Vierge, éclatant,   | - dégringolant,      |
| écrasant,                    | -contempler sans | - bouche ronde et     | -cascadant, flottant |
| - affamés de conquêtes,      | voir,            | minuscule             | - une coulée d'or,   |
| - splendeur, éclat, féerie,  | - quiet,         | - jolies fossettes,   | - superbe            |
| - s'abreuvait d'extase,      |                  | - picorant dans ses   | - tresses argentées  |
| - pleins de mystère,         |                  | joues,                | - fleuronées de      |
| - de sirène,                 |                  | - pommettes           | rubans               |
| - aux reflets d'eau bénite   |                  | flamboyantes          |                      |
| - faussement endormis,       |                  | - moues à navrer les  |                      |
|                              |                  | arcs-en-ciel          |                      |

De *Amal*, la femme de l'auteur, à qui est dédié *Le privilège du Phénix*<sup>162</sup>, à *Mina*, épouse du commissaire Llob dont le pseudonyme d'écrivain est Yasmina Khadra, à *Amal*, l'épouse de Amine, le cadet devenu officier de l'active, celle qui «*avait le sommeil si profond que [le narrateur, son double, son frère] n'hésitait pas à l'embrasser sur la bouche* » (*Cousine K*, p.61-62), le pas est allègrement franchi par ce dernier qui établit la réfraction plurielle de l'auteur en ses personnages.

En l'occurrence, les personnages de l'aimée, quelque différents par les noms et les statuts sociaux, se ressemblent tous par l'expression des attributs caractéristiques dégagés plus haut et l'influence quasi magique qu'ils exercent sur les amants, tout autant différents mais menant droit vers l'auteur, leur créateur mandateur.

Nous passerons en revue, dans le tableau en page suivante, quelques illustrations descriptives de ces personnages sur lesquels nous reviendrons pour souligner leur émanation lumineuse, si ce n'est astrale, et les effets magiques et ravageurs sur leurs amoureux.

---

<sup>162</sup> “ *A Amal, ma femme*”, dédicace, p.13

| Personnage        | Attributs caractéristiques                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Sources                                                                                          |
|-------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Mina              | - Mina n'avait pas de regard ; elle avait des yeux immenses qui n'en finissaient pas d'ensorceler. Depuis, que se lève l'aurore, que flamboie une féerie, ce sont ces yeux-là que je revois,                                                                                                                                                                                           | <i>L'Automne...</i> , p. 192                                                                     |
| Cousine K         | - Son rire est une symphonie, l'éclat de ses yeux une féerie. Lorsqu'elle posait son regard sur moi, le phénix en ces cendres remuait.<br>- c'était elle, Cousine K. Belle. Les yeux immenses. Les tresses argentées. Elle était un chant de flûte, un bonheur menu, et elle perlait comme un lac de rosée.<br>- Lorsqu'elle courait, antilope K, les tresses fleuronées de rubans ... | <i>Cousine K</i> , p.31<br><br><i>Cousine K</i> , p.82-83<br><br><i>Cousine K</i> , p.104        |
| Amal              | - Le sommeil de Amal est une merveille.<br>- Elle (Amal) a l'insolence de sa jeunesse ; ses yeux sont affamés de conquêtes.                                                                                                                                                                                                                                                            | <i>Cousine K</i> , p.62<br><i>Cousine K</i> , p. 55                                              |
| Jamila            | - <i>Et Jamila, Jamila que le chagrin rendait plus belle encore lui souriait... Son sourire de vierge était aussi éclatant qu'un couchant.</i>                                                                                                                                                                                                                                         | <i>El-Kahira...</i> , p. 45-46                                                                   |
| Jamila Hadda      | - les grands yeux de Jamila<br>- Hadda [...], toute menue mais belle à ravir, avec ses grands yeux de sirène et ses jolies fossettes dans les joues.<br>- ses cheveux de jais cascadeant sur sa poitrine et les deux fossettes picorant dans ses joues : Hadda !... Hadda la belle ...                                                                                                 | <i>El-Kahira...</i> , p. 14<br><i>Ce que le jour</i> , p.55<br><br><i>Ce que le jour</i> , p.198 |
| Lounja            | - Je préférerais me dissimuler dans les roseaux et je passais des heures à observer Lounja. Elle avait l'eau jusqu'aux genoux, les cheveux tels une coulée d'or sur le dos<br>- Lounja avait onze ans, et des yeux azurés. Lorsqu'elle lançait en l'air son rire cristallin, des frissons étranges se ramifiaient dans mon dos.                                                        | <i>L'Automne...</i> , p. 145<br><br><i>L'Automne ...</i> , p. 136                                |
| Femme de Redouane | - une croustillante et robuste créature bédouine, aux pommettes flamboyantes, avec de grands yeux fausement endormis sous un filament de khôl. Sa superbe chevelure noire lui cascadeait jusque sur l'édredon. Je n'avais jamais vu émeraude pareille.                                                                                                                                 | <i>El-Kahira...</i> , p. 14                                                                      |
| la Fille du Pont  | - Elle demeura tranquille, les petites mains roses sur les genoux, le visage penché sur la rivière, la longue chevelure noire flottant aux caresses d'une brise imperceptible.                                                                                                                                                                                                         | <i>La fille du pont</i> , p 24                                                                   |
| Emilie            | - la fille était d'une beauté à couper le souffle ! Moulée dans une robe lactescente, les cheveux noirs ramassés en chignon, le sourire aussi léger qu'une volute de fumée, elle contemplait les danseurs sans les voir.<br>- Regarde-moi ces yeux pleins de mystère. Je parie qu'ils sont aussi noirs que ses cheveux.                                                                | <i>Ce que le jour</i> , p. 259<br><br><i>Ce que le jour</i> , p. 260                             |
| Mme Cazenave      | - Elle retira ses lunettes ; ses yeux étaient une splendeur. [...] Ses yeux intenses me troublaient<br>- Elle ôta son chapeau, et ses cheveux dégringolèrent sur ses épaules, me tétanisant presque.                                                                                                                                                                                   | <i>Ce que le jour</i> , p. 210<br><i>Ce que le jour</i> , p. 218                                 |

### 2.3.3. Effets et influences de l'aimée

Cette beauté physique et surtout ces vertus morales de l'aimée, amplement soulignées dans l'œuvre fictionnelle de notre auteur, produisent des effets évidents sur les amants et soupirants. Elles exercent une influence quasi magique et irrésistible, en tout cas très largement perceptible, sur le personnage de l'amant, reflet de l'auteur, séduit et abandonné, comme le sont les narrateurs dans l'œuvre autobiographique.

Dans la fiction de Khadra le sublime de ces situations se manifeste de façon sensible par le narrateur quasiment physiquement. Ainsi est-il écrasé par le poids ou la violence, réconforté par la chaleur ou aigri par le froid. Certaines situations le hantent et accaparent son esprit là où d'autres l'envoûtent et l'émerveillent

Physiquement d'abord, si une *“main qui tourne une page”* entraîne le narrateur à *“en faire autant”*, des *“cheveux qui dégringolent sur ses épaules le tétanisent”* complètement. Mieux encore, une réaction physiologique se produit chez l'épris qui, au contact *“d'une beauté à couper le souffle”*, frise la syncope, ou qui sent *“ses tripes se liquéfier”* quand elle a *“retiré ses lunettes”*, dévoilant *“des yeux qui écrasent”* et faisant ressentir *“des frissons étranges se ramifier dans le dos”*.

Mentalement, les influences exercées sur le sujet séduit s'apparentent à un envoûtement tant elles *“n'en finissaient pas d'ensorceler”*. De fait, il est hanté par des *“yeux intenses qui le troublaient”*, par un *“regard qui remuait le phénix en ces cendres”*, par un visage dont l'apparition fait *“tomber à la renverse”*.

De tels effets sont évoqués qui accablaient le personnage du cadet qui ne s'en plaignait aucunement. *“Apprivoisé”* par Leila qui l'avait *“réinventé du bout de ses doigts”* grâce à l'intelligence de son écoute et à la qualité de ses écrits, il fut *“redéfini”* par Hawa qui, en secouant ses sens, hâtera sa maturation.

### 2.3.4. Description : aimée = lumière

Une autre occurrence singulière que l'on rencontre assez souvent dans la description par l'auteur des femmes en général et de l'aimée en particulier est sa substance lumineuse ; une substance qui dégage de la lumière et lui permet de rayonner, en tout cas aux yeux de l'amoureux tel le garçon de ferme qui, ravi par la *« beauté éblouissante »* de la petite fille sur le pont, lui lance : *« A quoi penses-tu soleil ? »* (*La fille du pont*, p 24)

Pour sa part, le jeune Llob épiant sa cousine Lounja, est enclin de voir que « *sa robe mouillée dévoilait ses seins naissants, beau comme deux soleils frisés.* » (*L'Automne ...*, p. 145), tout comme Amine Khaled qui, « *revenant de très loin, du plus profond de lui-même, [vit que,] doucement, le soleil s'étira en deux astres. Les deux astres s'arrondirent. Il les reconnut... c'étaient les yeux de Jamila* » (*El-Kahira ...*, p. 61).

L'origine lumineuse de sa séductrice ne fait pas l'ombre d'un doute pour Ben Ouda qui arrête de fréquenter les routes à sa vue. En effet, « *à l'aube, il vit une femme descendre le sentier, une jarre sur la hanche. Elle fredonnait, et sa robe dansait dans le souffle du matin. La femme était belle comme un lumignon.* » (*Le bout du sentier*, p.90) Un lumignon a vocation d'éclairer, mais il est moins éclairant que visible à ses ondulations et à son triple scintillement (blanc, jaune et rouge) perceptible et féérique. Redouane avait perçu sa femme la nuit de leur noce, pareillement: « *Je n'avais jamais vu émeraude pareille* » (*El-Kahira ...*, p. 14), tant la brillance qu'elle dégageait l'éblouissait.

Les deux jeunes filles de *Cousine K*, incarnent cet astre du jour de façon quasi physique (et métaphorique) de sorte que « *Cousine K. ... Le soir, quand elle rejoignait son lit, la nuit languissait d'elle au point de porter le deuil jusqu'au matin* » (*Cousine K*, p.82-83), alors que Amal, « *lorsqu'elle se lève au petit matin, c'est à peine si elle laissait quelque chose au jour ; un peu comme Cousine K, ...* » (*Cousine K*, p. 59) Il reste néanmoins que la plus pure des lumières se dégageait le plus fortement des deux aimées, celle de Younes/Jonas et celle du garçon de ferme.

La première, Emilie, « *fut belle comme le lever du jour.* » (*Ce que le jour...*, p. 174). En effet, à sa vue -en jeune fille faisant son come-back à Rio Salado-, Jonas en est bouleversé :

- *Ce fut alors que je la vis. [...] Je ne voyais qu'elle. A croire qu'un fuseau lumineux, jaillissant je ne sais d'où, se focalisait sur elle, reléguant le reste.* (p.198)

- *Elle disparaissait [...] puis réapparaissait dans toute sa majesté, telle une nymphe sortant du lac.* (p. 260)

Quant à la seconde, son amoureux tient sa description son vieux père inconsolable qui lui « *parla de celle qui fut pure à faire sombrer le feu et belle à tarder le jour jusque dans le cœur de la nuit... qui avait des yeux aux reflets d'eau bénite et des moues à navrer les arcs-en-ciel...* » (*La fille du pont*, p. 36)

## 2. 3. Constantes psychologiques

### 3.1. Eveil à l'amour

*“Si tu veux faire de ta vie un maillon d'éternité et rester lucide jusque dans le cœur du délire, aime... Aime de toutes tes forces, aime comme si tu ne savais rien faire d'autre, aime à rendre jaloux les princes et les dieux... car c'est en l'amour que toute laideur se découvre une beauté.” (Ce que le jour..., p. 471)*

Dans sa présentation par son auteur même, « *“La Rose de Blida” est un petit texte qui, conformément à l'idée de la collection “la Maîtresse en maillot de bain”, raconte le premier coup de foudre d'un auteur.* » Ne serait-ce pas le cas dans toute sa fiction, de *La fille du pont* à *Ce que le jour doit à la nuit*, notre corpus d'investigation du moins?

En effet, tout “enfant” qu'il est dans *La Rose de Blida*, “Mo” (diminutif de Mohammed alias Moulessehou) tombe amoureux d'une femme (“Hawa”, littéralement Eve) de l'âge de sa mère, (laquelle est abandonnée par son mari, Sid Tami, parti en France avec son amie d'enfance). Un amour impossible, un amour platonique s'il en est, mais pour lequel l'amoureux consent à payer le prix. Un capitaine de l'Ecole des Cadets, amant de Hawa, donc “rival” de “Mo” (même si ce dernier ne le formulait pas), avait puni sévèrement “Mo” qui lui avait crevé les roues de sa voiture, par jalousie.

Ainsi, pour rester avec les textes référentiels, l'éveil à l'amitié et surtout à l'amour, est si prématuré, si ce n'est pas si précoce pour ces enfants. En avaient-ils grand besoin pour transcender leur situation d'abandonnés et de transplantés ? Oui ! répondit le garçon de ferme, *« l'enfant que j'étais avait besoin de croire aux charmes ; il avait besoin d'espérer et d'aimer. (La fille du pont, p. 28)*

Le cadet 129 est aussi amoureux de sa cousine “K”, certes enfant, mais plus âgée que lui. Il en appréciera le sublime à la rupture de la relation (mariage de K.) et avoue : *« Depuis cousine K, je n'avais plus renoué avec le bonheur d'aimer »*. Déçu, il laisse s'exprimer ses élans de cœur :

*J'avoue n'avoir pas eu de succès auprès des demoiselles. Pour être franc, je n'en avais aucun [...] parce que je n'étais pas de taille à rivaliser avec mon compagnon Ikhlef dont la beauté et l'entrain reléguaient cruellement mes performances, en matière de séduction, au rang de la figuration. (L'Ecrivain, p. 215)*

Persuadé par son compagnon que sa beauté était intérieure, qu'il ne pouvait être aimé qu'en faisant étalage de sa large culture, il « *en déduisit qu'il [lui] fallait convaincre pour séduire* » : « *'Bof ! me consolait Ikhlef ! toi tu es beau de l'intérieur. Il suffit à une fille de mieux te connaître pour s'éprendre de toi. Ta classe, c'est ton intelligence et ta culture'* ». » (L'Ecrivain, p. 215)

Il entreprit une correspondance avec une oranaise, Leila ; et ils s'étaient aimés : « *notre amour platonique se surpassait. Pour moi Leila était une sublimation. Pour elle, j'étais le prince des contes de fées.* » (L'Ecrivain, p. 217) Mais, autant elle « *était une sublimation* » reconnaissait-il, autant « *sa déception m'avait consterné* », s'empressait-il d'ajouter : elle avait fait fi de tout ce qui a engendré ce sentiment et ne s'attendait qu'à rencontrer « *le prince des contes de fées* ».

### 3.1.1. Qu'est-ce que l'amour ?

L'entrée en scène des personnages jouant leurs rôles d'amants et d'aimés nous familiarise avec un certain nombre de déclinaisons de l'amour : amour d'enfance, platonique ou fantasmé, impossible ou interdit ; amour non conventionnel, sinon indigne. On consent moult sacrifices pour le mériter et on s'y abandonne lorsqu'on est touché profondément. Il va sans dire que, dans l'œuvre de Khadra, il s'agit de garçons et d'adolescents majoritairement, mais aussi de jeunes hommes et même de vieux soupirants. C'est ce qui va nous permettre de rapprocher ces expériences de celles de l'auteur pour reconstituer son espace sentimental.

Les personnages adolescents de l'œuvre fictionnelle de l'auteur vont, en vivant cet éveil précoce à l'amour et en éprouvant ces amours platoniques ou déçus, permettre à l'auteur, par personnages adultes interposés, de tenter de définir ce sentiment par le truchement d'expériences, de récits et d'anecdotes.

D'abord qu'est-ce l'amour, pour les enfants, même précoces (*Mo* de *La rose de Blida* : Mohammed Moulessehoul, et le narrateur de *La fille du pont* : personnage) ? C'est, aux dires de ce dernier, « *quelque chose en moi, encore indéfinie, encore insondable, germa...Et cette chose me griffa le cœur* » (*La fille du pont*, p.25). Il ajouta plus loin, confirmant son effet structurant : « *... au fond de moi quelque chose s'était ancrée ou avait bourgeonné. Je me sentais devenir autre.* (p.29) *Mo* avait employé exactement les mêmes mots pour exprimer ce qu'il ressentait à la vue de Hawa.



Et, de concert, ils prononcent quasiment la même phrase et font la même confession en adultes : « *Maintenant que je suis adulte, que je devine un peu ce qu'est l'amour*, dira le narrateur de la nouvelle en écho à *Mo, j'avoue l'avoir aimée comme je n'aimerai jamais plus.* » (*La fille du pont*, p 30)

Le cas n'est pas limité à ces quelques personnages, il est vécu et ressenti à l'identique par le cadet matricule 129 pour K, sa cousine, par le narrateur de *Cousine K.* pour sa cousine citadine, par Jonas pour Emilie, etc.

Avant même qu'il ne réalise, en "adulte", qu' "il avait aimé la fille du pont comme jamais plus il n'aimera", ce garçon de courses dans la ferme d'un colon était perturbé par ce qui lui arrivait et va demander à comprendre auprès de « *Da Achour, ancien tirailleur et sombre héros de la Grande Guerre que la gloire s'abstient de couronner* » (*La fille du pont*, p. 31), lequel était revenu de beaucoup de mésaventures et avait accumulé une expérience de la vie appréciable. Voilà ce que l'auteur fait dire au sage Da Achour, s'adressant à l'enfant amoureux : on ne peut expliquer l'amour, tout au plus on pouvait s'y essayer en convoquant certaines formes d'expression artistique et donc en empruntant à des artistes ; on ne peut que l'évoquer en nous attardant sur l'histoire de ceux qui en sont transis et qui sont passés dans la légende :

- Ainsi, tu veux savoir ce qu'est l'Amour ? [...] tu me demandes là quelque chose de très difficile. [...]  
Ce sont là des sentiments, des je ne sais quoi que nul peintre ne peut reproduire, que seuls quelques poètes osent encore chanter dans de bien vagues formes de définition.  
Quand on parle de l'Amour, on parle généralement des amoureux, de leur supplice, de leur exaltation... On n'a idée de ce phénomène qui fait justement accélérer le battement de leur cœur, qui les empêche de dormir...  
L'histoire de Hizia est la plus célèbre histoire d'amour du pays. Mais c'est tout juste l'histoire de Hizia qu'on raconte, les pleurs de Hizia, les chagrins de Hizia. Quant à l'Amour, ce dieu imprenable, il reste invariablement dans les coulisses. On le sent. Il nous oppresse. Il nous domine, mais toujours sans se définir. C'est une présence ; une ombre aussi grande qu'insondable. Même Awad, le troubadour, se contente de vanter la beauté de Zahra –cette splendeur de Kenadsa qu'on dit incroyablement sublime. Il chante son amour sans trop l'expliquer. (*La fille du pont*, p. 31-32)

Ainsi, l'amour est tout un monde qui ne peut-être que la création de ce "dieu imprenable". Un monde qu'on pourrait plus et mieux sentir que dire. Et parce que le sage "Da Achour", savait d'expérience qu'on ne pouvait pas comprendre ce qu'on ne pouvait expliquer, il changea son fusil d'épaule et se chargea de le lui faire sentir en jouant sur les effets d'opposition et de contraste que produisent des situations quasi indicibles comme la *facilité au cœur de la difficulté*, la *lucidité dans la folie*, la *beauté dans la laideur*, etc. il dit à son interlocuteur :

*L'Amour, c'est quand tout est facile dans le cœur des difficultés, c'est quand c'est le rose qu'on discerne dans les sinistres obscurités, c'est quand le dangereux paraît docile, inoffensif...*

*L'Amour, c'est quand on devient gauche après avoir été si adroit et grand après avoir été toute sa vie un nain. On est fou dans une parfaite lucidité. On est lucide dans une véritable démente. On sait brusquement dire les sentiments les plus profonds et l'on se surprend à bégayer les expressions de tous les jours. On est soudain beau dans sa laideur, riche dans son indigence... [...]*

*Avec l'Amour, il n'y a pas l'impossible. Le dernier des ignares devient un insigne musicien. Le plus effroyable des tyrans s'adoucît et se fait sage et pieux. Le couard le plus décrié devient, d'un coup, un héros, une légende... L'Amour, comme tu peux le constater, c'est un peu le monde à l'envers. (La fille du pont, p.33)*

### 3.1.2. Amours d'enfance et d'adolescence

Une constante certificative de cet éveil des sentiments et de cette sensibilité aigue, qui caractérisent l'enfant et l'adolescent dans l'œuvre de notre auteur, est corroborée par l'espace autobiographique né à la faveur de la publication de son autobiographie.

Dans *L'Ecrivain*, en effet, on a noté l'amour que ressent le personnage du narrateur pour K., sa cousine et plus tard, dans un exercice d'initiation, pour sa correspondante d'Oran. C'est ce même sentiment éprouvé et le même comportement qui est reproduit par des personnages fictifs des nouvelles, des romans et même des polars.

Ainsi, dans la nouvelle *La fille du pont*, le garçon de ferme ne se lasse pas de regarder celle qui « *était si belle qu'elle jetait de l'ombre sur tout ce qui l'entourait* » : « *Je me contentais d'être là, présent et absent à la fois, conscient de mon bonheur pour la première fois de ma vie.* » (*La fille du pont*, p 27)

Dans le roman de témoignage, malgré la cruauté de la situation, Khaled le CAM, pour apprivoiser ses peurs et ses angoisses, s'évadait dans des réminiscences du type d'

*Une rivière intarissable chantonnait derrière les fourrés ; sur une berge rafraîchissante un garçon rêvassait ; il souriait aux anges pendant que, l'eau jusqu'aux genoux et la robe innocemment retroussée bien haut, une fillette aux yeux de gazelle sautillait sur les galets... (El-Kahira..., p. 44)*

Ce garçon c'est lui qui, comme le cadet, comme le garçon de ferme et comme d'autres encore, « *concentra son attention sur de lointains souvenirs : il revit l'adolescent guettant sa cousine ; Jamila comme une gerbe de feu* » (*El-Kahira...*, p.62)

Dans une autre circonstance, il voit encore « *assis sous un oranger, un adolescent était en train d'épier sa cousine... Doucement, le soleil s'étira en deux astres. Les deux astres s'arrondirent. Il les reconnut... c'étaient les yeux de Jamila.* » (*El-Kahira ...*, p. 61)

Dans le roman policier, Brahim Llob, officier de police et auteur de *Morituri*, pour échapper à l'atmosphère de la ville devenue irrespirable, est parti se reposer et se ressourcer au bled où les paysages et le mode de vie lui rappelèrent son enfance :

*Quand j'étais enfant, je venais souvent par ici épier Lounja. ... tous les matins, ceinte dans un pagne aux couleurs de l'été, elle prenait le chemin de la source, sa jarre en équilibre sur sa chevelure flamboyante. Lounja avait onze ans, et des yeux azurés.*

(*L'Automne des chimères*, p. 136)

Dans le roman psychologique, l'adolescent solitaire et ignoré de tous (qui n'avaient d'yeux que pour son frère), se fonde de cette confession : « *A quatorze ans, j'aspirais à adorer une cousine. ... c'était elle, Cousine K. Belle. Les yeux immenses. Les tresses argentées. Elle était un chant de flûte, un bonheur menu, et elle perlait comme un lac de rosée.* » (*Cousine K*, p.82-83)

Jusqu'au roman historique, les confessions agrémentées de description avantageuse de l'aimée persistent. Si l'histoire de cet amour pathétique et interdit était celle qui liait l'enfant, fraîchement baptisé Jonas, à « *Emilie [...] une belle petite fille aux yeux craintifs, d'un noir minéral [qu'il] aurait volontiers prise pour un ange tombé du ciel ...* » (*Ce que le jour...*, p. 155), on apprend au passage et sur le mode de la confession, que si le désormais jeune homme dit : « *En réalité, je cherchais Hadda. Comme ça, d'un coup, elle m'importait* » (p.397), c'est que, reconnaît-il, « *Hadda !... Hadda la belle ; mon amour secret d'autrefois, mon premier fantasme de mioche...* » (*Ce que le jour...*, p.198)

Voilà qui bouclera la boucle en nous renvoyant au « *premier fantasme de mioche* » de l'auteur quand il s'était épris de Hawa Sid Tami, mère du cadet Foued, son « *ami* ».

### 3.1.3. Amours fantasmés, amours indignes

Si les enfants sont naturellement fabulateurs et si leurs amours sont souvent de ce registre (platoniques, fantasmés, impossibles, interdits), ils ne sont pas les seuls dans l'œuvre khadraïenne à vivre ces idylles émouvantes de naïveté et de chasteté.

Si l'amour du cadet matricule 129 pour sa cousine et celui de *Mo* le narrateur de *La rose de Blida* pour Hawa, la mère de Foued, peuvent être considérés comme non conventionnels, sinon indignes dans une société conservatrice, que dire du barbier de *Jenane Jato*, de Lino, le lieutenant du commissaire Llob, et d'autres encore ?

Le lieutenant Lino invente des rendez-vous galants, dont son chef n'est pas dupe, où il change chaque fois de partenaire pour satisfaire fantasmatiquement des désirs refoulés et frustrés. La tactique du correspondant de Leila (le cadet) procèderait du même objectif : jouir doublement de ce sentiment, aimer et être aimé en se forgeant une représentation de soi aimable.

Mais, le barbier (personnage de fiction) et le correspondant de Leila (personne bien réelle), s'ils ne se complètent pas, se rejoignent aussi sur ce terrain. Leurs amours les transcendent et ils en sont, l'un et l'autre, inspirés pour se laisser aller à des "*envolées lyriques et pathétiques*".

D'abord le cadet qui dit qu' : « *à la question de savoir le genre de femme que je souhaiterais épouser, je répondis [à Leila] par un long poème qui finissait ainsi :*

*La femme que j'aimerai*  
*Me donnera sa vie entière      Pour une poignée de blé*  
*Et arrachera ses chairs          Pour en panser mes plaies*  
*Je veux qu'elle soit forte        A détourner le destin*  
*Et sur les années mortes        Retracer mon chemin*  
 (Ce que le jour..., p. 216)

Aussi, Leila, la correspondante amoureuse, lui « *assura que cette femme existait...* » (*L'Ecrivain*, p.216), et fera de son amoureux un poète qui "*n'avait rien à envier à Verlaine*". Avant qu'il ne le devienne plus tard aux yeux d'un large lectorat, il l'est déjà amplement à ses yeux :

*Leila adorait mon style ; elle souhaitait me lire dix fois par jour, me disait que je n'avais rien à envier à Verlaine... Elle me décrivait l'émotion qui s'emparait d'elle lorsqu'elle reconnaissait mon écriture sur l'enveloppe du pli, son cœur battant la chamade au gré de mes envolées lyriques.      (Ce que le jour..., p. 216)*

Le barbier de *Jenane Jato*, infirme et indigent, rappelle au cadet (donc à l'auteur) les désavantages physiques qui ont été à l'origine de son éconduite par celle qui en était pourtant amoureuse, Leila :

*Son bout de glace était là pour lui renvoyer l'absurdité de son physique, indissociable de l'incongruité de ses espérances. Il était petit, presque bossu, maigrichon, moche et aussi pauvre que Job ; il n'avait pas de toit, pas de famille et aucune chance d'améliorer sa chienne d'existence d'un iota. Aussi se contentait-il d'incarner son propre rêve, [...] un rêve réprimé, impossible, difficile à revendiquer sans se couvrir de ridicule et qu'il rongait, dans un coin, comme un os savoureux et désespérément nu.*  
 (Ce que le jour..., p. 77)

Quand le barbier, à son tour inspiré et transcendé par ce noble sentiment, se fait chanteur, il « *respira un bon coup et, fixant un nuage dans le ciel, se mit à chanter* :

- *Tes yeux me manquent*  
*Et je deviens aveugle*  
*Dès que tu regardes ailleurs*
- *Tous les jours je meurs*  
*Quand parmi les vivants*  
*Je ne te vois nulle part*
- *Qu'est-ce que vivre mon amour*  
*Quand toute chose en ce monde*  
*Me raconte ton absence*
- *Si ce n'était pas ton corps*  
*Le pouls du Seigneur...*  
(*Ce que le jour...*, p. 75)

Le narrateur compatissait à son sort et le sentait au plus profond de lui-même car «*il savait qu'il chantait pour des prunes. Son égérie n'existait pas. Il l'inventait au gré de ses soupirs, parfaitement conscient de son inaptitude à la mériter un jour. [...] Il me fondait le cœur.* » (*Ce que le jour...*, 76-77)

Les personnages de la fiction se montrent compréhensifs et compatissent au sort de leurs semblables (Younes/Barbier ; Llob/ Lino ; Flen/Llaz, etc.) ; ils compatissent surtout au sort des autres personnages référentiels (le cadet matricule 129, le narrateur de *La rose de Blida*, le correspondant de Leila). C'est dire leur interférence, voire leur confusion dans le système des personnages khadraiens.

Mais il y a aussi dans l'œuvre de Khadra des amours qui ne sont ni fantasmés, ni indignes, mais des expressions de sentiments sincères et légitimes que les contextes socioculturels rendent problématiques. On l'a entrevu dans *L'Ecrivain* où K. (anonymat de l'interdit social oblige) assez mature, a réussi à gérer sa relation avec son jeune et sage cousin.

On l'a bien vu dans *La rose de Blida* où alertés, les camarades de Mo sont édifiés quant au platonisme de la relation de leur ami avec la vénérable mère de famille. Il voulait seulement la voir et cela lui suffisait amplement.

Cela est aussi le cas d'un certain nombre de personnages (délégués de l'auteur) dans l'œuvre de fiction dont les relations relèvent des “*contes les plus fabuleux*” de “*fée*” de “*sultans*”, de “*majesté*”, d’ “*altesse*”, voire de “*dieux*” et de “*déeses*”, en un mot, de “*fantasme visible, ensorceleur, merveilleux, mais intangible*”.

Ainsi en est-il de la fille aperçue par le garçon de ferme sur un pont :

*Elle semblait perdue dans le néant, plus proche d'un fantasme que d'une réalité. [...] Aussi ravissante que dans les contes des gens. Fée ou démon, elle avait dans sa bouderie de quoi séduire les sultans les plus fabuleux et les dieux les plus inaccessibles [...] Je lui parlais des heures entières. Comme on parle à une statue de déesse. [...] Il y avait dans son indifférence toute la majesté d'une altesse, toute la magnificence d'une déesse.*

(*La fille du pont*, p 25-26)

Il ne peut pas croire en ce qu'il était en train de voir et de vivre; il est aux prises avec un dilemme : un moment tenté de s' «*assurer de sa réalité car [il] doutait encore qu'une telle splendeur existât [mais] pour rien au monde [il] ne voulait la réveiller ou perturber sa méditation.*» (*La fille du pont*, p 27).

Il est convaincu de son irréalité qui dit : «*Pour moi, c'est un fantasme. Il est là ; visible, ensorceleur, merveilleux, mais intangible.* » (p.28)

Comme le garçon de ferme avec son “*fantasme*”, comme Mo avec sa “*rose*”, le poète Ben Ouda vit la même situation avec sa “*reine déchue*”, sa compagne ; il «*ne lui parlait pas. Elle ne le regardait guère. Il l'admirait. Elle ne s'en apercevait point.* » (*Le bout du sentier*, p.90) Quant à Redouane, le compagnon de Khaled, dont le mariage rappelle celui du père de l'auteur, il décrit comme suit l'effet du premier contact avec la femme qu'on lui avait choisie pour la vie : son épouse.

*Elle était là, assise sur le bord du lit, silencieuse et tranquille, pudiquement cachée sous son voile laiteux, belle... Mon Dieu ! Belle comme tout. Elle m'avait presque offusqué de ses lumières ! [...]*

*Au début, je n'avais pas osé l'approcher, la prenant pour un fantasme ou un mirage ensorceleur. Je pensais que si je venais de tendre la main vers elle, elle s'évanouirait comme un songe. Alors, rien que pour ne pas prendre ce risque, je ne l'avais pas touchée. Je m'étais assis en face d'elle pour la contempler et je m'étais complètement oublié.*

(*El-Kahira ...*, p. 14)

### 3.1.4. Amour sacrifice, l'abandon de soi

Une autre déclinaison de l'amour dans l'œuvre de Khadra consiste en un don de soi, un sacrifice et un abandon de son être et de son patrimoine pour ne vivre que pour l'aimée. On consent de nombreux sacrifices pour le mériter et on s'y abandonne tellement on en est touché profondément. Déclinaison révélatrice s'il en est de la poétique référentielle de Khadra: n'avait-il pas, dans la vie réelle, abandonné statut, grade et situation, voire même famille et pays, pour suivre une sirène appelée “*un vieux rêve d'enfant*” ? (Cf. *L'imposture des mots*).

Quand le garçon de ferme est “*flatte*” de se “*perdre*” dans le “*Paradis*” de sa sirène du fameux pont, on ne s’empêchera pas de penser au cadet “*enfant adoptif de l’armée*” et à celui “*happé par la créature Hawa*” à sa sortie de la prison de l’école de Koléa. Comme lui, il « *avait toujours été un enfant perdu. [...] Et [se] perdre une fois de plus pour ce regard angélique [lui] parut aussi flatteur, aussi merveilleux qu’un voyage aux Paradis.* (La fille du pont, p 27)

Si l’expression du sacrifice est un peu fruste dans la bouche de Simon (“*Une merveille pareille mériterait que l’on se casse la figure pour elle*” (Ce que le jour..., p. 260), elle respire le sublime et la sincérité à la fois, dans la bouche de Jonas : « *Je n’avais qu’elle en tête, que ses yeux pour unique horizon ; elle était le destin que je m’étais choisi ; le reste ne m’importait pas.* » (Ce que le jour..., p. 453)

Mohammed, le narrateur de la nouvelle *Le bout du sentier*, dit du colporteur qu’était Ben Ouda, qu’il a abandonné le métier et les routes pour ne plus quitter celle qu’il aime et qu’on a finit par lui donner en mariage :

*À l’aube, il vit une femme descendre le sentier, une jarre sur la hanche. ... La femme était belle comme un lumignon. Ben Ouda oublia de vendre ses marchandises. Il ne songea plus aux routes. Il épousa les racines du chêne et attendit, chaque aurore, l’apparition de la belle inconnue, si bien qu’il ne sut plus si c’était elle le levant ou si le soleil ne se montrait que pour picorer dans sa lumière, à l’exquise Bédouine.*

(Le bout du sentier, p.90)

L’expression de ce qu’il a sacrifié pour elle est formulée, quasiment, dans les mêmes termes qu’utilisera Jonas, vingt quatre ans plus tard : « *Ben Ouda vécut les plus heureux jours de son existence avec, pour toute richesse, son amour croissant, et, pour tout horizon, les grands yeux de sa femme.* » (Le bout du sentier, p.91)

Seulement, en s’adressant à Simon, qui convoite un moment Emilie, en lui disant qu’« *il ne faut pas avoir honte de ses sentiments quand ils sont beaux, même lorsqu’ils nous semblent injustes* » (Ce que le jour..., p. 266), Jonas semble s’adresser ces paroles à lui-même, poussé qu’il était par la mère de la « *fille éperdument amoureuse de lui* » à se décommander. En accédant à sa demande, Jonas commet un sacrifice incommensurable, nous dit Christine Rousseau : « *Jonas s’écarte de ses amis, s’isole avant de s’enfermer dans le silence et la dépression. Aspiré par le mal d’amour et le mal d’être.* »<sup>163</sup>

<sup>163</sup> Christine Rousseau, *op. cit.*, *L’Humanité* du 10.10.08.

Mais les plus grands et les plus magnifiques sacrifices en amour, qui n'ont d'égaux que le sacrifice de Mohammed Moulessehoul (le commandant) pour Yasmina Khadra (l'écrivain), ce sont ceux de Mahi, de Slimane, de Ben Ouda, pour ne citer qu'eux. Si le dernier cité, désormais veuf inconsolable, s'était fait poète pour célébrer la beauté et sublimer les atours de sa compagne d'infortune (la reine déchue), les deux autres sont passés allègrement du sacrifice au sacrilège : ils avaient enfreint aux lois de leurs religions respectives.

D'abord, Ben Ouda. Il rappelle le correspondant de Leila qui, pour répondre à une de ses questions, s'était fait poète. Par ailleurs, elle adore son style et est ravie de le lire ; ce à quoi il répondait qu'il « *étais écrivain et qu'un jour [ses] livres joncheraient les étals des librairies* » (*L'Ecrivain*, p.216). Ce que les faits ont confirmé.

Ben Ouda, lui, ressasse les vertus de son égérie (la veuve, sa compagne) :

*Elle a dit qu'elle aimait les gens quand ils étaient galants ; je devins la galanterie elle-même. Elle a dit qu'elle aimait les gens quand ils étaient romantiques ; j'ai inventé pour elle de longues romances qui feraient rayonner les vierges de vingt ans. Elle a dit qu'elle aimait l'amant qui chantait à minuit ; j'ai chanté à minuit dans la chorale des chacals qui me prenaient pour un des leurs...* (Le bout du sentier, p.82-83)

Mahi, c'est l'oncle et le père adoptif de Younes qui, bien que de confession musulmane et de famille conservatrice, a épousé Germaine sans exiger d'elle qu'elle se convertisse à l'Islam, comme le stipule la loi religieuse et le recommande la tradition (qu'il a affrontée avec courage et détermination). Il a aussi accepté la punition que lui avait infligée son père qui était de ne pas assister à son mariage et de ne jamais mettre les pieds chez lui.

Cela rappelle au passage le projet du père de l'auteur, évoqué dans *L'Ecrivain*, de se lier pour la vie avec sa collègue française du temps où il exerçait comme infirmier dans le dispensaire de Kenadsa.

Quant à Slimane, c'est le plus célèbre des musiciens des marchés hebdomadaires : un jeune homme de souche européenne (français) et de confession chrétienne, de condition sociale assez huppée. Il avait adopté ce nom ainsi que le mode de vie indigène pour mériter de vivre auprès de celle qui l'avait séduit :

*On racontait que Slimane était né chrétien, dans une famille française prospère et savante, et qu'il s'était épris d'une bédouine de Tadmaït avant de se convertir à l'islam. On disait aussi qu'il aurait pu mener la grande vie, car sa famille ne l'avait pas renié, mais qu'il avait choisi de rester auprès de son peuple d'adoption et de partager ses peines et ses joies.* (Ce que le jour..., p.64)



### 3. 2. Solitude et rêverie

#### 3. 2. 1. Propension à la rêverie, indissociable de l'inclination à la solitude

“Si j’avais à choisir entre un clairon et un coup de clocher, je n’aurais pas hésité à me ranger du côté d’une chèvre pour la regarder brouter dans un buisson, un collier tintinnabulant sous la barbiche. [...] J’aurais donné ma fortune, mes galons et mes médailles pour un petit somme au pied d’un arbre ...”  
(*L’Ecrivain*, p.123)

Enonciativement, le narrateur de *L’Ecrivain* se revendique donc compagnard, plutôt sensible à cet environnement meublé de “*chèvres broutant dans un buisson, colliers tintinnabulant sous la barbiche*”. Il se présente comme détenteur de “*fortune, de galons et de médailles*”, ce qui est, toute proportion gardée, le cas de l’auteur : un galonné, qui aurait dû être bardé de médailles en récompense, d’abord des succès obtenus dans les compétitions (sportives et culturelles) qu’organisait l’institution militaire dont il relevait, et surtout pour services rendus dans le cadre des missions dont il fut chargé (lutte antiterroriste). Ce qui, hormis la promotion d’officier subalterne (lieutenant, puis capitaine) à officier supérieur (commandant), n’avait pas été tout à fait le cas.

Cela aurait une première explication dans le favoritisme bureaucratique de la hiérarchie dont se plaignaient et l’officier (dans l’autobiographie) et le commissaire Llob (dans la fiction). La deuxième explication, celle que nous prenons en charge présentement, serait liée à la “*psychologie du personnage*” : les personnages-narrateurs essentiellement- des récits factuels (relatant des faits du vécu avérés) partagent avec ceux des textes fictionnels des penchants, des prédispositions, une sensibilité, un comportement et un caractère, etc., qui préfiguraient l’auteur même.

En effet, *L’Ecrivain* nous renseigne déjà sur ce penchant pour le rêve et sur cette inclination à la rêverie (indissociables de l’isolement et de la solitude) du narrateur par rapport à d’autres personnages (alter ego). Son naturel et son tempérament (« *j’étais un garçon solitaire* », p.61) ont favorisé, chez le narrateur, une inclination à la rêverie, donc à la re-crédation et au redimensionnement des choses et du monde ambiant.

En élargissant ce corpus aux deux autres volets du discours autobiographique, nous constatons son extrême sensibilité à l'artistique, au folklorique ; sensibilité à ce “*Petit Chose*” née de cette crédulité et de cette prédisposition naturelle à l'émerveillement et dont il ne s'était pas départi même “*dans l'enceinte pénitentiaire d'El Mechouar*”.

Il constatait : un « *Petit Chose, qui s'amenuisait en moi, refusait de s'étioler tout à fait* » (*L'Ecrivain*, p.64) et s'insurge : « *Je refusais de renoncer à cette chose indicible qui berçait mon âme en me préservant de tout, y compris, de ma propre précarité ; cette chose qui me faisait regarder le ciel d'une façon singulière.* » (*L'Ecrivain*, p.87)

C'est que, malgré la sévérité du règlement intérieur (et) de la vie de caserne<sup>164</sup>, cette extrême sensibilité aux belles choses était, paradoxalement, favorisée par une ambiance qui régnait alentour et imprégnait l'environnement des enfants, par les espaces enivrants de liberté, les éveillant à la beauté, à la convivialité et à l'amour.

De fait, cette sensibilité à la beauté, ainsi forgée, aura pour effet de leur dicter un comportement exemplaire vis-à-vis de ses créateurs et dispensateurs. Les narrateurs se montreront respectueux et ils leur seront reconnaissants de toutes ces belles œuvres qui prodiguent plaisir et bonheur. Leur influence est bien lisible sur leurs visages épanouis, dans leurs propos et leur comportement d'apprivoisés et de séduits. Les écrivains sont justement ceux qui ont permis au narrateur de *L'Ecrivain* d'être initié et d'accéder à ce rang tant rêvé pour frayer avec les “Immortels” : « *Ils n'appartenaient pas au commun des mortels. Pour moi, c'étaient des prophètes, des visionnaires ; les sauveurs de l'espèce humaine.* » (*L'Ecrivain*, p.157)

### 3.2.2. Inclination à la solitude

De ce qui le différenciait de ses compères, le narrateur de *L'Ecrivain* semble en avoir conscience même s'il ne le formulait pas clairement et l'imputait à son tempérament de solitaire. En disant : « *...moi qui aimais tant errer au gré de mes rêveries, me retirer au fond d'une encoignure et m'y oublier car j'étais un garçon solitaire* » (*L'Ecrivain*, p.61), il nous explique ce penchant pour le rêve et cette tendance à la rêverie par cette inclination à l'isolement et à la solitude.

<sup>164</sup> Ici tu n'es pas à la Sorbonne, bonhomme. [...] Tu es un soldat. Tu as une tête à porter le casque, pas pour faire de l'esprit. L'armée n'a pas besoin de prosateur. (*L'Ecrivain*, p.206)

On saura, dans *L'Ecrivain* déjà, ce que cette retraite sociale a eu comme pendant cette passion naissante pour la lecture et qui allait, en réaction à l'adversité qui le cernait, se développer chez le narrateur qui note que « *c'est à partir de cette année [répudiation de sa mère] qu' [il] a commencé à se réfugier dans les livres.* » (p.85)

L'intérêt de et pour la lecture peut aussi résider dans le fait qu'elle console d'un antécédent malheureux, qu'elle évacue, soulageant ainsi l'enfant de ce qui l'accablait. Le narrateur enfant, qui fut incorporé dans l'armée très jeune, a vécu cette « *rupture qui tient de l'écartèlement* » comme la plus grande des frustrations, et d'abord comme un véritable sevrage prématuré des « *belles choses* » que peut procurer à cet âge, une vie familiale ordinaire, dans un environnement tout autant ordinaire. Il s'en plaint avec un ton pathétique à arracher une larme : « *Ce n'était pas une bonne idée de confisquer à des mioches ce qu'ils ont de plus beau : leur enfance ; de leur forger, à leur insu, un destin pour lequel ils n'étaient pas obligatoirement faits.* » (*L'Ecrivain*, p.50)

Face à cette adversité et cherchant à se soustraire à cette accablante réalité (devenir soldat) qu'il n'avait pas choisie et qui l'étouffait, le narrateur trouve, à portée de main, une issue de secours pratique, une « *évasion* » dans les livres (*la lecture*) synonyme de soulagement et de récréation.

C'est d'ailleurs le cas de la quasi-majorité des cadets « *ses semblables, ses frères* » dirait-on, paraphrasant Baudelaire. Mais un peu plus que ses jeunes compagnons, *le petit Mohammed*, cadet matricule 129, commence à s'auto aménager un espace de loisir qui va s'avérer être un espace de compétence, dans un domaine de son choix le plus personnel : la lecture et l'écriture littéraire. Sa passion pour la littérature était très forte et ses convictions inébranlables. En effet, le narrateur qui « *devinait qu' [il] portait en [lui] un don du ciel* » (p.87), est maintenant convaincu qu'il « *était celui qui savait regarder* » et que cela « *l'habitait pour justement, [l'] assister dans cette vocation* » d'écrire. (*L'Ecrivain*, p.88)

Ce sera aussi le cas –toute proportion gardée- des personnages fictionnels qui, à l'instar de l'inénarrable conteur, ce « *veuf, nommé Ben Ouda [dont le] vieux gourbi qu' [il] occupait en solitaire* » (*Le bout du sentier*, p. 78) était l'endroit le plus convivial pour les enfants du sentier.

On notera que, de la première nouvelle au dernier roman, les narrateurs présentent (s'ils n'exhibent pas) cette tendance à la retraite et au songe. Ainsi, si le garçon de ferme « *aimait dormir sous les grands arbres silencieux et parler aux feuillages, aux chouettes et aux cieux.* » (*La fille du pont*, p.7), « *le noir ne dérangeait pas* [Younes/Jonas qui] *était un garçon solitaire, sans trop d'imagination, et [avait] le sommeil facile.* » (*Ce que le jour...*, p. 94), pareil en cela au frère du cadet Amine qui, ignoré par sa cousine et renié par sa mère, adopte et se réfugie dans cette posture : « *Je reste derrière mon miroir, inexpugnable, me rencogne dans mes solitudes et écoute – indiscretion qui n'engage en rien.... J'écoute la nuit s'ancrer dans mon âme insomniause...* » (*Cousine K*, p.19)

En fait, ce dernier -qui se faisait une raison en s'abstenant de taquiner le diable<sup>165</sup>- le confirme en le vérifiant à sa majorité : « *J'en ai gardé [des années lycéennes] de rares photos sur lesquelles je me vois assis sous un préau déserté, ou debout quelque part, les mains dans le dos et la tête ailleurs...* » (*Cousine K*, p.25) Mais, cet isolement et cette solitude présentent une posture alternative, où la retraite -synonyme de retrait du monde, donc de disparition- le disputait à cette transcendance de situation, synonyme d'épanouissement et de renaissance.

Ainsi, autant pour Younes/Jonas qui se « *calfeutrait dans son bureau et se passionnait pour la lecture des carnets* » de son oncle (*Ce que le jour...*, p. 445) que pour le frère de Amine qui « *ne cherchait ni à déranger la diablerie alentour ni à la conjurer* », le risque est quasi identique. C'est celui-là même qu'avait encouru le cadet matricule 129 qui pressentait, d'autant plus qu'il était conscient de sa légèreté et de son inconsistance, qu'il « *était bien peu de chose après tout. Nu de chair et d'esprit...* » (*L'Ecrivain*, p.131).

Happé par le grand portail d'El Mechouar, il prenait acte de son extrême insignifiance : « *Quelque chose me dit que le monde extérieur qui s'effaçait ainsi sous mes yeux, m'effaçait, moi aussi, qu'une page venait d'être arbitrairement tournée à jamais.* » (*L'Ecrivain*, p.19)

---

<sup>165</sup> « *Je ne reçois personne, ne vais chez personne [...] Je me terre dans mon sarcophage, scrupuleusement, ne cherchant ni à déranger la diablerie alentour ni à la conjurer. Je passe le plus clair de mon temps derrière les rideaux de ma fenêtre.* » (*Cousine K*, p.26)

Le frère de Amine pour sa part, savourant ce moment ou se plaignant de son inconsistance et de son insignifiance, raconte que quand « *pendant la récréation, [il] se retranchait dans [son] petit exil que la cloche mettait longtemps à atteindre, parfois, un ballon échouait tout près. En venant le récupérer, on ne s'apercevait pas que j'étais là.* » (Cousine K, p.25) Il constatera à ses dépens qu'il était cette "chose" inutile, cette "quantité négligeable" ou comme le matricule 561 de l'école de Koléa, un "cadet quelconque" (p.139).

Quant à Younes/Jonas, il apparaît par moment catastrophé par cet isolement qui l'étouffait et le poussait à la panique. Il se plaignait : « *Je me sentais si seul que j'étais à deux doigts de disparaître à mon tour, pareil à une ombre happée par les ténèbres.* » (Ce que le jour..., p. 444-445)

En effet, le monde se dépeuplant autour de lui, lui donnait la mesure de sa précarité, de sa légèreté et de son inconsistance. S'il n'avait plus « *ni royaume ni épopée à glaner* » comme le cadet, partagerait-il avec lui « *le refus viscéral de [se] complaire dans l'insignifiance à laquelle le destin s'appliquera à [les] astreindre ?* » (L'Ecrivain, p.166)

Il reste toutefois que ce retranchement dans la solitude (et cette évasion dans le songe ou dans la lecture, ajoutée à l'écoute des contes et des légendes) est globalement positif pour les personnages/narrateurs de Khadra pour lesquels ce sont autant d'opportunités d'épanouissement et de renaissance.

L'illustration la plus exemplaire, et qui préfigure tant le caractère que les penchants de l'auteur même, est dans ce qui se voudrait être une diatribe de *Flen* à la face de *Llaz* (qu'il tenait à éloigner de lui) et qui s'est avérée être la meilleure des confessions.

Il nous dessine une posture et nous décrit un tempérament avant de nous dévoiler ses penchants et de nous renseigner sur sa philosophie :

- *Je suis un solitaire. J'adore être seul avec moi-même. Je me parle et je m'écoute à la fois. Je me conte des songes, me raconte mes propres déboires, me confie à mon cœur et mon cœur essaye de me consoler. Personne ne me dérange dans mes délires et rien ne perturbe mes méditations. Je suis seul ; moi en moi-même. J'obéis à ma raison et me confie à mon instinct, sans peur ni regret. Je ne peux pas me trahir ni me mentir, encore moins me vendre aux chimères. Il m'arrive de me blâmer, de me traiter de tous les noms, mais toujours sans rancune, toujours sans représailles.*

- *J'aime flâner au gré de mes fantaisies, concevoir le monde à ma manière et conserver jalousement cette muraille qui me sépare des autres. Dans mes solitudes, je suis dans mon royaume, dans mon extrême intimité. Je regarde au fond de moi-même en toute confiance. J'ai des défauts que j'accepte, des qualités que je garde, des anomalies que je corrige, des principes que je teste, une philosophie personnelle.* (Le privilège ..., p. 45)

Comme on peut clairement le voir, la solitude a de ces avantages que seule elle pouvait avoir ou favoriser. C'est un "royaume" sécurisant et féérique, où l'on pourrait exhiber son "extrême intimité" et "flâner au gré de ses fantaisies" en "concevant le monde à sa manière". Tout nous y transcende et rien ne nous y contraint à tel enseigne qu'on pouvait choisir librement d' "obéir à sa raison" et de s'élever "dans ses méditations" ou de "se confier à son instinct" et se perdre "dans ses délires".

Ainsi libéré de toutes les contraintes et délesté de toutes les pesanteurs, le solitaire, loin d'angoisser et de déprimer, se laissera aller à des cogitations et à des réflexions très libres, à des fabulations qui lui feront représenter le monde sur le mode imaginaire, voire romanesque. Au lieu de vivre la vie prosaïque dans sa réalité cruelle, il la rêvera poétique dans un environnement et un contexte oniriques.

Le personnage de Khadra, des narrateurs des textes autobiographiques à ceux des textes fictionnels, sont enclins à un onirisme qui, loin d'être pathologique, devient thérapeutique et salutaire.

### 3.2.3. Propension à la rêverie

*"En cherchant son étoile, il cherchait l'espace infini, le silence imperturbable, la sérénité même, de la mort. [...] Il voudrait fuir très loin par-delà les nuages, par-delà les novæ ; et vivre autrement sur une planète blanche qui est son étoile à lui.*

*Il imaginait cet astre ainsi : immense et complètement plat, sans montagnes ni falaises, rien qu'un tapis lactescent, parfumé, éternellement illuminé et, avec pour seule saison, un long printemps aux chants multiples, peuplé de bêtes innocentes et divinément sublimes. Un territoire de songes où il serait seul, absolument seul dans la beauté sans fin ; et le jour, sans crépuscule, sans la moindre notion du temps."* (Le privilège du Phénix, p.149)

On l'aura compris, la biographie nous avait bien préparé, " ce territoire de songes à la beauté sans fin et cet astre complètement plat" sur lequel voudrait bien vivre ce personnage sans nom (Flen = Untel) mais qui avait fini par en reconquérir un de très noble (Abd es-Selem = Homme de Paix), est le monde fantasmé de l'art en général et de la littérature en particulier.

Ce serait "un astre, une planète" sublimes et difficiles à atteindre sinon par "le songe", que le narrateur de *L'Ecrivain* avait atteints à force d'imagination et d'abnégation. C'est un " espace infini situé par-delà les nuages" dont la "luminosité et la senteur" rappelaient la substance idéale et idéale et la "blancheur et la lactescence", le support (la feuille blanche).

Ce sera ce refuge rassurant qui avait accueilli les narrateurs (enfants surtout, dont le cadet numéro 129 à El Mechouar et 561 à Koléa, qui avait consisté en la convivialité et la féerie des contes et légendes qu'ils savouraient et en une activité de loisirs et de distractions qu'est la lecture, pour les alphabétisés parmi eux, les cadets.

Le narrateur résumera magistralement l'état d'âme nostalgique et mélancolique de ses compères que seule la lecture était parvenu à effacer : « *Nous avions soif d'apprendre, soif de vivre et d'exister, non pas en tant que matricules, mais en tant qu'individus.* » (*L'Ecrivain*, p.152). Car la lecture avait cette vertu d'aider à vivre et à exister, ils la chevauchaient pour les mener loin de la cruauté de la réalité des casernes qui, dont l'implacable rigueur, les niait tout en emprisonnant leurs corps :

*La lecture était notre principale forme d'évasion. Elle nous parlait du monde qui nous faisait défaut, des gens auxquels nous aurions aimé nous identifier [...], nous apprenait à mieux considérer les êtres et les événements sur lesquels une école comme la nôtre n'était pas obligée de s'arrêter. [...]*

*Lire représentait, pour nous, la négation du fait accompli ; c'était défoncer les barrières qui nous séparaient des autres ; réduire en pièces la camisole de force qui nous immobilisait en nous retenant loin des choses simples et ordinaires de la vie.*

(*L'Ecrivain*, p.152)

Le refuge qu'a constitué l'évasion dans la lecture (et dans l'écoute des contes et légendes) pour les enfants accablés par tant de peines, avait eu une telle influence sur leur vécu que cela avait réduit le contexte militaire à un simple décor propice à la découverte d'écrivains, d'auteurs et à l'exercice des différents genres littéraires. Les noms cités, les émerveillements décrits, les plaisirs goûtés, les « polémiques » nourries à propos d'un livre lu, d'un auteur ou d'une idée différemment appréciés foisonnent dans *L'Ecrivain*, voire déteignent sur le texte et le contexte, imprégnant leurs substances d'un relent, d'effluves de cercles littéraires de passionnés.

Pour nous en tenir qu'au narrateur, pour qui l'acte de lecture est un acte hautement physique et féérique -dans la mesure où il permet à son initiateur de « *prendre une page comme on prend un sentier, [de choisir ses] amis parmi les personnages* » (p.85)-, on constate qu'il avait réussi à créer, à la faveur de ses pérégrinations et ses fréquentations livresques, un monde à part où ses « *nouvelles découvertes [qui] se débrouillaient admirablement, [l'] aidaient à désert.* » (p.85)

Il désertait à chaque lecture d'un livre (qui lui « *offrait une lézarde à travers laquelle [il se] faufilait hors d'El Mechouar* » p.85), pour se retrouver « *chez [lui], libre et inaccessible, [où il] pouvait se faire pousser des ailes, soliloquer à haute voix.* » (p.86)

Ainsi, une conscience s'aiguissait-elle et une urgence se faisait-elle de plus en plus sentir chez le narrateur : une conscience de ses penchants « naturels » pour le rêve et la rêverie plutôt que pour la rigueur de la vie de soldat. Ce serait pour cela que, un peu plus que ses compagnons d'infortune peut-être, résistant à l'épreuve de l'adversité retranchés derrière la lecture, le narrateur, de par son tempérament de solitaire, de rêveur irréductible et par sa « *passion chimérique pour la littérature* » (p.146), trouvera-t-il dans la lecture « *sa planche de salut, son Sésame magique et son tapis volant* ». En effet, sa boulimie de lecture était la source de tant de découvertes et d'émerveillements, à l'instar de ce que lui offrent les « *contes [qui le] propulsaient au cœur d'un monde captivant* » (p.85). Elle rend possibles des évasions du cauchemar des murailles du Mechouar et des réparations du sevrage de beaucoup de belles choses « *prohibées au royaume de Midas<sup>166</sup>* » (p.85). Elle le préparait, en fait, à un autre rôle et l'investissait d'une autre mission. Il réalisait : « *Après chaque lecture, je traversais un moment extatique, comme si je ruminais une nourriture céleste. J'étais dans les nuages. A mon tour, je me préparais à accoucher d'un texte.* » (L'Ecrivain, p.158)

“Être dans les nuages” comme le cadet Mohammed Moulessehoul ou “par-delà les nuages” comme Flen, est la propension la plus partagée par les personnages des deux types de textes (factuels et fictionnels) de notre auteur. Ils sont irrémédiablement portés sur le rêve, d'une sensibilité à fleurs de peau, à leur environnement humain aussi bien qu'à leur environnement physique. Cette tendance se trouvera confirmée plus d'une fois et avec plus d'un personnage.

Ainsi, si « *Omar [qui] était comme un oiseau, vivait dans les nuages* » (Ez-Zaweche (l'oiseau), p. 105), et si le garçon de ferme « *aimait [s'] effrayer au vol des perdrix et rire aux éclats dans le silence des bois* » (La fille du pont, p. 7), « *le vol d'une libellule faisait pousser des ailes* » à l'enfant Brahim Llob, futur auteur de *Morituri* (L'Automne des chimères, p.17).

---

<sup>166</sup> Midas : Officier Responsable du Groupement Elèves à l'école d'El Mechouar.



L'illustration de cette prédisposition au rêve nous est donnée par cet effet transcendantal de la musique de Jafer, à l'origine de l'« élévation » collective de cette bande d'enfants qui l'écoutaient chanter : « *Nous restions ... émerveillés. On l'écoutait chanter et on se laissait papillonner avec sa musique, flotter et épouser le ciel dans les spirales dansantes des songes.* » (*Le Musicien de Chaffak Halli*, p.41)

En fait, ils ne sont pas les seuls à rêver et à s'émerveiller dans la fiction de Khadra. D'autres personnages encore sont d'incorrigibles, voire d'indécrottables rêveurs à l'instar du frère de l'artiste peintre Arezki, « *Idir Naït-Wali [ce] rêveur impénitent ... Constamment à l'ombre d'un olivier, la flûte à la portée du soupir* » (*L'Automne des chimères*, p. 15) ou de Rym, l'épouse d'un membre de la mafia polico-financière et néanmoins admiratrice de Llob auteur, auquel elle se confiait :

*Je suis une rêveuse, monsieur Llob. J'aime m'oublier sur la berge d'une rivière, fermer les yeux et croire aux contes de fées au point de baiser un crapaud sur la gueule. Parfois, l'envie me prend de claquer la porte et d'aller lever le songe derrière les buissons.*  
(*L'Automne des chimères*, p. 74)

Il y en même qui ont de ces rêves insensés, comme « *Khaled [qui] voulait devenir docteur. Pour sauver un voisin. C'était son rêve, son grand rêve...* » (*El-Kahira Cellule de la mort*, p. 21), ou comme Flen qui, « *depuis son jeune âge, rêvait d'un miracle et, instinctivement, il s'attendait à voir ce salut lui descendre du ciel. Jamais il n'avait vraiment cru aux beautés terrestres* ». (*Le privilège du Phénix*, p.148)

Mais le cas le plus exemplaire de cette tendance, et qui nous rappelle le cas de notre auteur même, est celui de Omar qui « *vivait dans les nuages* » parce qu'il se voulait/se voyait « *comme un oiseau* », car, disait Mohammed le narrateur, « *comme tous les orphelins, c'était un rêveur* ». (*Ez-Zawech (l'oiseau)*, p. 105. Il ajoute que « *Omar aimait rêver. Rien que rêver. Rêver d'être un oiseau.* » (p. 108)

En effet, comme le cadet, successivement matricule 129 puis 561, qui s'oubliait allègrement dans ses méditations et autres cogitations, lesquelles faisaient que, petit à petit, il s'évadait et glissait dans un monde parallèle, un monde qui n'avait rien à voir avec sa vie quotidienne, un monde peuplé de personnages et de situations fantasmatiques, très loin de « *l'univers des bottes et d'engins blindés* » qui l'assaillait (*L'Ecrivain*, p.155), l'enfant Omar se sent métamorphosé et son âme libérée de ce corps de supplicié pour habiter un autre corps, plus enclin à l'élévation et à l'épanouissement.

Réjoui par cette perspective, il se laissera aller au fantasme : « *Je chanterais l'ivresse de mon âme et de ma liberté, et symboliserais l'innocence dans sa suprême beauté.* » (Ez-Zawech (*l'oiseau*), p. 103)

Il dira à Mohammed qui persistait à l'appeler Omar :

- *Ne m'appelle jamais Omar. Je suis Zawech. Je suis un petit oiseau. Un jour, des ailes blanches pousseront dans mon dos et je pourrai m'élever très haut dans le ciel. Je volerai par-dessus les maisons, je planerai, je virevolterai et, une fois harassé, j'irai me percher sur le minaret d'une mosquée... Touit-touit-touit !* (Ez-Zawech (*l'oiseau*), p. 114)

Le cadet, Mohammed Moulessehou, rêvait aussi de ce jour où il « *pourra s'élever très haut dans le ciel* » qu'il s'était choisi et que son premier fan, son camarade de promotion Abdallah Sebbouh, qui « *était absolument convaincu qu' [il] était un écrivain né* » et entrevoyait « *le jour où [il] sera le monstre sacré de la littérature qu'il voyait nettement* » (*L'Ecrivain*, p. 154155), le lui prédisait :

« *Il naîtra, tôt ou tard, bientôt peut-être, grand, beau et fort, ce poète issu de la fusion de deux génies, du croisement de deux nobles races, du mélange généreux de L'Arabe et du Franc.* » Pétrus Borel, Revue *L'Artiste*, 1845.  
*Ce poète, c'est toi.* Signé : Sebbouh. (L'Ecrivain, p.154)

Portés sur le rêve et animés d'un fol espoir comme le cadet, les personnages de la fiction sont aussi d'une extrême sensibilité. Si l'environnement humain ne les indiffère pas, loin s'en faut, leur environnement physique les interpelle fortement. Ils se montrent très sensibles, surtout aux espaces enivrants de liberté. La nature, rustique ou luxuriante, les sentiers et les chemins de l'aventure d'une part, les contes et les anecdotes de l'autres, tout les interpellait, les enivrait et les faisait rêver.

Parmi les personnages enfants, Omar *l'oiseau* est dans son élément parmi « *les branches, les feuillages, les berges des rivières, la jacinthe, la fougère et le petit bosquet, [qui lui] seraient trônes éternels* » (Ez-Zawech (*l'oiseau*), p. 103), exactement comme l'enfant Llob qui les trouve irrésistibles : « *Lorsque le vol d'une libellule me faisait pousser des ailes et que mes éclats de rire s'égouttaient dans le clapotis des fontaines, lorsque je courais comme un fou parmi les fougères ...* » (*L'Automne des chimères*, p.17)

Les routes et les chemins, ces autres espaces de liberté par excellence, sont les royaumes de Flen, de Llaz et de Ben Ouda le colporteur et de tous les enfants ; où ils passaient le plus clair de leur vie. « *J'aimais être séduit par un sentier qui tourne et tourner avec lui au gré de mes fantaisies* », reconnaissait l'enfant de ferme. (*La fille du pont*, p. 7)

Ils constituent aussi l'espace vital de tous les enfants pour qui le « *sentier n'était pas seulement un chemin. Pour nous, les enfants de Beni Wassine, il était une forme de liberté. Plus exactement, une sorte d'évasion* » (*Le bout du sentier*, p.79)

A propos d'évasion, au « *bout de ce sentier de la liberté* », se profilaient pour les enfants d'autres « *chemins* » et d'autres « *routes* ». En effet, ils auront rendez-vous avec un conteur émérite, Ben Ouda qui les recevra chez lui et les charmera de contes merveilleux. Il les invite : « *Venez donc chez moi, mes gaillards. Dans mon gourbi je vous conterai des légendes qui sonnent aussi bien que vos pieds sur les chemins de l'innocence* ». (*Le bout du sentier*, p.82).

Les enfants n'en revenaient plus de ces aventures qu'ils savouraient sans modération :

*Ben Ouda prolongea le sentier. Il nous emmenait beaucoup plus loin dans nos rêveries. Rien ne nous arrêtait. Sur les chemins de Jeha, sur les grandes routes des anecdotes, aucune muraille, aucune frontière, aucune guérite ne nous inquiétait...*

(*Le bout du sentier* p. 96)

## 2. 4. Constantes artistiques et littéraires

### 4.1. La littérature : une passion par excellence

Si telles étaient d’abord ces êtres angéliques qui avaient apprivoisé l’enfant de l’autobiographie qui courait à sa perte et qui fut remis sur le bon chemin par ces “*fuseaux lumineux*” qu’étaient, pour lui, *K.* sa cousine, *Leila* sa correspondante, *Hawa* sa muse et *Amal* sa femme qui “*furent pures à faire sombrer le feu et belles à tarder le jour*”, il devrait aussi son salut à une passion similaire : la littérature.

On apprend dans le récit autobiographique qu’il descendait d’une famille de “*poètes gnomiques*”, qu’il était nourri à la culture traditionnelle et que sa mère et son substitut à l’Ecole des Cadets (Matricule 118) étaient des conteurs émérites. On a aussi appris que son oncle Driss l’avait initié au cinéma où, justement et concrètement, des “*fuseaux lumineux*” donnaient vie, l’espace d’une projection, à des ombres sorties tout droit d’un imaginaire littéraire.

Prenant goût à ces univers qu’il avait fréquentés passivement très jeune, le narrateur auteur était passé à l’action où, en amateur, il jouait, campait des rôles, chantait, récitait et, bien sûr, écrivait (Cf. Annexe 5 : *Le petit Mohammed* qu’il avait écrit en arabe, *Les sept compagnons*, etc.).

Sa fiction ne le démentira pas, mieux elle fera, métaphoriquement, la part belle à cette passion de façon directe et assumée ou de façon indirecte et connotative. De façon directe, les personnages de l’écrivain, du poète, du conteur, etc. sont très récurrents. De *Brahim Llob*, commissaire et écrivain, à *Fabrice Scamaroni*, ébloui par son nom sur la jaquette de son livre, beaucoup de personnages campent ces rôles : *Ben Ouda* le poète, *Ben Ouda* le diplomate auteur, le musicien de Chaffak Halli, *Abou Kalypse* l’écrivain du système, jusqu’à *Amine*, le cadet devenu officier, dont le recueil est lu par *Amal*, sa femme.

Littérairement, l’œuvre fictionnelle de Khadra regorge de figures que l’on pourrait interpréter comme des indices suggestifs, voire des personnifications de sa sublime passion. Des motifs descriptifs relatifs à l’écriture (mains, doigts, etc.) et à la littérature et à ses effets (beauté, émerveillement, etc.) sont présents dans sa fiction dans une activité figurale caractérisée par la litote, la synecdoque et surtout la comparaison et la métaphore.

Ainsi en est-t-il des mains de Amal et de celles de Jamila, les épouses respectives de Amine et de Younes. Les mains de Amal ont un tel effet sur le narrateur que, dit-il, quand « *elle lit dans un recueil de poèmes, à chaque fois que sa main tourne la page, on a envie d'en faire autant.* » (*Cousine K*, p. 59).

Ces mains qui emballent sont aussi tentantes, reconnaît-il : « *Mille fois le besoin de lui tenir la main a fait trembler mon âme, mais je n'ai pas cédé.* » (*Cousine K*, p.61-62)

Jamila, pour sa part, en plus de les avoir belles, ses mains savaient se faire aimer, disait le narrateur, « *J'avais aimé son regard quiet, ses mains fines et blanches qui tenaient les choses [...] avec beaucoup d'égard comme s'il s'agissait de reliques.* » (*Ce que le jour...*, p. 261) Quant à Mme Cazenave, la première expérience érotique de Jonas adolescent, « *c'était comme si elle [l'] effaçait pour [le] réinventer du bout de ses doigts* », réalisait-il. (*Ce que le jour*, p. 219)

Cette focalisation sur la main et les doigts, pour ce qu'ils ont comme vertus ou pouvoirs de tenter, d'entraîner, d'exprimer et de façonner, suggère en filigrane les vertus mêmes de la littérature. Cette littérature, passion bien décrite et ambition revendiquée par l'auteur dans *L'Ecrivain*, est incarnée, dans l'œuvre fictionnelle, par plus d'une femme. Nous en retenons deux : “*Cousine K.*” et “*La fille du pont*”, personnages principaux des textes éponymes. *Cousine K* d'abord ! Elle rappelle, par sa présence, la place et le rôle joué par la littérature dans l'enfance de l'auteur où, selon lui, « *sans elle, je ne suis qu'une ecchymose qui lève, un malheur en train de faisander [car] il ne m'est mutilation que son absence...* » (*Cousine K*, p.31). En effet, en plus de le faire rêver, l'une et l'autre l'humanisent et, en l'occupant, l'instruisent et le détournent des mauvaises fréquentations.

*Pourtant, le monde est dépeuplé lorsque K vient à me manquer [...] Le soleil, la lune, le tonnerre, l'univers, tout l'univers ne veut rien dire lorsque Cousine K se tait. Dieu ! qu'elle me manque. [...] Il suffisait au bout de mes doigts de l'effleurer pour percevoir le pouls de l'éternité.* (*Cousine K*, p.31)

Et *Cousine K*, non seulement ne se tait pas, mais en femme incarnant la littérature, elle le prend par la main pour lui montrer directement ce dont elle est capable. La métamorphose de la ferme vétuste est, en ce sens, un révélateur de son potentiel sublimatoire

*Cousine K et moi préférons hanter une vieille ferme abandonnée [...] Ce n'était pas tout à fait le paradis, mais Cousine K était capable de faire d'une étable un caravansérail et d'une toile d'araignée un jardin suspendu. Elle s'amusait comme un songe.*

(*Cousine K*, p.83)

C'est le propre des poètes et des écrivains, par la qualité de leur imagination, de faire des *“étables des caravansérails et des toiles d'araignée des jardins suspendus”*. Ce sont des tours de prestidigitation aux charmes et à l'envoûtement desquels on n'échappera pas, pareils aux chants de sirènes et aux sourires ensorceleurs de Cousine K. Le narrateur s'en plaint mais ne peut pas ne pas y succomber : *« Le sourire de Cousine K m'alarmait ; il signifiait que le piège était fin prêt. Je pouvais m'entourer de mille précautions, m'interdire toute distraction, je n'avais aucune chance de le surmonter. »* (Cousine K, p 79) On finira, avec le narrateur, par se rendre à l'évidence que si le *“rire”*, les *“yeux”* et le *“regard”* se réfèrent à Cousine K, la *“symphonie”*, la *“fée”* et le *“phénix”* se réfèrent quant à eux à la littérature. Le narrateur -qui avait failli céder à la folie- en est édifié, et il le dit : *« Cousine K est ma raison à moi. Son rire est une symphonie, l'éclat de ses yeux une fée. Lorsqu'elle posait son regard sur moi, le phénix en ces cendres remuait. »* (Cousine K, p.31)

En se laissant séduire (pouvait-il faire autrement ?) par la littérature faite femme, le narrateur ne pouvait plus s'y dérober parce qu'il ne pouvait ni ne voulait retirer ses mains prises en otage : *« Elle m'attrapa par les mains. Rien que pour ce geste-là, je lui aurais révélé mes secrets les plus accablants. Lorsque Cousine K vous prend par la main, elle devient votre destin. »* (Cousine K, p. 46)

Alors, irrésistible, la passion de l'écriture littéraire, comme *“la mer qui prend l'homme”*, prend par la main puis habite l'esprit de celui dont elle *“devient le destin”*.

S'agissant de *“la fille du pont”* comme personnification de la littérature, le même procédé synectique a opéré pour les confondre. En séductrice indifférente aux effets de ses charmes, elle évoquait pour le narrateur *“une statue de déesse”* tant elle paraît détachée de ce monde prosaïque. En fait, lui apprendra plus tard son père éploré, *« elle était sourde et muette pour ressembler à un astre. Qu'elle fut d'ailleurs plus qu'un astre... Sourde et muette comme si Dieu Tout-puissant ne voulait pas qu'elle fût tout à fait humaine. »* (La fille du pont, p. 36) Ainsi, quand il l'observait et l'admirait *« elle demeura tranquille, ses petites mains roses sur les genoux, le visage penché sur la rivière »* (p 24). Cette posture pudique et calme, met en point focal des *“mains petites et roses”* sagement posées sur les genoux, qui ont une telle influence sur le narrateur que, dit-il : *« j'étais prêt à lui tendre, et mes mains, et mon âme »* (p 27)

C'est que, comme les *Belles Lettres* à quoi on pourrait “*parler des heures entières, comme on parle à une statue de déesse*”, elle déléguait à ses belles mains, qui symbolisaient les antennes de l'écriture, le soin de la représenter.

Mais, sans pouvoir parler, son “*regard*” charmeur et envoûtant, transporte le narrateur au-delà de ce monde terrestre, dans un univers poétique, voire fantastique et onirique, celui de la littérature :

*Et un jour, elle se retourna vers moi. Alors, rien que pour ce regard, j'étais prêt à lui tendre, et mes mains, et mon âme, pour la suivre sans regret, sans tergiverser, par-delà les marées, par-delà le cirrus, jusque dans le cœur de ce pays de nuages où les jours ne naissent point. J'étais prêt à devenir un filament de fumée, ou un pan de ténèbre, ou encore un morceau du néant, et vivre avec elle, dans le monde de la nuit, toute l'éternité.*

*(La fille du pont, p 27)*

Par ailleurs, comme l'auteur qui, en quête d'un réconfort aléatoire, avait tout sacrifié (son statut, ses galons et sa carrière) pour être “*adopté*” par l'institution littéraire, l'amoureux de “*la fille du pont*” abandonne tout (sa mission et son emploi) pour savourer sa compagnie, car, dit-il,

*Pour moi la compagnie de la Belle n'avait pas de prix. Les moments que je passais auprès d'elle bandaient merveilleusement mes contusions. Plus je souffrais pour elle, plus j'éprouver le besoin de « pécher ». Car la Belle avait fini par m'apprivoiser. [...] Ma Belle à moi avait plus de délices au bout des doigts que le soleil n'a de lumière. (p30)*

La “*Belle*”, ainsi orthographié, en plus de ses “*délices*” et de sa valeur inestimable, partage avec les “*Belles Lettres*”, les pouvoirs d’“*apprivoiser*” et de “*bander les contusions*”. En l'occurrence, finira-t-il par comprendre, elle ne serait pas une femme. « *Pour moi, dit-il, c'est un fantasme. Il est là ; visible, ensorceleur, merveilleux, mais intangible. [...] Il est là pour enchanter l'enfant déprimé, pour lui prouver que la vie n'est pas obligatoirement une arène maudite ou un champ d'orties où l'on cultive que tourments et calamités...* » (p 28)

## 4. 2. Sensibilité à l'artistique, au folklorique

*“Pour moi la compagnie de la Belle n'avait pas de prix. Les moments que je passais auprès d'elle bandaient merveilleusement mes contusions. Plus je souffrais pour elle, plus j'éprouver le besoin de « pêcher ». Car la Belle avait fini par m'apprivoiser. Elle ne me parlait toujours pas, mais elle s'inquiétait de mes bleus et de mes ecchymoses. [...] Ma Belle à moi avait plus de délices au bout des doigts que le soleil n'a de lumière.”*

*(La fille du pont, p.30)*

### 4. 2.1. Penchants pour l'art en général

En plus de cette prédisposition naturelle à l'émerveillement, favorisée il est vrai par une ambiance propice qui imprégnait l'environnement des enfants malgré l'adversité, les personnages khadraiens font preuve d'une sensibilité toute précoce à tout ce qui les entoure, plus particulièrement à l'artistique et au folklorique. Ils manifestent un éveil à la beauté autant prématuré qu'il était naïf. Tout enfant, le cadet Mohammed Moulessehoul reconnaît que pendant que les autres jouaient aux jeux virils de garçons, il « *optait pour une occupation moins virile: la contemplation des oiseaux.* » (*L'Ecrivain*, p.62). Il reconnaît et revendique son hyper sensibilité : « *J'étais un émotif, un écorché vif, immédiatement interpellé par les sujets tristes. [...] J'adhérais plus facilement aux histoires tournant autour d'une famille solidaire face à l'adversité.* » (*L'Ecrivain*, p.66)

C'est le folklorique, le culturel, le spirituel qui l'attiraient le plus, voire l'obsédait. Ce sont les mots, d'abord prononcés dans la scène mythique du récit (légendaire, fabuleux ou anecdotique), qui lui parlaient le plus. Par la suite, ce sera leur transcription qui le fascinera. Après avoir été initié et gavé par sa bédouine de mère de contes merveilleux et de récits légendaires, son camarade Matricule 118, auprès de qui le jeune Mohammed s'abreuvera à volonté, la suppléera avantageusement à l'Ecole des Cadets. Il décrit la scène qui renseigne sur son (leur) extrême sensibilité :

*De mon côté, je préférais la compagnie de Moumen. [...] Il me fascinait avec ses histoires rocambolesques à travers lesquelles il n'arrêtait pas de se porter au secours de sa dulcinée qu'un ogre rugissant enlevait au gré de ses sautes d'humeur. C'étaient des moments palpitants. Moumen supplantait nos princes vaillants. Nous étions une dizaine de mouflets à le retrouver après le souper, sur le perron du dortoir, pour savourer un nouvel épisode de ses élucubrations qui débutaient et se terminaient toujours de la même façon sans jamais nous lasser. Nous nous surprenions à trembler pour notre héros tandis qu'il sautait sur sa mule blanche, le cimeterre en avant, et fonçait dans la forêt noire à la recherche de sa bien-aimée. Lorsqu'il parvenait enfin à coincer l'effroyable ravisseur, nous le supplions de le décapiter sans procès et sans tarder. (*L'Ecrivain*, p. 32)*



On peut le vérifier à loisir, ces enfants avaient pris goût à cette scène et savaient en jouir et se délecter savoureusement, tellement fascinés qu'ils étaient en proie à des tremblements et à des palpitations, voire à un effroi.

Plus tard, en se familiarisant avec la lecture et le texte écrit, notre cadet « *était fasciné par les mots ... ces assemblages de caractères morts qui, pris entre une majuscule et un point, ressuscitaient d'un coup, devenaient phrases, devenaient foules, devenaient force et esprit.* » (*L'Ecrivain*, p.88-89)

#### 4. 2.2. Crédulité et prédisposition à l'émerveillement

La Nature, sa faune et sa flore, son soleil, son climat et ses reliefs constituent dans l'esprit des personnages de la fiction une ambiance favorable à l'éveil à la beauté et à la sérénité. On pouvait être effrayé ou ébloui par le vol des oiseaux auxquels le cadet et Omar n'avaient pas manqué de s'identifier. On pouvait être dans son élément, comme l'enfant Llob, dans une nature rustique et sauvage.

Ainsi, le garçon de ferme « *aimait s'effrayer au vol des perdrix* » (*La fille du pont*, p. 7) tandis que quand le « *regard [de Younes] fut happé par le vol d'une perdrix et faillit ne plus revenir, [il] était ébloui.* » (*Ce que le jour...*, p. 154). Tous les deux se sentaient à l'aise dans leur environnement : « *Je me sentais dans mon élément, penché sur la balustrade inondée de soleil* », disait Younes (*Ce que le jour...*, p. 154), relayé par l'enfant des courses, également « *dans son élément* » : « *J'aimais dormir sous les grands arbres silencieux et parler aux feuillages, aux chouettes et aux cieux. [J'aimais] rire aux éclats dans le silence des bois.* » (*La fille du pont*, p 7)

En plus de ce patrimoine naturel, les personnages de Khadra sont imprégnés d'un patrimoine immatériel qui les éveille précocement à la beauté et à l'amour. Tous ont été à l'école du conte merveilleux, et comme le cadet, tous ont développé une fine sensibilité et se sont forgés des états d'âme d'écorchés. En effet, si Younes souffrait du fait que « *les contes que [sa] mère [lui] racontait, jadis, [lui] laissait toujours un goût d'inachevé* » (*Ce que le jour...*, p. 454), Omar en est même une victime, lui qui avait cru qu'il pouvait devenir un oiseau. Awad qui le lui avait raconté, semble le regretter : « *Je me sens coupable, Si el-Haj. Je n'aurais jamais dû raconter le conte de l'Oiseau* » (*Ez-Zawech (l'oiseau)*, p 121)

En matière de contes, de légendes et même de chants et de musique, l'émerveillement est à son paroxysme chez ces enfants prédisposés naturellement mais aussi initié matériellement par un certain nombre de virtuoses comme Slimane et Jafer et parfois même par des profanes comme l'épicier ou le barbier de Jenane Jato. Mais, sans conteste, c'est Jafer qui constitue l'exemple de l'influence et de l'initiation des enfants à cette forme artistique. Décrivant leur état d'âme, le narrateur dira : « *Nous restions amoncelés autour de lui, le visage au creux de la main, émerveillés. On l'écoutait chanter et on se laissait papillonner avec sa musique, flotter et épouser le ciel dans les spirales dansantes des songes.* » (*Le Musicien ...*, p.41) Car, ajoutait-il, « *le Musicien était notre ami. Notre seul ami. [...] dès qu'il se mettait à fredonner, on oubliait nos rancoeurs et on l'entourait frileusement jusque tard dans la nuit.* » (p.41)

En maître, Jafer ne faisait pas que chanter. Il contait, racontait des faits et des légendes, rapportait, rappelait et enseignait des actes et des conduites. « *Jafer nous racontait beaucoup d'autres choses. Mais on ne saisissait pas encore leur signification* », se désolaient ses jeunes élèves (*Le Musicien de Chaffak Halli*, p.41)

Comme ceux qui s'assemblent se ressemblent, on comprendra aisément l'engouement des jeunes enfants autour du Musicien de Chaffak Halli. Ils se rassemblaient autour de lui en quête d'une "consolation" d'un "bien" et d'une "richesse" qu'ils avaient perdus, d'une "famille", de "proches" et d'"amis" qu'ils n'avaient plus. C'est aussi ce qu'il endurait lui-même et qui le pressait de chanter. Sa réponse au Gaïd de Chaffak Halli, qui lui reprochait le choix de ce mode d'expression et le sommait de l'abandonner, nous explique les tenants et les aboutissants du phénomène : « *Savez-vous, sid el-Caïd ? La musique est tout pour moi. Elle me console et me comble. Elle est mon bien de dépossédé, ma richesse de va-nu-pied, elle est ma foi et ma patrie, ma femme et ma famille, mes proches et mes amis...* » (*Le Musicien de Chaffak Halli*, p.49)

Consubstantiellement, cette réponse nous renseigne sur ce qui avait poussé "les enfants adoptifs de l'armée", dont le cadet Mohammed Moulessehouli (et partant l'auteur Yasmina Khadra) à chercher, à quêter, voire à quémander, une consolation (de leur déchirement et de leur transplantation) dans le sublime du rêve et de la lecture (du romanesque, du merveilleux, du mythique et du légendaire) et à confier leur spleen à la feuille blanche.

#### 4. 2.3. Ambiance imprégnant l'éveil à la beauté

Les enfants parmi les personnages de notre auteur exhibent cette sensibilité comme une seconde nature. Ils étaient enclins à l'onirisme et au pathétique, à l'image du jeune Younes absorbé par l'écoute de la complainte du barbier du quartier populaire qu'il rapporte ainsi : « *Il chantait. Sa voix était enraillée, les paroles pas toujours exactes, mais il y avait dans sa façon de conjurer sa peine quelque chose qui faisait mouche. Je ne me lassais pas de l'écouter.* » (*Ce que le jour...*, p. 45)

L'élan du cœur du narrateur était tellement sincère que quand le barbier fut stoppé net par *Jambe de Bois*, l'épicier son voisin, « *la vulgarité du boutiquier rompit et la magie de l'instant et la beauté de la chanson* », réalisait-il, qui ajoutait : « *Moi-même en étais peiné ; on venait de m'éjecter du haut d'un songe* » (*Ce que le jour...*, p. 75) Le barbier entonnait une chanson d'amour, nous informe le narrateur qui le montrait « *respirant un bon coup et, fixant un nuage dans le ciel, se [mettant] à chanter* »<sup>167</sup>.

Ce penchant pour la culture traditionnelle et cette extrême sensibilité au patrimoine immatériel, les personnages de Khadra les tenaient comme héritage ancestral d'une culture profane assez bien partagée par les membres de la communauté. Si les plus jeunes parmi eux peuvent tirer de leur appartenance une fierté légitime (on l'a vu<sup>168</sup>), ils développent et intègrent aussi une sensibilité toute kendoussi qui leur faisait prendre « *les cris des marchands* » pour des notes de musique du musicien attitré de la localité. En effet, dans ses pérégrinations avec sa bande aux alentours de Kenadsa, le narrateur nous rapporte que « *les cris des marchands parvenaient jusqu'à nous, indistincts et falsifiés par l'écho. Nous crûmes percevoir la cithare de Awad, le Troubadour, qui devait être quelque part à chanter les splendeurs de Zohra la Belle.* » (*Ez-Zawech (l'oiseau)*, p. 110-111)

<sup>167</sup> *Tes yeux me manquent / Et je deviens aveugle / Dès que tu regardes ailleurs  
Tous les jours je meurs / Quand parmi les vivants / Je ne te vois nulle part  
Qu'est-ce que vivre mon amour / Quand toute chose en ce monde / Me raconte ton absence  
A quoi me serviraient mes mains / Si ce n'était pas ton corps / Le pouls du Seigneur...*

<sup>168</sup> Nous avons Zohra, la Belle, la vierge aux charmes multiples ; Awad, le Troubadour, dont les poèmes se répercutaient par-delà les frontières du pays ; Sehal, le plus vieux des hommes, (cent soixante-trois ans) ; Lalla Roukiya, la plus célèbre voyante du Sahara. Kenadsa comptait à elle seule autant de célébrités qu'une nation entière. (*La fille du pont, Ez-Zawech (l'oiseau)*, p. 109)

Ayant été à l'école de la culture traditionnelle comme le cadet nourri aux contes et attiré par l'ambiance des souks d'Oran lors de ses permissions, les personnages de la fiction le furent aussi. Younes, avant qu'il ne devienne Jonas, y avait été. Il résume et le parcours initiatique d'une génération d'enfants de l'arrière pays et celui de l'auteur même. Il avait été à l'école des "gouals", des "musiciens", des "montreurs d'âne", des "charmeurs de serpents", etc. Il a hérité, de fait, un certain nombre de vertus et de qualités des siens et d'abord une certaine dimension spirituelle qui en déterminera l'étoffe. Ces humbles animateurs des fêtes foraines et autres kermesses étaient, aux yeux de leurs jeunes admirateurs, des "coqueluches" aux "envolées lyriques" enchanteresses, des "personnages habiles et fabuleux" qui les traitent "avec diligence". « Tous ces personnages [étaient] fabuleux, [même si] c'était Slimane qui raflait la mise, [car] sa musique était belle et douce comme coulant d'une source, et son ouistiti adorablement facétieux. » (*Ce que le jour...*, p. 64). En effet, décrit-il, « les gouals [...] avaient le don de bluffer leur auditoire et de le maintenir en haleine d'un bout à l'autre de leurs élucubrations » (p. 61), « les charmeurs de serpents [donnait], un spectacle répugnant et hypnotique à la fois. [...] Ils [...] se laissaient aller à des envolées lyriques... (p. 61-62), « les montreurs d'ânes, [sont] habiles racoleurs et redoutables maquignons au baratin si convaincant qu'ils étaient capables de faire passer une mule pour un pur-sang » (p. 63).

Le narrateur en est ravi, qui le reconnaît naïvement: « J'adorais les écouter vanter leur bêtes ; c'était presque un plaisir de se faire embobiner par eux tant on avait l'impression d'être traité avec une diligence que l'on croyait réservée aux seuls bachaghas... (*Ce que le jour*, p. 63)

Une simple lecture en diagonale de ce qui, chez "tous ces personnages fabuleux", charmait les personnages de l'auteur (et partant Khadra enfant), nous permet de constater que ce ne sont là que les attributs d'un homme de lettres, voire d'un poète "aux envolées lyriques", à qui on demande "d'avoir un don", "d'avoir un baratin si convaincant" que son lecteur ait "l'impression d'être traité avec une diligence que l'on croyait réservée aux seuls bachaghas" et qu'il se laisse "faire embobiner avec plaisir". Il est aussi requis de lui "d'être capable de bluffer son auditoire et de le maintenir en haleine", "de lui faire passer une mule pour un pur-sang".

Ainsi initié dans cette culture et formé à cette école, on ne pouvait sortir qu'imprégné de ses valeurs et imbu de son sublime qu'on aura hâte de répercuter et de répandre autour de soi. Ce serait ce qu'en avait hérité l'auteur et qu'il se serait empressé de transmettre : un don, une culture et un tempérament; un pouvoir, un charme et une générosité : les caractéristiques de la littérature, en somme.

### 4.3. Vénération des hommes de lettres

*“Ce brave homme, ce poète séduit et séduisant, notre idole, à nous les mal-aimés, ce merveilleux troubadour sur qui les guenilles avaient plus d'éclat qu'un costume de Pacha” (Le Musicien de Chaffak Halli, p. 65)*

#### 4.3.1. Respect, reconnaissance et humilité

En disciple reconnaissant, Khadra était d'un comportement exemplaire vis-à-vis de ses initiateurs et de ses maîtres. Il en dictera la conduite à adopter à ses différents narrateurs qui se montreront reconnaissants et respectueux des créateurs et des dispensateurs de toutes ces belles œuvres qui prodiguaient plaisirs et bonheur.

Comme les petites gens, humbles, reconnaissantes et sachant intuitivement à quoi s'en tenir, les enfants –parmi ses personnages- ont su voir, sous la patine des temps inclément, la brillance de l'or pur : *“les guenilles”* dont se couvrait le *“poète, ce brave homme”*, avaient plus *“d'éclat qu'un costume royal”*. Ils feront de *“ce merveilleux troubadour”* leur *“idole”*.

De même, dans *L'Automne des chimères*, « Idir Naït-Wali ne passait pas pour un notable ». Il savait *“l'impudence des vanités”* et s'en était préservée. Le narrateur nous en renseigne : *« C'est vrai qu'il avait pour frère l'un des plus grands peintres du pays, c'est vrai que son nom élevait la tribu au rang des nations, mais, en philosophe conscient, [...] il avait choisi de rester ce personnage valétudinaire et discret. »* (p.15)

Il en allait de même pour Rym que le rang, la richesse et l'influence de son mari n'avaient pas suffi à convertir à l'inimitié de Llob. En effet, son mari était l'ennemi juré du commissaire qui risquait de le confondre en dénonçant ses activités mafieuses. Pourtant, Madame Rym qui ne voyait en Llob que l'écrivain, était tellement émue à sa rencontre qu'elle pépiait comme un oiseau:

« *J'ai beaucoup apprécié ... J'ai dit que j'ai beaucoup apprécié, monsieur Llob. Et je parle de Morituri. (L'Automne des chimères, p.55), et récupérant son souffle, elle enchaînait : « Je serais ravie de vous recevoir chez moi. J'ai toujours espéré m'entretenir avec vous. J'adore les écrivains. » (p.56)*

Aveux ou témoignage, cette déclaration de respect et d'amour pour les artistes et les créateurs est le leitmotiv présent dans les propos et le comportement des personnages de Khadra vis-à-vis de tous ceux qui dispensent le plaisir et le bonheur. D'ailleurs, on les appelait « *Nassel-Kkeïr* » (: les Gens du Bien), comme « *Chaâbane [qui] était de ces gens-là* » et qui « *était venu sur terre pour rendre les hommes heureux. Avant son arrestation, il errait dans les hameaux en chantant Hizia, remplissant les cœurs des Bédouins d'amour et de beauté. C'était un troubadour. (El-Kahira Cellule de la mort, p. 106)*

Le narrateur de *El-Kahira*... ne disait pas plus que ce que le cadet pensait des écrivains dont, en substance, il disait qu' « *ils n'appartenaient pas au commun des mortels. Pour moi, c'étaient des prophètes, des visionnaires ; les sauveurs de l'espèce humaine. (L'Ecrivain, p.157)* Il avait de qui tenir, on l'avait vu, et il fut sous le charme de M. Kouadri, ce « *formidable pédagogue dont les cours en apothéose, transformaient la classe en salle des fêtes, [qui] adorait Mouloud Feraoun pour sa modestie et avait pour Malek Haddad une passion excessive* » (L'Ecrivain, p.150), qui le marqua indélébilement.

Même si le cadet reconnaissait qu'il « *n'était pas assez armé pour [...] assimiler* » les œuvres des illustres écrivains, il réalisait que « *cependant, "Chajarat et bouë's" (L'Arbre de la misère) et "Les Jours" de Taha Hussein [le] sidérèrent.* » (p.156) En l'occurrence, dans leur ensemble, les cadets sont subjugués par les écrivains et les livres qu'ils se passaient entre eux, les lisaient avec engouement et les commentaient avec passion, même si « *le livre qui [les] avait le plus touché était, sans conteste, "Allons z'enfants" d'Yves Gibeau, aucun ouvrage n'égalait, à [leurs] yeux "Allons z'enfants". Tous les cadets l'avaient dévoré et en avaient fait leur livre de chevet [...]. C'était [leur] histoire qu'il racontait.* » (L'Ecrivain, p.155-156)

En effet, dans l'œuvre fictionnelle, « *Nassel-Kkeïr* » (*les Gens du Bien*) sont légion. Il n'y avait pas que *Chaâbane le troubadour*, *Awad l'épris de Zahra*, *Ben Ouda l'amoureux sédentarisé*, *Jafer le musicien supplicié*, *Slimane l'amoureux converti*, etc. que les personnages vénéraient. Il y avait aussi des écrivains comme *Brahim Llob*, *Fabrice Scamaroni*, *Ben Ouda* le diplomate, *Amine* l'officier et *Ahmed*, "le condamné à mort le plus gai" que le narrateur de *El-Kahira*...encensait et présentait comme suit :

*La quarantaine révolue, les cheveux grisonnants, petit de taille, et vaste de personnalité [...] Homme de théâtre avant le Premier Novembre, il avait conquis beaucoup de gens par son humour et son enthousiasme sur scène. Et derrière le rideau froufroutant d'ovations, il rêvait de devenir un jour un grand comédien. [...] Avec la Révolution, il opta pour le théâtre engagé ; son humour ridiculisa le colonialisme sans pitié.*

(*El-Kahira* ..., p.108)

Mais, « *comme il arrive fréquemment dans la belle pègre qu'est la littérature, où les rivalités sont fortement subjectives et la cordialité à base de mesquinerie savantes et de fleurs piégées* » (*Morituri*, p.87), il y avait d'un côté, à l'image de l'auteur, ces écrivains talentueux, sincères mais naïfs, comme ce diplomate déchu de Ben Ouda, « *intellectuel jusqu'à la sottise ; un chasseur de lumière prêt à se crucifier sur les feux de la rampe pour se soustraire aux coulisses. Il aurait fait n'importe quoi pour un best-seller* » (*Double blanc*, p.198), et de l'autre de piètres scribouillards commandités et des imposteurs sans envergure comme il en court les rues de par le monde.

On cite *Sayed el-Mokhtar* dit *El Mokh* (littéralement *Le cerveau*) qui fut confondu par *Flen* et ridiculisé par *Bouziane II* et *Sid Lankabout* ( *Maître Araignée*), véritable architecte de l'apocalypse (son surnom *Abou Kalypse*). Il y avait aussi une armée du malheur dont l'auteur s'était efforcé de leur trouver des noms significatifs des méfaits qu'ils engendraient contre l'intelligence et contre l'humanité de façon générale.

Nous avons *Bendi* (pour dire *bandi*), *Cheikh Alem* (pour signifier *ignorant*), *Leuf* (littéralement *trompeur*) et d'autres du même acabit. Moqueur, Llob le commissaire narrateur les présente ainsi :

*La crème de la société. Je reconnais entre autres [...] le docteur Lounes Bendi, érudit légendaire et opportuniste invétéré qui n'hésiterait pas à descendre en flamme sa propre mère pour faire parler de lui. Omar Daïf, un cinéaste déchu que l'on rencontre régulièrement dans les soirées mondaines à quémander la charité d'un mécénat, obstinément atteint de strabisme. Le cheikh Alem, fervent adepte de la sédition en 92, fier de ses six mois de camp d'internement, arborant doctement sa barbe subversive comme un porc-épic ses piquants. Et, bien sûr, l'inévitable Kader Leuf, un journaliste droit, objectif, perspicace et incorruptible à qui tout le monde s'accorde à trouver autant de caractère qu'à un fromage français. (L'automne...p.69)*

Toujours est-il que le respect et la déférence venaient des gens humbles qui, en plus des témoignages de reconnaissance, compatissaient de l'acharnement de ces imposteurs contre les gens du bien, à l'image du lieutenant Lino qui s'exclame en interrogeant son supérieur direct : « *Quel gâchis ! Pourquoi diable s'acharne-t-on comme ça sur les gens de lettres, commy ?* » (Morituri, p.77). Il lui est répondu laconiquement par cette formule où "écrivain" remplace "policier" : « *Je suis écrivain, Lino, l'ennemi commun numéro 1.* » (L'Automne des chimères, p.98). En effet, dans les milieux mafieux, le policier est considéré comme l'ennemi public numéro un.

#### 4.3.2. A l'ombre des hommes de lettres

Les constantes thématiques caractéristiques de l'œuvre de Yasmina Khadra sont foncièrement liées aux lettrés et à la culture de façon générale, quelle soit savante ou populaire. Les hommes de lettres (aèdes, troubadours, conteurs ; poètes, écrivains et autres intellectuels) y sont montrés dans leurs plus nobles facettes (humbles, généreux, sages, intelligents, lucides, etc.). Les imposteurs parmi eux sont grossièrement caricaturés.

Les narrateurs, majoritairement enfants et jeunes adolescents, leur témoignent amour, respect et déférence. De leur côté et comme leurs héros, les enfants -par rapport à d'autres personnages- manifestent un penchant pour le rêve et une inclination pour la rêverie, indissociables de la tendance à l'isolement et à la solitude. Ces prédispositions quasi innées, conjuguées à leur extrême sensibilité à l'artistique, au folklorique et à l'ambiance imprégnant leur éveil à la beauté et à l'amour, favorisent chez eux la crédulité, la naïveté et la superstition et suscitent leur émerveillement.

Naïfs, ils poussent leur crédulité jusqu'à ce point que l'auteur avait exprimé par les métaphores de l'oiseau et du vol. Cet environnement, vital pour l'oiseau, est installé qui favorisera leur épanouissement "dans le silence des bois". En effet, « *les branches, les feuillages, les berges des rivières, la jacinthe, la fougère et le petit bosquet, [leur] seraient trônes éternels.* » (Ez-Zawech, p. 103)

Les faits et gestes transcendants de la situation de bipède "volant" aux ras des pâquerettes à celle d'ailés surplombant leur monde sont exprimés et naïvement crus.



Le personnage de *Ez-Zawech* en est très persuadé qui revendique : « *Je suis un petit oiseau. Un jour [...], des ailes blanches pousseront dans mon dos et je pourrai m'élever très haut dans le ciel. Je volerai par-dessus les maisons, je planerai, je virevolterai ... Touit-touit-touit !* » (p. 114)

Superstitieux, le narrateur de *L'Ecrivain* « devinait qu' [il] portait en [lui] un don du ciel » mais se désolait “ d'ignorer tout de ses vertus”. (p.87) En fait, tout s'organisait, dans son esprit enclin au mysticisme et à l'intuition, autour de cette “essence” qu'il revendique (“J'étais né poète comme l'oiseau naît musicien”. p.205) et que confirmera plus tard l'auteur (“Je suis fils du Sahara, je porte en moi la poésie des miens”).<sup>169</sup> En fait, ce narrateur (le cadet Mohammed Moulessehou), “issu d'un dilemme et né d'une diversion ; héritier de poètes gnostiques et dépositaire d'un don céleste”, est maintenant convaincu qu'il était doué et voué à succéder à ses vénérables aïeux. “L'éveillant à lui-même, sa souffrance lui faisait prendre conscience de sa singularité”. Il réalisait : « J'étais celui qui savait regarder [...] et cette chose, qui forçait en moi, m'habitait pour justement, m'assister dans cette vocation » [écrire, car] c'est cela le don du ciel : le verbe. J'étais né pour écrire ». (p.88)

Cette superstition avait cela d'irrationnel que “ce déjà adulte à treize ans” pressentait l'avenir et voyait des signes qui ne trompaient pas. Il se souvenait, quatre ans plus tôt, qu'il « avait juste neuf ans et suffisamment d'intuitions pour pressentir que les lendemains ne ressembleraient jamais plus aux jours d'avant. » (p.13)

Il se considérait comme privilégié par les dieux qui l'assistaient dans sa vocation. Mieux, il voyait là un signe car, fera-t-il remarquer, «ce n'était pas par mégarde si la Providence [...] avait mis [Ghalmi] sur son chemin. » (p.157)

Le narrateur de *L'imposture des mots* (le Commandant Mohammed Moulessehou, alias Yasmina Khadra) n'en pensait pas moins, lui qui soutenait : « *Hasnia [...] est née le jour de mes quarante-cinq ans, et j'ai interprété sa venue comme un signe* (p.17)

<sup>169</sup> Interview accordée à Bernard Strainchamps, en marge du Salon du livre, Paris, 2001, Site officiel.

Dans la fiction, la mission du Commissaire Llob (dont le port et la démarche imitaient ceux du moudjahid Redouane de *El-Kahira*...) le menait dans « *un immeuble sordide, une cage d'escalier aux allures de vespasienne, et [où] le numéro 13 s'ouvre sur un vieillard miteux...* » (*L'Automne des chimères*, p.12), exactement comme “*l'antichambre de la mort*” : El-Kahira, la cellule numéro 13 de mauvaise augure.

Très exacerbé, cette superstition l'est encore plus chez Issa, le père de Younes, qu'« *il suffisait de contrarier pour le préparer au pire, de vanter son ardeur pour l'exposer au mauvais œil.* » (*Ce que le jour ...*, p.16). Quand, après un bref échange avec un commerçant, son fils avait remarqué que « *sa susceptibilité avait pris un sacré coup, [que] son regard, le matin éclatant, s'était assombri* », il était convaincu qu'« *il avait dû lire dans la réplique du boutiquier un mauvais présage. C'était ainsi avec lui.* » (*Ce que le jour ...*, p.16)

Cette extrême sensibilité et ce potentiel d'émerveillement sont en fait caractéristiques de tous les personnages de Yasmina Khadra : il tiennent du cadet, de Mo, du Commandant et de l'écrivain de l'œuvre autobiographique, c'est-à-dire de l'auteur même.

### 3. Miroirs d'encre : “Fragments épars liés”

*“Le motif du portrait en abyme fut au cœur de dogmes artistiques et théoriques [...] et d’analyses esthétiques [...] s’élaborant autour des principes de la ressemblance et de la dissemblance. On pourrait créer le terme de semblance pour désigner cet élan du visage qui rejoint son reflet, son double en s’y absorbant et qui, simultanément, marque un écart avec tout portrait puisque ce dernier sera toujours une inexactitude, une erreur de fixité et de pause du temps.”*

*Le Portrait en abyme*, Séminaire ERAp. Sous la direction de J. BARRAL<sup>170</sup>

Dans une question existentielle qu’il formulait déjà dans *L’Ecrivain*, l’auteur place, dans la bouche du narrateur devenu maintenant mature, cette interrogation où l’angoisse le dispute à “*l’insoutenable légèreté de l’être*” :

*Qui étais-je au juste ?*

*Un poète en herbe ou une herbe folle, un galopin merveilleux ou un illuminé ébloui par les flammes de sa crémation ?*

[Il répondait] *J’étais le fruit vénéneux d’un dilemme, d’un croisement contre nature, l’éclosion embarrassée d’une inconcevable alchimie.* (p.237)

Explicitant le fond de sa pensée et donnant la pleine mesure de son angoisse et l’extrême nudité de son être, il ajoutera plus loin :

*J’ignore pourquoi je suis venu au monde, pourquoi je devais suivre un parcours où ne convergeraient point mes aspirations. Je suis issu d’une blessure, d’un chagrin, peut-être d’un simple malentendu, et j’ai grandi au milieu d’une plaie ouverte comme pousse le nénuphar sur les eaux moisissantes de la mare.* (p.238)

La même réflexion que celle faite par le narrateur de *L’Ecrivain*, où transparaissent sa légèreté et son sentiment d’être de trop dans ce monde, est faite par le narrateur de *Cousine K.*, le frère du cadet Amine, qui disait en substance : « *J’ignore pourquoi je suis venu au monde, pourquoi je dois le quitter. Je n’ai rien demandé. Je n’ai rien à donner. Je ne fais que dévier vers quelque chose qui m’échappera toujours.* » (*Cousine K.*, p.19)

Or, “*dévier vers quelque chose qui lui avait toujours échappé*” avait caractérisé le parcours de l’auteur qui, d’abord, n’avait pas choisi d’être “*déporté*” et ne le comprenait pas et l’exprimait avec perplexité : « *Je ne comprends pas ce qu’il m’arrivait. J’étais si heureux chez nous. Je ne comprenais surtout pas pourquoi je devais vivre parmi les orphelins.* » (*L’Ecrivain*, p.33).

---

<sup>170</sup> *Le Portrait en abyme*, Séminaire ERAp. Sous la direction de Jean Barral  
[http://www.aelas.fr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=101&Itemid=2](http://www.aelas.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=101&Itemid=2)

Il ne s'expliquait pas, ensuite, « *pourquoi faut-il, au crépuscule d'une jeunesse, emprunter à celui du jour ses incendies, puis son deuil ?* » (p.237). Les investissements dans ce premier cycle (jeunesse) sont censés ouvrir larges les horizons et permettre une entrée favorable dans la vie. La seule explication de ce « *fait accompli [...], des barrières qui le séparaient des autres [...], de la camisole de force qui l'immobilisait en le retenant loin des choses simples et ordinaires de la vie* » (p.152), il la formulera ironiquement : « *Aurions-nous [...] profané un Mausolée ou longé une rigole maléfique ?* » (L'Ecrivain, p.171)

Ce sentiment, ce spleen et cette angoisse ne sont pas le lot du seul narrateur (personnage et auteur) des textes autobiographiques. Beaucoup de personnages, en tout cas tous les narrateurs, les éprouvent, en souffrent et s'en plaignent. Ahmed, le compagnon d'infortune de Khaled (le CAM), le résume bien :

*Ce qui m'arrive ne dépend pas de ma volonté. J'ai la désagréable impression que mon corps ne m'appartient plus ; il agit à sa guise, il ne fait qu'à sa tête... une tête qui n'a rien à voir avec la mienne. J'aurais tant aimé demeurer lucide jusqu'au bout, maître de mes nerfs comme je suis maître de mon âme. (El-Kahira ..., p.118)*

La réflexion qui s'en suit dégage, quasiment, la même impression éprouvée par tous les narrateurs, du cadet *poète* de L'Ecrivain à Younes Jonas de *Ce que le jour...*, en passant par l'écrivain Yasmina Khadra qui *tend la main au Commandant Mohammed Moulessehouli*, Omar *l'oiseau*, Flen *le noble*, le Commissaire *auteur de Morituri*, Amine 2<sup>ème</sup> (par lapsus), *le frère de Amine*, le cadet devenu officier, etc.

En effet, Ahmed pense que « *peut-être est-ce cela, l'homme : deux êtres dans un même corps ; l'un fragile et peu téméraire, l'autre rebelle et intrépide. Si les deux êtres qui font Ahmed n'arrivent plus à s'entendre, je ne suis pour rien* » (El-Kahira ..., p.118)

L'ambivalence de l'auteur ne faisait que déteindre sur ses personnages, d'abord dans l'œuvre autobiographique où nous avons été les recueillir à fleur la page (l'auteur en rend compte volontairement), ensuite dans l'œuvre fictionnelle où il est confié aux différents personnages, eux-mêmes ambivalents, de fictionnaliser des fragments de la vie de l'auteur. Ce dernier, en recourant à ce subterfuge, tente d'exprimer et d'y déposer ses désirs avortés ou pensés l'être, ses soupirs et ses frustrations qui lui pèseraient sur la conscience, que le biographique pourrait censurer, mais que la fiction autorisait et pourrait, en se muant en espace autobiographique, permettre d'exprimer, c'est-à-dire de les partager et de s'en soulager.

En lecteur déjà, le futur écrivain qui manifestait une forte propension à aller vers l'autre, en se projetant totalement dans ce qu'il lisait, s'investissait allègrement dans les personnages et finissait par s'y confondre. Il le mettait dans la bouche de Amine 2<sup>ème</sup>, ou Amine par défaut : « *Je lisais comme on exhume des vérités haïes, les fantômes de son propre martyre si bien qu'à l'usure je ne savais plus qui hantait qui, qui était poussière et qui était fumée, qui était de chair et qui était l'esprit.* » (Cousine K, p. 60-61)

C'est que l'écriture aurait vocation "*d'enterrer des vérités haïes*" que la lecture serait censée "*exhumer*". Seulement, le prix à payer risque de s'avérer très cher car, en s'y investissant, on en est imprégné à tel degré qu'on fusionne et qu'on ne sait plus si on lisait ou si on était lu. Le personnage le sent bien qui faisait remarquer que « *plus [il] lisait et plus [il] s'apercevait que l'écriture relevait [...], surtout, d'un pathétique dédoublement de la personnalité ; qu'elle était l'apprentissage par excellence de la plus insidieuse des usurpations.* » (Cousine K, p. 60)

Le mot étant lâché, ce "*pathétique dédoublement de la personnalité*" est d'abord ce dont souffrait ou ce avec quoi s'accommodait l'auteur. Il en avait fait le cas de tous ses narrateurs, les chargeant ainsi de refléter, par intermittence et en se relayant, des fragments de sa vie, des fragments de son parcours atypique d'un soldat devenu écrivain. Il en couvait réellement le projet et avait confié à Amine 2<sup>ème</sup> le soin de le dire quand il confie : « *J'ai toujours trouvé aux livres la fonction des urnes funéraires où sont recueillies les cendres des intimités que l'on croit mériter, des secrets dont on s'avère d'indignes gardiens.* » (Cousine K, p. 60)

Les "*urnes funéraires*" sont en effet susceptibles d'être rouvertes et "*autopsiées*", l'auteur gardera donc espoir qu'un jour, le "*recueil de ses intimités et de ses secrets*" que sont "*ses livres*" soit exhumé. Les secrets dont on n'est jamais que "*d'indignes gardiens*" et les intimités "*qu'on croit abusivement mériter*", seraient confiés à qui de droit pour une meilleure prise en charge : le lecteur et la lecture.

### 3.1. Miroir en fragments des narrateurs

*“Ma mère consent à regarder par-dessus l’épaule de son fils et se découvre une rivale. Aussitôt le miroir se brise et le charme se rompt.” (Cousine K, p. 55)*

Le regard que braquait la douairière sur son fils bien aimé, Amine, lui reflétait jusque là son propre visage. Ils étaient tellement complices qu’ils fusionnaient : « *Il lui racontait l’école des cadets, ses moniteurs et leur sévérité ; elle lui énumérait les projets qu’elle échafaudait pour lui, les grands espoirs qu’elle fondait sur lui.* » (Cousine K, p. 51) C’est que Amine (cadet puis officier) était son œuvre, son “*Petit Chose*”, sa chasse gardée. Elle ne lui reconnaissait pas, et n’était pas prête de lui reconnaître, un autre visage, surtout pas celui de cette fêrue de poésie qui avait « *l’insolence de sa jeunesse ; [et dont] les yeux sont affamés de conquêtes* » (p. 55).

Mais, en se brisant, le miroir laisse entrevoir deux visages du narrateur, ceux-là mêmes qu’arbore l’auteur, narrateur dans *L’Ecrivain*. Cadet puis officier d’abord, aux yeux de sa mère adoptive, l’armée qui, tout en le gâtant (ce dont se plaignait l’alter ego de Amine<sup>171</sup>) ne pouvait tolérer ce dévoiement : « *Ici tu n’es pas à la Sorbonne, bonhomme. [...] Tu es un soldat. Tu as une tête à porter le casque, pas pour faire de l’esprit. L’armée n’a pas besoin de prosateur.* » (*L’Ecrivain*, p.206)

Poète ensuite, aux yeux de Abdallah Sebbouh (“*Il naître tôt ou tard ce poète... Ce poète, c’est toi*” p.154)) et “*écrivain*” aux yeux de tous les cadets (qui l’avaient affublé de ce nom et lui avaient demandé d’écrire “*l’Allons z’enfants*” de Koléa, pour donner “*un sens à leur souffrances*”), il est tout cela pour sa séductrice : sa femme Amal, qui achèvera de le dévoyer en lui offrant ses deux prénoms (*Yasmina* et *Khadra*) à substituer à ceux enregistrés aux effectifs militaires (Mohammed Moulessehou).

Paradoxe banalisé par la force de l’usage et de l’insistance, le président Houari Boumediene, qui arborait lui aussi les deux casquettes (*politique* : Président et *militaire* : Chef des forces armées), sera plutôt favorable à cette évolution des choses, pour ne pas dire ce dévoiement. Regrettant sincèrement sa présence impromptue, il se confond en excuses en se montrant « *navrés de le déranger.* » (*L’Ecrivain*, p.159)

<sup>171</sup> - “*Mon frère est né pour être heureux. Le hasard a mis toutes les chances de son côté. Y compris les miennes.*” (Cousine K, p. 59)

### 3. 2. Du narrateur et de ses doubles (positifs et négatifs)

En se brisant, le miroir qui laissait apparaître deux, sinon des visages multiples du narrateur, permet aussi d'entrevoir, par un procédé comparable à celui des photographies de Galton, un éventail de ses attributs physiques et moraux réfractés par les différents narrateurs, représentants de l'auteur.

Au plan de l'ambivalence ou du simple "*dédoublement de la personnalité*", on pourrait, caricaturalement, repérer des personnages incarnant les doubles (positifs et négatifs) de l'auteur même, sans pour autant conclure qu' "*être écrivain*" soit positif par rapport à "*être soldat*" qui serait négatif.

D'abord physiquement l'auteur, qui en se mesurant à son ami Ikhlef, donnait de lui-même une image négative. Sa correspondante ; il a réalisé qu'il devait compenser son retard par de l'intelligence et de la culture. Leila l'oranaise l'avait abandonné pour cette même raison qui lui aurait fait défaut, ironisaient ses camarades de chambrée, pour séduire Hawa. En effet, c'était "*avec une face de chat-huant*" que Mo de *La rose de Blida*, voulait séduire la vénérable dame.

La fiction nous donne à lire la même condition physique défavorable de trois narrateurs :

- Mohammed, le narrateur de la nouvelle "*Le Musicien de Chaffak Halli*", que son vis-à-vis et tortionnaire (Lou) désigne par "*l'édenté*"<sup>172</sup>, se voyait comme les cadets avaient vu Mo : « *Je devinais ma pauvre face de chat-huant virant au verdâtre.* » (p. 59)
- l'ombre qui accompagne le Commissaire Llob et l'assiste constamment dans ses pérégrinations, c'est-à-dire son double Lino, présente un visage qui l'avait doublement desservi adolescent. Son supérieur explique : « *La dernière fois que le binoclard est sorti avec une fille, c'était au cours d'une excursion scolaire. Avec le cache-flamme qui lui sert de tronche, il arrive juste- juste à cohabiter avec son propre reflet dans la glace.* » (*Double blanc*, p. 62)
- quant au barbier au chant pathétique qui "*fondait le cœur*" à Younes, il est dans la même situation que Lino et Mo, « *l'absurdité de son physique [est] indissociable de l'incongruité de ses espérances.* (*Ce que le jour...*, p. 77)

<sup>172</sup> – Pourquoi ricanes-tu, toi l'édenté ? Son doigt me désignait. (*Le Musicien de Chaffak Halli*, p. 59)

Comme *doubles négatifs*, l'auteur en a d'autres encore dans sa fiction, mais l'indécision, voire la confusion est telle qu'il n'est pas toujours aisé de les déterminer avec précision. En l'occurrence, lesquels nous seraient les plus sympathiques, le *cadet* ou le *poète en herbe* de *L'Ecrivain* ? Le *Commandant* Mohammed Moulessehouli ou l'*écrivain* Yasmina Khadra de *L'imposture des mots* ? *Amine* le cadet devenu officier ou son *frère* de *Cousine K.* ? Le *Commissaire* Brahim Llob ou le *Lieutenant* Lino de la trilogie policière ?

Pour nous en tenir à ce dernier cas, il est arbitré et apprécié correctement par Llob lui-même qui décrète que son « *éducation de compagnard qui s'opposait à sa désinvolture de citoyen nourri au biberon, enfin l'ensemble de ces incompatibilités d'humeur et de mentalité, loin de [les] écarteler, a fini par [les] rapprocher au point de [les] confondre.* (*L'Automne des chimères*, p.96)

Le lieutenant Serdj est, par excellence, l'archétype du double négatif de notre auteur. Qu'on apprécie ce qu'en disait le narrateur, son supérieur hiérarchique qui trouve que « *Serdj, c'est la cheville ouvrière de la boîte. Il ne sait pas dire non quand on le sollicite. Ses camarades de promo sont ou commissaires ou hauts fonctionnaires. Lui, il clopine benoîtement sur sa douzième année d'inspecteur de bas étage.* » (*Morituri*, p.78)

Ainsi en est-il de l'officier Mohammed Moulessehouli, cheville ouvrière s'il en est, mais parent pauvre d'une institution militaire qui semblait l'avoir oublié. Il s'en plaint dans son autobiographie, moins par pleurnicherie (il en avait fait le deuil en faisant son choix d'être écrivain) que par dénonciation courageuse de cette pratique préjudiciable à ce corps constitué.

Dans sa fiction, il se chargera de le dire presque à découvert. La conversation sur le sujet, entre le Commissaire et son Lieutenant (Llob et Lino) est très explicite :

Lino - *Qu'as-tu l'intention de faire ?*

Llob - *Préparer ma retraite. J'ai plus l'âge des humiliations.*

Lino - *... Ils vont te traiter de déserteur. ... - Et ta carrière, commy. Tu vas pas décrocher maintenant que tu es à deux doigts de passer divisionnaire.* (*Morituri*, p.69-70)

La réplique du Commissaire est sans concession. On entend presque la plainte de l'auteur qui aurait eu trop sur le cœur à endurer les ingratitudes et les heurts d'une carrière militaire sans en goûter les joies et les bonheurs. Il se plaint :



*- Ils m'ont foutu à la porte. Après trente-cinq ans de corps à corps avec les imbéciles. Trente-cinq années à subir toutes sortes de vexations, à croire dur comme fer à l'ordre, aux principes, à la loyauté malgré les mensonges, les manœuvres démagogiques, les saloperies. J'allais demander une mise à la retraite, mais cette foutue guerre m'est tombée sur les bras. J'ai pensé qu'un brave n'abandonne pas le navire quand il menace de chavirer, qu'il doit se démerder pour redresser la barre. Et puis, un matin, on te montre la petite porte et on te somme de disparaître, comme ça, sans te ménager.*

*(L'Automne des chimères, p.43-44)*

Comme des photographies de Galton, d'autres fragments de la vie de l'auteur sont incarnés par Younes, Khaled et Loucif qui tenaient les uns des autres et tous de l'auteur D'abord à titre anecdotique, tout comme le cadet qui est devenu écrivain à partir d'écoles et d'académie militaires, Younes devient pharmacien sans faire les études requises, alors que Khaled, lui, « *en allant dans la Légende*<sup>173</sup> », est devenu une icône sans que rien ne l'y prédisposât.

Quant à Loucif, son père Redouane tient ce propos à Khaled :

*Tu me rappelles un jeune homme [...] Il s'appelait Loucif. Il avait à peu près ton âge et ton caractère : [...] Il voulait devenir docteur. Pour sauver un voisin. C'était son rêve, son grand rêve...Il n'avait jamais mis les pieds dans une école, et cela ne l'empêchait pas de vouloir devenir docteur. (El-Kahira Cellule de la mort, p. 21)*

Il en est de même d' « *un adolescent [qui] s'appelait Laïd, et comptait à peine seize ans* » (*El-Kahira ...* p. 107), comme il en fut pour le cadet d'El Mechouar et de Koléa qui faisait de la prose en étant formé aux métiers des armes. Laïd était confus d'avoir déçu ses auditeurs « *en voyant sur leurs visage que son poème est maladroît* ».

En se confondant en excuses, il avance :

*Je n'ai jamais été à l'école. [...] C'est pour cette raison que mon poème est maladroît. Ça m'est arrivé d'un coup et, sans vraiment le vouloir, je me suis mis à le fredonner. Au début, il m'a semblé beau parce que mon cœur me le dictait... (El-Kahira..., p. 112)*

C'était le cas même de l'auteur qui encore cadet, « *se noyais dans les vers torrentiels qui le retenaient ... longtemps après le départ de mes camarades* » (p.149) et que, « *près chaque lecture, [il] traversait un moment extatique, comme s' [il] ruminait une nourriture céleste. [Il] était dans les nuages. A [son] tour, [il] me préparait à accoucher d'un texte.* » (*L'Ecrivain*, p.158) Comme Laïd, « *cela lui est arrivé d'un coup et sans vraiment le vouloir* », se rappelait le cadet Moulessehou :

*A l'école coranique, je communiais presque avec mon qalam. Ma calligraphie ravissait le taleb. [...] Un jour qu'il nous faisait réciter en chœur les saintes Lectures, il m'avait surpris en train de griffonner au bas de ma planche. Ce n'était ni un verset ni une phrase ordinaire ; juste une douzaine de mots écorchés dont les finales avaient en commun un même son. (L'Ecrivain, p.87)*

<sup>173</sup> « *Ils vont dans la Légende et la Légende ouvre ses bras ... Et ils sont devenus une âme et ma patrie.* Malek Haddad

Ce phénomène insolite n'était pas conjoncturel pour l'un comme pour l'autre, mais c'était bel et bien un *“héritage, un don du ciel”* car, disait le cadet, *« le lendemain, sans m'en apercevoir, d'autres mots, aussi étranges les uns aux autres, continuaient de rimer en secret, dans un coin de ma planche [...] Ce furent les premiers mots traqués de mon être, les premiers vers vaillants, puisque défendus, de mon exil... »* (L'Ecrivain, p.87)

En cadet déjà, l'auteur était assez conscient de ce qui se tramait et présentait nettement et *« tout de suite [...] ce qu'il voulait être le plus au monde : être une plume au service de la littérature, cette sublime charité humaine »* (L'Ecrivain, p.89). Il avait pris sa décision : *« J'avais une revanche à prendre, sur moi-même d'abord, ensuite sur ceux qui s'étaient dépêchés à me jeter au rebut. Et cette revanche, c'était d'être, un jour, ce que j'idéalisais le plus : un écrivain ! »* (L'Ecrivain, p.205)

Ils les idéalisait parce qu'il pensait qu'il étaient des *“Immortels”*, qu' *« ils n'appartenaient pas au commun des mortels, [que] c'étaient des prophètes, des visionnaires ; les sauveurs de l'espèce humaine. »* (p.157)

Loucif et Younes partagent avec l'auteur narrateur d'autres traits de caractère que le récit, que le père du premier avait relaté à Khaled, va révéler au grand jour. En substance, relatait Redouane:

*J'exerçais le métier de tisserand ; je travaillais chez un français assez amer, et Loucif venait parfois m'apporter mes repas.*

*Un jour [...] le patron m'avait insulté devant lui. Loucif comptait à peine quinze ans. Il était resté abasourdi, me dévorant de ses yeux blancs, attendant ma réaction. Je crois que ce fut à cet instant précis que j'ai commis le plus monumental crime de ma vie, car, au lieu de riposter dignement, j'avais baissé la tête et repris mon travail en parfait agneau. Loucif avait pivoté sur ses talents et il s'était enfui... Je ne devais plus le revoir.*

*(El-Kahira Cellule de la mort, p. 21)*

Le narrateur de *L'Ecrivain* avait eu la même réaction (saluer et pivoter sur ses talons pour s'en éloigner) lors de la visite de son père qui *« était parti sur la pointe des pieds, [sans] le réconforter [et sans] le consoler d'une séparation qui tenait aussi bien de la rupture que de l'écartèlement. »* (L'Ecrivain, p.17-18).

Il avait eu la même prise de position par rapport à ce père (qui est devenu “*Hadharat = Monsieur l’officier*”<sup>174</sup>), et avait dit : « *A partir de ce jour là, jamais [...] je n’ai réussi à dire “papa” à mon père* » (p.43), ajoutant stoïquement : « *Quelque part [...] il demeurerait toujours le dieu d’autrefois, seulement moi, j’avais perdu la foi.* » (p.92). Il n’avait pourtant pas assisté à son humiliation comme Loucif avait assisté à celle de son père Redouane.

Par contre, le narrateur de *Ce que le jour doit à la nuit* avait assisté plus d’une fois à l’humiliation de son père :

D’abord, dépossédé de ses terres dans l’arrière pays, il fut humilié par la Caïd qui lui enjoignait de signer les actes et de quitter les lieux ;

Ensuite, soldant des affaires du ménage, il fut égratigné par un commerçant opportuniste qui lui laissait entendre que la somme qu’il daignait lui offrir serait plus de l’aumône que la contre partie véritable de ce qu’il lui proposait ;

Puis, s’exilant en ville, il subira une avalanche d’humiliations qui vont de son nouvel accoutrement, à la résidence chez Bliss à Jenane Jato, à la correction que lui infligea le balafre *El Moro* et jusqu’au re/jet sur le trottoir par le videur du bar.

Ces images du père perdant la face, bafoué dans sa dignité et contraint à tant d’acrobaties pour se relancer, ne se limitaient pas seulement à celles de *Si El Haj*, de *Redouane* et de *Issa. Flen* en avait tellement souffert qu’il s’était trouvé à errer par les routes. *Amine 2<sup>ème</sup>* en a subi ce traumatisme qui en fait un criminel (il avait vu le corps mutilé et sans âme de son père), la bande de Chaffak Halli, constituée d’orphelins pour l’essentiel, avait assisté éberluée à la mise à mort du *Musicien Jafer* qui les avait apprivoisés et qu’ils avaient adopté.

Il y avait aussi parmi *Ness El Kheir* (les Gens du Bien) un certain Bachir qui avait vécu la même situation que celles citées précédemment. En effet, « *Bachir était un fier Bédouin que rien n’étonnait. Dès son jeune âge, il avait appris qu’un terrible destin le poursuivait : il avait vu son père volé et humilié par un colon, puis envoyé sur un front allemand d’où il ne revient jamais.* » (*El-Kahira Cellule de la mort*, p.106)

<sup>174</sup> “*Mon attitude le décontenançait un peu. Il ne savait pas comment il devait l’interpréter : je l’avais salué militairement et restais au garde-à-vous, à six coudées de lui comme le stipule le règlement, les bras collés aux flancs, l’échine « rabotée », le regard droit*”. *L’Ecrivain*, p.92

Si, en perdant la face, ces pères avaient des raisons de se cacher momentanément ou de fuir à jamais, leurs enfants, à commencer le narrateur auteur de *L'Ecrivain*, s'étaient montrés très tolérants et assez compréhensifs pour leur pardonner.

Christine Rousseau de *L'Humanité* soutient que, dans *L'Ecrivain*, malgré les vicissitudes de la vie familiale, le « *refus de la séparation (d'avec le père qui a répudié sa femme et abandonné ses enfants) le mettra lui-même [l'auteur], dans sa vie intime, en situation de double déchirure* »<sup>175</sup>. En effet, l'adolescent manifeste un franc refus de se séparer de sa famille (les Moulessehou), spécialement de son père, le démissionnaire, tout comme l'adulte qui, devenu écrivain, refuse de renier sa famille adoptive, l'armée (Le Commandant tendant la main à l'écrivain dans *L'imposture des mots*). Ce même écrivain, un moment tenté, refuse de rompre avec son autre famille (de la littérature), pourrait-on dire.

Il en va de même dans *Ce que le jour doit à la nuit* où un autre double de l'auteur a exprimé des refus similaires. Younes avait d'abord refusé d'« *oublier* » un père, contraint lui aussi à la démission et qui, n'ayant pas pu sauver la face, s'était volatilisé : il n'avait pas cessé de le chercher partout. Il n'avait pas, non plus, été ingrat vis-à-vis de sa famille d'adoption, ni n'avait renié ses amis (français) aux plus forts moments de la guerre pour l'indépendance. Il n'avait surtout pas trahi la parole donnée à la mère de la personne qu'il avait tant aimée, qui était de ne le lui jamais déclarer.

Ce n'était donc pas que des doubles négatifs ; ils tenaient, concrètement, des deux. Mais certains autres *doubles de l'auteur* sont véritablement positifs en ce sens qu'ils arrivaient à réaliser fantasmatiquement ses désirs tus ou déclarés. Si Flen, après avoir tant erré et souffert, avait fini par reconquérir son nom et son rang, l'auteur avait pu forger un nom de plume et le statut mérité d'écrivain. Si Omar *l'oiseau* avait atrocement enduré sa condition d'orphelin, et avait pu réaliser son rêve de voler, l'auteur est revenu de tant d'« *orphelinats* » et d'« *adoptions* » qui ne l'avaient pas dissuadé de son « *rêve de faire des livres* »<sup>176</sup>, d'être « *libre et inaccessible, [et] se faire pousser des ailes, soliloquer à haute voix.* » (*L'Ecrivain*, p.86)

<sup>175</sup> Christine Rousseau, *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra. Julliard, *op. cit.*

<sup>176</sup> « *J'étais né pour écrire.... J'étais irrémédiablement fixé : faire des livres* ». (*L'Ecrivain*, p.88)

Si Amine est passé de cadet à officier sous l'emprise de l'amour possessif (si ce n'est l'autorité tyrannique) de sa douairière de mère, avant d'en être délivré par une muse répondant au serein prénom d'Amal (espoir), l'auteur a eu « *le courage d'accepter son destin* » en faisant le même parcours, contraint par son père (qui l'avait confié à l'armée à l'âge de neuf ans et obligé à poursuivre à l'Académie militaire) et pour ne pas décevoir l'espoir de sa mère (qui le voyait Colonel), sans céder d'un pouce et sans « *jamais renoncer à ce que estimait être plus fort qu'un destin, [sa] vocation d'écrivain.* » (*L'Ecrivain*, p.117).

Il reste que c'est avec le narrateur du dernier roman de notre corpus d'analyse que le narrateur côtoya celui qui, par procuration, réalisera parfaitement le vœu plus cher de l'auteur. En effet, avec Fabrice, « *devenu grand journaliste et écrivain à succès, [qu'on] voyait régulièrement sur les plateaux de télé, le cordon n'a jamais été rompu* » (*Ce que le jour...*, p. 499).

En jeune narrateur de *L'Ecrivain*, le cadet que fut l'auteur, se lamentait : « *Ma vie était si lamentable, si saugrenue, que seul mon nom sur un livre pouvait m'en consoler.* (p.205) C'était même à la limite de l'idée fixe car, depuis sa première année à l'école de Tlemcen, où enfant il ne savait pas encore écrire, le narrateur imitait déjà les premières de couvertures des livres sur ses cahiers d'écolier :

*Sur la couverture de mes cahiers, je dessinais mes héros aux prises avec des ombres menaçantes, inscrivais par-dessus, en gros caractères, mes nom et prénom et le titre du texte que je soulignais en rouge, puis, en bas, avec un crayon de couleur gras, je mentionnais Bibliothèque bleue en guise de collection.* (*L'Ecrivain*, p.153)

L'auteur étend cette « *idée fixe* » jusque dans son roman classé psychologique où le jeune narrateur, déprimé et « *insecourable* », a formulé quasiment le même vœu quand Cousine K lui demandait « *ce qui lui ferait le plus plaisir* ». Il répondait :

*De n'importe qui. Une lettre avec un timbre tamponné et mon nom dessus. Le pays d'où elle vient, la personne qui me l'envoie, le nombre de semaines qu'elle a mis pour m'atteindre, tout ça n'a pas d'importance. [...] Je la garderais collée et me contenterais de la sortir de temps en temps de mon tiroir pour la caresser.* (*Cousine K*, p. 46-47)

Un rêve mainte fois caressé par le narrateur de *L'Ecrivain* qui avait tant attendu, et vainement, le facteur lui ramener ces plis qui aurait changé le cours de sa vie.

En double positif, Fabrice réalisa, par procuration le rêve que caressait l'auteur (lequel rêve le réalisa en écrivain) : « *Sur la table, des piles de livres flambant neufs, fraîchement sortis de leurs cartons. Sur la couverture, par-dessus un beau titre en italique, on lisait « Fabrice Scamaroni ».* (*Ce que le jour...*, p. 239)

### 3.3. Fragments de soi : coïncidences familiales

Comme un arc-en-ciel, ce phénomène naturel lumineux et coloré, dû à la réfraction des rayons de soleil<sup>177</sup>, l'écriture fictionnelle de Yasmina Khadra épouse le procédé et offre à l'auteur la possibilité et l'opportunité de se projeter dans ses personnages et de faire que son image soit réfléchi par eux. A défaut, des reflets imitatifs reproduisant des ombres chinoises évocatrices, des représentations -même affaiblies-, voire des échos suggestifs sont mis à contribution pour permettre à l'auteur de hanter sa fiction, d'y être présent.

Ainsi que pour celui du cadet Mohammed Moulessehoul, même si le nom de famille de l'artiste peintre Arezki et de son frère Idir, « *élevait la tribu [des Naït-Wali] au rang des nations, mais [parce qu'il était] rêveur impénitent, artiste à ses heures perdues et guerrier à son corps défendant* » comme le narrateur de *L'Ecrivain*, « *il avait choisi de rester ce personnage valétudinaire et discret* ». (*L'Automne des chimères*, p. 15)

En effet, tout en assumant sa propension au rêve et ses penchants artistiques et en endurant sa condition de « *guerrier à son corps défendant* », le narrateur auteur revendique ses origines nobles et Sahariennes. « *Je relève de la zaouïa de Sidi Abderahmane* », se présentait-il à son compagnon de voyage, un touriste américain. En l'occurrence, il relevait de la tribu du *Mystique* de

« *Moul es sehoul (mort en 1639). [De son nom filial] Sidi Mohamed ben Abderahmane Abou Hafs Amr ben Yahia ben Slimane, plus connu sous le nom de Moul es sehoul, Patron vénéré des Séhoul ; fut le maître de Sidi Chikh. Autour de lui, des disciples se groupèrent et formèrent la base d'une Zawia connue sous le nom de Zaouiyet Moul es Sehoul. Appartient à l'ordre des Chadoulia.* »<sup>178</sup>

Son père, « *le prince déchu* » de *L'Ecrivain* (p.55), qui fascinait son fils et lui « *paraissait tellement grand qu' [il] le prenait pour Dieu* » (p.12), réapparaît sous le nom de Issa qui « *aimait être seul, arc-bouté contre sa charrue, les lèvres blanches d'écume* », et dont le fils (Younes) disait : « *Parfois, je le confondais avec quelque divinité réinventant son monde et je restais des heures entières à l'observer, fasciné par sa robustesse et son acharnement.* » (*Ce que le jour...*, p. 13)

<sup>177</sup> « *Phénomène météorologique lumineux en forme d'arc, offrant les couleurs du prisme, et qui est produit par la réfraction et la réflexion des rayons du soleil dans les gouttes de pluie.* » *Le Petit Robert 1*, D.L.F., 1979, entrée « *Arc-en-ciel* »

<sup>178</sup> Achour Cheurfi, *Mémoire algérienne, Dictionnaire biographique*, Art. *Moul es sehoul*.

A l'instar du garçon de ferme que son « *père admonestait mais ne battait jamais*, [car il] *était l'aîné, son premier enfant* » (*La fille du pont*, p. 10), le père du narrateur de *L'Ecrivain* ne l'avait giflé qu'une seule fois (de retour d'une escapade à Marrakech), ce qu'il avait aussitôt regretté, tandis que le père de Younes lui avait une seule fois serré douloureusement la main pour lui signifier son mécontentement : « *Je suffoquais de douleur* », s'était-il plaint. Mais tous les deux rappellent le caractère du « *Terras des Doui Menia* »<sup>179</sup> (*un fils digne des siens*) du narrateur auteur quand il faisait dire à Younes : « *Pas question de gémir ou de pleurer. Entre mon père et moi tout était une question d'honneur ; et l'honneur ne se mesurait qu'en fonction de notre aptitude à surmonter les épreuves.* » (*Ce que le jour...*, p. 67) En effet, tous les trois partagent avec le narrateur le statut d'aîné ; ce profil apprécié de par les avantages qu'il procure (droit d'aînesse), est accablant par les responsabilités qui lui incombent.

Les coïncidences familiales ne concernent pas que la famille et le père ; les mères et les frères et sœurs des textes de fiction rappellent les membres de la famille du cadet Mohammed Moulessehoul. Ainsi, comme la mère du cadet, certaines mères de personnages présentent, par rapports aux pères, des profils opposés aux plans social et psychologique. Si la mère du cadet était « *une bédouine romantique* » (p.33), une « *nomade fatiguée* » (p.55), une femme qui « *ne savait pas lire* » (p.229), par rapport à son époux de descendance noble, citadin et cultivé, les autres mères ne sont pas mieux loties.

La mère de Younes, par exemple, est « *à l'ombre de son taudis, ployée sur son chaudron* » (*Ce que le jour...*, p. 12) alors que celle du garçon de ferme « *dressait tout un contraste à côté de son époux. [Tellement] petite, maigrichonne, silencieuse [qu'] il arrivait [à son fils] de l'intimider* » (*La fille du pont*, p 10). Mais, très bonne ménagère comme la mère du cadet, cette dernière « *faisait de ces friandises à faire rompre le carême à un imam endurci* ». (*La fille du pont*, p 10)

S'ils ne sont pas orphelins, fils adoptifs ou fils uniques, les narrateurs des œuvres de Khadra ont peu de frères et de sœurs. Aussi, les quelques frères cités recoupent, par leurs comportements, leurs caractères et leurs propos, le portrait des narrateurs des œuvres autobiographiques.

---

<sup>179</sup> « *Un Terras des Doui Menia ne pleure pas quand il a mal –c'est réducteur ; ne pleure pas quand il a du chagrin –c'est inutile.* » (*L'Ecrivain*, p.171)

Nous nous arrêtons à *Amine*, le cadet devenu officier, frère de *Amine* 2<sup>ème</sup> par défaut de nom. Il est d'abord, comme Mohammed Moulessehou, le cadet qui devient officier. Il est aussi son double, son *autre lui-même* qui « *rentrait durant les vacances, sanglé dans son uniforme cendré, le béret raide contre la tempe, le menton droit.* (Cousine K, p. 38), pareil au cadet de *L'Ecrivain*, surtout à l'occasion du premier retour à la maison de l'enfant soldat d'El Mechouar.

C'est aussi ce frère qui « *du jour au lendemain, l'avait lâché. Il était parti s'instruire à l'école des cadets* (Cousine K, p. 38), lui causant une déchirure non cicatrisable, voire une dislocation de son être qu'il ressentait nettement : « *Je ne m'en suis jamais remis.* » (p. 38) Sa mère, la douairière, pressentant l'effet distrayant (et divertissant) de sa poétesse de femme sur lui, le mettait en garde : « *On ne court pas deux lièvres à la fois. [...] Concentre-toi sur ta carrière d'abord.* » (Cousine K, p. 56). C'était exactement ce qu'exigeait la mère du cadet de *L'Ecrivain* de son fils, pour qu'il devienne Colonel.

### 3.4. Similarité et similitude des parcours

*“Brahim a-t-il été un bon policier ?  
Je crois que oui. Un subordonné difficile, mais un excellent policier.  
Avait-il raison de privilégier l'un au détriment de l'autre, avait-il tort ?  
Une chose est sûre : il obéissait à sa conscience....  
Brahim marchait droit. Les tentations alléchantes, le profit, la facilité ne l'ont jamais rattrapé... Brahim maintenait le cap sur ce qu'il estimait être loyal et juste... [...] Il s'était tracé une feuille de route dès le départ, et il s'y est conformé sa vie entière, avec courage et abnégation.  
Aujourd'hui, il n'en a aucun regret. Il a réussi. Il est au diapason de sa conscience...”* (L'Automne des chimères, p. 185-186)

À l'évidence, il pouvait s'agir à travers la carrière de policier de Brahim Llob, qui “ *s'était tracé une feuille de route dès le départ, et il qui s'y est conformé sa vie entière avec courage et abnégation*”, du parcours du cadet Mohammed devenu Commandant Moulessehou. Jusqu'à sa mise à la retraite, Llob fut “*un bon, un excellent policier, loyal, juste et marchant droit*”. Serait-ce aussi le cas du Commandant ? Tout le laisse croire et l'autobiographie tend à le confirmer (*L'imposture des mots*, en particulier).

Mais, à côté d'être bon policier, Llob était “*un subordonné difficile, obéissant à sa conscience*”, ajoutait le narrateur de *L'Automne des chimères*. Cela serait-il compatible avec la première exigence?



D'ailleurs, le narrateur semble envisager cette problématique ; il s'interroge : “*Avait-il raison de privilégier l'un au détriment de l'autre, avait-il tort ?*”.

Au-delà d'avoir raison ou d'avoir tort, être un “*subordonné difficile*” et être un “*bon policier*” constituent deux postures tellement contrastantes, voire inconciliables que “*privilégier l'une au détriment de l'autre*” pourrait, paradoxalement, être un impair (et il aurait tort) ou s'avérer une prouesse (et il aurait raison).

C'est la même problématique qui s'était posée au cadet qui voulait devenir écrivain (dans *L'Ecrivain*) et à l'écrivain Yasmina Khadra qui plaide coupable pour se réconcilier avec le Commandant Moulessehouli (dans *L'imposture des mots*). En effet, lui avait expliqué l'officier de la S.M., « *Tu es un soldat. Tu as une tête à porter le casque, pas pour faire de l'esprit. L'armée n'a pas besoin de prosateur. (L'Ecrivain, p.206)*. On pourrait dire, paraphrasant le narrateur de *L'Automne des chimères*, que :

- “*être un bon soldat, c'est avoir une tête à porter le casque*” ;
- “*être un subordonné difficile, c'est avoir une tête à faire de l'esprit.*

Même s'il avait fini par choisir d'abandonner ses galons d'officier pour être prosateur, l'auteur n'avait pas pu “*privilégier l'un au détriment de l'autre*”.

Avait-il tort ? Avait-il raison ? *L'imposture des mots* pose cette problématique en exprimant bien cette angoisse dont le dépassement semble la dénouer.

Le Commissaire Llob et l'auteur auraient-ils des parcours similaires ?

- L'un et l'autre portent casque et casquette ; l'un est l'autre écrivent des romans mal appréciés par leurs hiérarchies respectives :

*Je vous rappelle que vous êtes fonctionnaire de l'Etat et, par conséquent, soumis à des obligations de réserve. Nous vous avons autorisé à publier vos âneries, cependant nous ne saurons tolérer des égarements de cette nature...* (*L'Automne des chimères*, p.34)

- L'un et l'autre sont mis à la retraite, voire “*démis*” de leurs fonctions, pour avoir écrit des pamphlets :

*J'ai du chagrin pour vous, commissaire... Monsieur le Délégué m'a chargé aussi de vous informer que vous êtes, à partir d'aujourd'hui, en instance de mise à la retraite...* (*L'Automne des chimères*, p.36)

- L'un comme l'autre ont écrit le même manuscrit, *Magog*, qu'ils avaient fait paraître sous le même titre : *Morituri*.

- *Ils ont pris quoi ?*
- *Un manuscrit que je fignolais.*
- *Magog ? (L'Automne des chimères, p.97)*

Plus qu'à des parcours se recoupant, on assiste à des parcours se confondant et à des personnages fusionnant.

Mais le parcours de l'auteur, du cadet d'El Mechouar à Yasmina Khadra, affichera des ressemblances et présentera des similitudes avec les parcours de beaucoup de ses personnages ; lesquels parcours, en tout cas, recourent et actualisent, par certains aspects, des pans de la vie de l'auteur.

En effet, si dans le roman du drame colonial, présenter le condamné à mort comme « *Amine Khaled, né [en] 1938, à Ain Témouchent ; fils de Hadj Othmane et de Aïcha Bent El Fakir ; célibataire ; Algérien ; musulman...* (El-Kahira Cellule de la mort, p. 52) est requis pour la vraisemblance sociohistorique, le faire naître « le dix janvier » comme l'auteur serait un choix postural prémédité : Mohammed Moulessehoul est né le 10 janvier 1955 à Kenadsa. De fait, et fatalement, une proximité s'établira entre les deux instances et qui permettra à celle auctoriale de dicter un comportement, même inconsciemment, au personnage.

L'enfance de l'auteur, à travers celles des narrateurs des textes autobiographiques, déteint nettement sur celles des personnages enfants de la fiction.

Quand, par exemple, le garçon de ferme dit de lui-même, en rappelant son enfance,

*Vagabond dès l'âge de cinq ans, je ne faisais pas un pas sans me nourrir d'expériences. Je devins au bout de huit ans de pérégrination aussi futé que l'incorrigible hérisson de nos contes bédouins. (La fille du pont, p.6) ,*

il est le porte voix de tous les enfants des différents récits, à plus forte raison, des narrateurs de deux volets autobiographiques (*L'Ecrivain et L'imposture...*).

Toutes leurs *pérégrinations, leur errance et leur vagabondage* “*en quête de mauvais coup à tenter*”, les ont “*nourris d'expériences*” et les avaient rendus “*aussi futé que l'incorrigible hérisson de leurs contes bédouins*”. Leur initiation à la vie sociale s'était faite, pour l'auteur comme pour ses personnages, sur le tas.

Que ce soit dans les rues et marchés d'Oran (où le cadet avait failli commettre un crime), sur les sentiers de Chaffak Halli et les terrains vagues (où Younes fut dépouillé de ses vêtements et avait failli être “*déshonoré*”), dans les bas-fond de la ville (Jenane Jato et le port d'Oran où il avait échappé au supplice, voire à la mort), les personnages de Khadra ont imité le parcours de leur créateur. Ils sont arrivés à maturité à bas âge, à l'image du cadet de Koléa qui, à “*treize ans*” était “*déjà un homme*”.

Comme le frère du cadet Amine<sup>180</sup>, “*ils s’étaient défaits de leur enfance avec empressement*” pour fréquenter une autre catégorie d’âge dont les écueils sont d’une autre veine.

Cela était vrai pour tous les jeunes adolescents qui, par leurs expériences en apparence singulières, rappellent celles du narrateur auteur. La socialisation et la fréquentation d’autrui forment et marquent indélébilement.

D’abord au sein du microcosme social où, en s’éveillant à l’amour, les garçons produisent le même comportement naïf et pudique qui renseigne sur leur relation platonique à l’autre sexe. Les mêmes sentiments éprouvés par les narrateurs des autobiographies (pour *Leila* et *K*, la cousine de *L’Ecrivain*, pour Hawa (Eve) de *La rose de Blida*) sont ressentis par les personnages de la fiction (l’enfant Brahim pour Loundja, Mohammed pour Zineb (qui forme avec Omar le trio d’inséparables), Younes pour Emilie, Amine 2<sup>ème</sup> pour Cousine K, Khaled le CAM pour Jamila, etc.

La fréquentation de l’autre installe aussi un rapport d’altérité qui permettra à l’adolescent de casser le prisme familial et culturel, forcément déformant, pour se connaître face à l’adversité. Dans ce sens, l’expérience dont est sorti aguerri Younes est édifiante. « *A un âge où l’éveil est aussi douloureux [...], ça vous stigmatise au fer rouge. [...] Désormais, je n’allais plus percevoir les choses de la même façon* », dit-il, qui conclut : « *Isabelle m’avait sorti d’une cage dorée pour me jeter dans un puits. Adam éjecté de son paradis n’aurait pas été aussi dépaysé que moi.* » (*Ce que le jour...*, p.161) Elle lui signifiait, en effet, que quoiqu’il fasse il restera l’autre, l’arabe qui ne saurait se défaire de sa damnation<sup>181</sup>.

La même malheureuse expérience a été vécue par le garçon de ferme avec Lou, le fils du maître d’une propriété où sa maîtresse l’envoyait remettre des plis. Il le torturait gratuitement parce qu’il ne le considérait pas tout à fait comme un être humain.

Les enfants du *sentier* avaient assisté à une scène où la victime, le *Musicien* leur ami, fut torturé sans rémission parce qu’il était jugé indigne de vivre sur terre (étant un enfant naturel ou considéré comme tel).

<sup>180</sup> “*Je me suis défait de mon enfance avec empressement. Elle m’ennuyait. J’ai beaucoup détesté l’école. Avec ses instituteurs encroûtés et ses chenapans.*” (Cousine K, p.25)

<sup>181</sup> “*Ton nom est Younes, n’est-ce pas ? You-nes... Alors pourquoi tu te fais appeler Jonas ? [...] Tu m’imagines mariée à un Arabe ? ... Plutôt crever !*” (*Ce que le jour...*, p. 160-161)

Le narrateur de *L'Ecrivain* a vécu des situations qui l'avaient tout autant édifié, aussi bien au plan sentimental que social. En effet, quelque sincère que fût son élan de coeur, Leila l'oranaise ne voulait plus de sa relation avec son amoureux de poète. Le paraître conventionnel et sociologiquement convenu avait prévalu sur l'être: son apparence physique non favorable avait changé la donne, comme dans un jeu de société, rappelant la réplique d'Isabelle à la justification naïve de Younes/Jonas.<sup>182</sup>

Au plan social, il assimilait son enrôlement forcé dans l'armée comme une noyade du type de celle dont il fut, arbitrairement et gratuitement, victime dans son enfance. Il en ressentira les mêmes effets qu'il se rappelait : « *Ce jour-là, à l'école des cadets, la nuit étendant sa chape noire par-dessus ma tête me rappelait l'oued en train de m'aspirer, ravivant l'ampleur de ma solitude.* » (*L'Ecrivain*, p.25)

Heureusement que l' " enrôlé dans l'armée", " aspiré" par ce " trou noir" qu'est El Mechouar (p.25), s'était trouvé " échoué, sain et sauf " sur L'île Koléa. Heureusement pour le " miraculé" de Bouhanifia, prisonnier d'une "eau clapotante et fangeuse" (p.24) qui fut sauvé in extremis par son "cousin Homaïna". C'est que l'adversité peut donner lieu à des situations rationnellement injustifiables ; arbitraires sinon sadiques. Le cadet en vacance à Bouhanifia se souvenait bien de la situation et de la personne qui voulait attenter à sa vie :

*Il m'avait désigné un arbre surplombant l'oued et invité à lui montrer ce que j'avais dans les tripes. Je lui avais dit que je ne savais pas nager. Il m'avait promis de veiller sur moi, qu'il ne m'arriverait rien. [...]  
J'avais fermé les yeux et sauté. Au bout de quelques barbotages désespérés, et ne voyant rien venir, j'avais commencé à paniquer.  
L'homme était resté accroupi sur le talus, les bras autour des genoux ; il souriait en me regardant me noyer. Jamais je n'oublierai son visage serein, ses yeux amusés par ma détresse. (*L'Ecrivain*, p.24)*

L'adolescence du narrateur/auteur des autobiographies, qui fut marquée affectivement et socialement, le fut aussi littérairement en ce sens que la passion de la lecture naissait et se développait chez le narrateur de *L'Ecrivain* par exemple, en réaction à une adversité des plus éprouvantes et à des hostilités que la "déportation" et l'exiguïté ont favorisées. En voulant s'extraire de cette ambiance étouffante et échapper ainsi à la déprime, il lisait : « *C'est à partir de cette année que j'ai commencé à me réfugier dans les livres* » disait le cadet de Koléa (p.85).

<sup>182</sup> - " Tout le monde m'appelle Jonas... Qu'est-ce que ça change ?  
- Tout ! hurla-t-elle en manquant de s'étouffer. ...ça change tout !..." (*Ce que le jour...*, p.161)

En fait, c'est aussi la seule échappatoire pour tous les cadets qui avaient « *soif d'apprendre, soif de vivre et d'exister.* » (p.152) Le narrateur nous explique les tenants et les aboutissants d'un tel engouement :

*La lecture était notre principale forme d'évasion. Elle nous parlait du monde qui nous faisait défaut, des gens auxquels nous aurions aimé nous identifier [...], nous apprenait à mieux considérer les êtres et les événements sur lesquels une école comme la nôtre n'était pas obligée de s'arrêter. (L'Ecrivain, p.152)*

Mais, d'un simple refuge, la lecture se muant en véritable passion, devient une activité à part entière, distractive certes, mais aussi informative et formative, et un domaine de compétence du narrateur et de ses compères, car « *les cadets étaient de grands lecteurs. Dans les deux langues. Ils [...] lisaient avec la même boulimie, tout ce qui leur tombait entre les mains.* (L'Ecrivain, p.152)

Cette atmosphère de passion littéraire et cet engouement pour la lecture imprègnent aussi les textes de fiction de notre auteur et suggèrent son profil et son milieu.

En plus de la citation dans cet espace fictionnel d'un nombre assez important d'auteurs, de poètes et d'écrivains, c'est-à-dire d'artistes, il y a aussi manifestation d'une propension à le devenir pour des personnages, qui comme le cadet, le deviendront à force de persévérance. D'abord, à très bas âge, l'élève Fabrice de l'école Rio Salado -“*un garçon sans histoire*”- rappelle le cadet de Koléa que le président encourageait avec délicatesse. L'auteur chargera Younes d'en parler, qui dit : « *Je connaissais un peu Fabrice, qui me dépassait d'une classe et que je voyais dans la cour de récréation régulièrement plongé dans un livre illustré.* » (Ce que le jour..., p. 163- 164)

Comme Fabrice, le narrateur de *L'Ecrivain* était aussi “*un garçon sans histoire*”, ou qui s'en préservait en étant constamment occupé à lire. Mais si, apparemment, Fabrice n'avait pas de prétentions particulières, du moins ne les manifestait-il pas ouvertement, le cadet, comme le frère de Amine (cet autre cadet devenu officier) les affichait ouvertement. Ainsi, en délégué de l'auteur, Amine (par défaut de nom) se hasarde à une explication qui va s'avérer tangible. Il dira :

*J'ai énormément lu dans mon adolescence, puis dans mes vingt ans. Peut-être cherchais-je à apprivoiser l'autre diablerie, celle des écrivains –c'est-à-dire ceux qui, frustrés par une réalité prosaïque, se croient en mesure de s'en débarrasser en empruntant aux mythes un peu de leur vanité et de leur survivance. (Cousine K, p. 60)*

Constater cette “*réalité prosaïque*”, ressentir cette “*frustration*” et vouloir “*s’en débarrasser*” serait -venus du cadet et/ou du jeune adolescent ignoré par sa mère et non aimé de sa cousine- très légitimes et compréhensibles. Vouloir ou essayer d’“*apprivoiser la diablerie des écrivains en recourant et en empruntant aux mythes*” révèle d’autres ambitions que le jeune frère assume (et par ricochet, l’auteur aussi). Plus explicite, il explique ce mode de conjuration de la vie qu’il venait d’adopter :

*A l’instar des écrivains, j’ai, à mon tour, voulu devenir mon propre personnage, une manière certes pompeuse, mais moins téméraire d’être son propre dieu. J’avais pris un cahier d’écolier et m’étais mis à le couvrir de proses interminables. Je ne me relisais pas. Le monde intérieur une fois conjuré, pareil à une vomissure, me laissait un arrière goût avarié ... Le recueil refermé, je l’avais enfoui parmi les vieilleries du grenier pour ne plus l’approcher.*  
(Cousine K, p. 61)

Ne désigne-t-il pas l’auteur lui-même qui, “à l’instar des écrivains”, prétendait dispenser cette “*charité humaine*”? Ne représente-t-il pas notre auteur qui, “*moins téméraire pour être son propre dieu*” (en fait plus modeste, assez pudique et très pieux pour le penser), se contentait d’incarner “*son propre personnage*” ?

A El Mechouar, et plus tard à Koléa, n’avait-il pas “*pris un cahier d’écolier et ne s’était-il pas mis à le couvrir de dessins et proses interminables*” ? N’avait-il pas “*enfoui parmi les vieilleries du grenier*” qu’étaient ses pseudonymes, l’essentiel de son œuvre ?

### 3.5. Miroir de l’auteur

“*Chez nous [entendons “Dans l’armée et les corps constitués”], quand bien même vous êtes un foudre de guerre, lorsque vous êtes hiérarchiquement subordonné, vous êtes censé l’être de galons et d’esprits. Vos talents se doivent de ne pas péter plus haut que vos talents.*”  
(L’Automne des chimères, p. 32)

En s’opérant, aussi lentement que douloureusement, la décantation laisse apparaître, sous l’ombre de certains personnages, un écrivain dans le sens plein du terme. En passant de la *négation* pure et simple à la *reconnaissance* du bout des lèvres, au *regret* de n’avoir pas empêché son avènement, la configuration (de ce qu’est être un écrivain envers et contre l’adversité) se constituait progressivement.

D’abord, Monsieur Slimane Houbel, *le Grand Manitou*, comme on l’appelait dans le jargon de la profession, ne lui reconnaissait pas ce statut et cette qualité :

*Vous prenez-vous sérieusement pour un romancier, monsieur Llob ? ...il repousse mon ouvrage (I.voir Morituri, Folio Policier n°126) comme s’il s’agissait d’immondice : Ce pamphlet grotesque n’a d’égale que la bassesse de son auteur.*  
(L’Automne des chimères, p.31)

Il est toutefois concédé à ce qui ne saurait être “*l’œuvre d’un romancier*” et qui est qualifié “*d’immondices et de bas*”, les attributs d’un “*pamphlet*” commis par un “*auteur*”.

Pour sa part, Dahmane Faïd, le parrain de cette mafia politico financière, voulant minimiser de l’aura de Llob écrivain, le surnommait Navarro. Ce faisant, il lui reconnaît implicitement un statut et une œuvre dont la qualité avérée ne pourrait être appréciée à sa juste valeur chez nous. L’apostrophant, il lui dit : « *C’est à vous de descendre de votre nuage, Navarro. Vos séries ne marchent qu’en Europe.* » (*Double blanc*, p. 187)

Un vieil ami à Llob, Hadi Salem, était chargé de “*lui faire entendre raison*”, c’est-à-dire le convaincre de renier et de retirer son roman *Morituri*. S’y attelant, même s’il formulait des réserves sur l’opportunité de sa publication, il finit par reconnaître la qualité de l’œuvre et le statut de son auteur :

*En mon âme et conscience, je trouve que tu es allé trop loin avec ton bouquin de merde. C’est d’une inadvertance déconcertante. Je ne dis pas que tu n’as pas de talent. Bien au contraire, ta plume vaut son pesant d’or...* (L’Automne des chimères, p.106)

A son arrestation, Sid Lankabout, tête pensante du système et son écrivain attitré, achève de reconnaître le statut de romancier de Llob, auquel il ne reconnaissait même pas celui de policier. L’échange qu’ils ont eu à cette occasion rétablit Llob dans ses deux statuts :

- *Je vous ai considérablement sous-estimé, Llob.*  
 - *Le flic ou le romancier ?*  
 - *Les deux. A chaque fois que je m’apprêtais à porter votre nom sur ma liste noire, le refus catégorique de vous reconnaître du talent m’en dissuadait. Parallèlement, je me divertissais à mettre à l’épreuve votre réputation de fin limier.* (*Morituri*, p.142-143)

En face, et plus nombreux que ces négateurs intéressés, il y a parmi les personnages de Khadra, des connaisseurs, témoins désintéressés des prouesses littéraires et de la pertinence des “*des sujets et de leur analyse*” par l’homme à la double casquette : le *Commissaire-Ecrivain*, auteur de *Morituri*, cette œuvre courageuse qui a été à l’origine de ses déboires.

Au plan émotionnel et stylistique donc, l’appréciation vient de la femme du parrain de la mafia qui, lui, minimisait de la valeur de l’œuvre de Llob qui ne serait que de la parodie de ce qui ne pouvait avoir cours qu’ailleurs. Madame Rym, quant à elle, est émerveillée qui lui déclare : « *J’ai beaucoup apprécié ... J’ai dit que j’ai beaucoup apprécié, monsieur Llob. Et je parle de Morituri.* » (*L’Automne des chimères*, p. p.55)

Au double plan, stylistique et des contenus, c'est le témoignage du diplomate Ben Ouda « *qui venait de lire son bouquin. Il tenait à l'en féliciter* » (*Double blanc*, p. 15) : sa reconnaissance de la pertinence de l'analyse (« *Votre dernier livre m'a interpellé. Je l'ai lu deux fois. [...] J'adhère absolument à votre analyse, monsieur Llob.* » (*Double blanc*, p. 15) et surtout la requête qu'il a formulée qui réinstalle Llob sur son piédestal d'écrivain confirmé : « *Je voudrais coucher tout ça sur du papier, monsieur Llob. C'est la raison pour laquelle j'ai demandé à vous voir.* » (*Double blanc*, p. 19)

En envisageant sérieusement la démission de ce corps constitué, et en osant tenir ce discours à sa hiérarchie<sup>183</sup>, le Commissaire Llob qui expliquait à son lieutenant qu'en autorisant la perquisition de ses bureaux, on le poussait à déposer sa démission, préfigurait le Commandant Moulessehoul. Il s'en plaignait et tirait la conclusion :

*Ils ont pris [...] un manuscrit que je signolais, Magog entre autres, mon journal de flic aussi, et deux calepins truffés de notes éparses, et mes photos de famille, quelques rapports de lecture découpés dans la presse... [...]*

*Je suis écrivain, Lino, l'ennemi commun numéro 1* (*L'Automne des chimères*, p.97-98)

Et quand, par esprit de corps, les fonctionnaires de la police « *avaient posé des conditions [pour que] Brahim Llob [soit] réhabilité pleinement, et dans ses droits de fonctionnaire, et dans sa vocation de romancier* », (*L'Automne des chimères*, p.165), c'est cette dernière idée qui est soulignée (« *sa vocation de romancier* ») parce que « *ses droits de fonctionnaire* » à la retraite sont garantis par la loi.

Si le Commissaire/Commandant part « *aujourd'hui, il n'en a aucun regret. Il a réussi. Il est au diapason de sa conscience...* » (*L'Automne des chimères*, p.186). Et parce qu'il est parti à un âge relativement jeune, « *la retraite est une nouvelle vie qui démarre, un retour d'âge époustouflant.* » (*L'Automne des chimères*, p.48)

---

<sup>183</sup> - « *J'ai des comptes à vous rendre en tant que flic et non en tant que romancier.* » (*L'Automne des chimères*, p.33)



Comme on a pu le voir, l’auteur, Yasmina Khadra, hante lourdement sa fiction. Il la hante tellement qu’on peut, nous autorise Philippe Lejeune, l’intégrer à son espace autobiographique. Les socles génériques cèdent devant cette entreprise : les anecdotes, les contes et les légendes suggéraient l’ambiance socioculturelle dans laquelle avait eu lieu son initiation à ce monde, les récits relatent les expériences qui avaient jalonné son parcours de vie, les aventures policières caricaturent ses missions militaires, les personnages campent des situations et des postures qu’il avait eu à prendre et des rôles qu’il avait joués.

Les ombres chinoises qu’on peut entrevoir aux détours d’une scène s’avèrent des reflets imitatifs de la silhouette de l’auteur ; les échos suggestifs qu’on aurait tendance à entendre sont évocateurs d’un timbre, voire d’une voix qui nous est familière, celle de l’auteur.

Les ressemblances et les similitudes des parcours de certains parmi les personnages de fiction avec celui de leur auteur sont symptomatiques de son intention de transparaître à travers eux et d’être plus que présent dans son œuvre : il voudrait en être le sujet et l’objet. En s’imposant, la posture auctoriale (qu’il n’avait de cesse d’installer et de faire vivre par le truchement de différents personnages tournés vers cette activité ou postulant à ce statut) s’est avérée être l’objectif principal de l’auteur : se cacher derrière des pseudonymes et se montrer sous différents personnages, chargés chacun d’exhiber d’un pan de la vie en fragments de l’auteur.

Mais, s’il y a un personnage qui incarne de plus près le parcours de l’auteur (du cadet d’El Mechouar à Yasmina Khadra) et affiche avec le plus de conviction son choix d’être un écrivain et la nécessité impérieuse de le concrétiser, c’est bien Jafer, le Musicien de Chaffak Halli. Par certains aspects, son parcours recoupe et préfigure celui de son créateur.

En plein supplice qui l’avait fait passer de vie à trépas, et qui, paraboliquement, nous renverrait, d’abord au supplice enduré par Llob quelques instants avant son exécution, puis à celui de l’auteur dont *L’imposture des mots* rend compte du tragique, il répond lucidement et pathétiquement à cette interdiction formulée en interrogation par le Caïd de Chaffak Halli :

- Pourquoi chantes-tu, toi qui es venu au monde uniquement pour geindre et ramper ?  
(*La fille du pont, Le Musicien de Chaffak Halli*, p.49)

Autant le passage sur terre de cet enfant (considéré comme enfant naturel) devrait, dans l'esprit du Caïd, consister en des plaintes et autres gémissements, autant l'enrôlement dans l'armée d'un enfant devrait le préparer à endurer et à “*ramper*”, aux sens propre et figuré.

En guise de réponse dont il charge le musicien de lui asséner, l'auteur conçoit un tel réquisitoire que si l'on écrit “*l'écrivain et l'écriture*” à la place de “*musicien et musique*” et “*l'horizon d'attente*” à la place de “*Caïd*”, l'argumentaire vaudra plus pour Yasmina Khadra et persuadera mieux de son “*choix de faire des livres*”.

*- Je chante pour ne pas blasphémer, sid el-Caïd. [...] Oui, sid el-Caïd, [...] on me dit des choses qui blessent le cœur... Alors, pour ne pas blasphémer, pour ne pas injurier, je chante ma peine et mes déboires, mes blessures et mes douleurs...*

*Savez-vous, sid el-Caïd ? La musique est tout pour moi. Elle me console et me comble. Elle est mon bien de dépossédé, ma richesse de va-nu-pied, elle est ma foi et ma patrie, ma femme et ma famille, mes proches et mes amis... elle est aussi ce père que je n'ai jamais eu.*

*Quand je chante, sid el-Caïd, je ne pleure pas. Bien au contraire, j'essuie mes larmes de ma cithare, je ficelle mes plaies avec ses cordes, je bois l'ivresse de ma musique, je tanguie au loin où portent mes mots, je renais là où meurent mes maux. J'ai l'impression de ressusciter avec chaque note que j'égrène. Je suis léger comme un murmure, pur comme un reflet et beau, comme au soleil, une orange. J'oublie les haillons qui m'habitent, les injures, dans mon cœur tatouées. Je pardonne l'iniquité qui pétillie dans les prunelles aveugles de mes bourreaux.*

*Alors, sid el-Caïd, mes chagrins deviennent une mer et ma cithare un petit radeau. Les ressacs des vagues me bercent même quand on les croit me tourmenter. Dans mes mélodies pleines de caresses, mes cauchemars, cessent de me hanter...*

*Oui, sid el-Caïd, quand je chante, je me confonds avec ma voix et, qui peut faire saigner une voix ? Je suis intangible comme un conte, imprenable comme un gazouillis dans le bois.*

(*Le Musicien de Chaffak Halli*, p.50-51)

## Conclusion

Moment charnière de la thèse, cette deuxième partie, intitulée “*Thématique khadraïenne : Recueil des autobiographèmes et constitution de l’espace autobiographique de Yasmina Khadra*”, a constitué, à travers les investigations dans l’œuvre de l’auteur (les onze livres du corpus d’analyse), un moment privilégié de récolte d’une information diégétique, autant factuelle que fictionnelle, qui était nécessaire à notre réflexion et que nous avons exploitée pour conduire la *reconstitution de son espace autobiographique*.

Nous avons parcouru ce corpus en suivant les cheminements thématiques de l’œuvre de Khadra. Nous vérifions que l’auteur part des préoccupations et de l’engagement d’un nationaliste (combattant) pour rendre compte de l’atrocité des conditions de ses compatriotes et témoigner de l’avilissement et de l’asservissement coloniaux (le drame de la colonisation). En passant par le désarroi d’un patriote devant la déchéance, tant morale que matérielle, de sa patrie (la tragédie nationale), il débouche sur l’angoisse d’un homme devant la contingence et les avatars de la vie et l’inaptitude de ses semblables à dépasser les malentendus et les faux obstacles (histoire personnelle avortée et histoire collective non assimilée) Ainsi, en plus des fresques romanesques du drame colonial (nouvelles et témoignages) et de la tragédie nationale (les opus policiers, complétés par les romans de l’urgence), en poursuivant son parcours de création, Khadra aborde le malentendu Orient/Occident (Kaboul, Tel-Aviv et Bagdad) avant de s’essayer aux romans psychologique et historique que nous venons de lire et de convertir en espace autobiographique.

Ce sont deux romans polyphoniques où l’ambivalence thématique, s’ajoutant à l’interférence générique, lesquelles conjuguées avec la confusion des instances, finissent par trahir une âme tourmentée et une conscience angoissée : celles de notre auteur campé par plus d’un personnage et ballotté entre des pôles de tension difficiles à gérer. Le roman psychologique, *Cousine K.*, posant la problématique de l’altérité constitutive, nous montre un personnage sans nom et sans existence sociale déterminée, requérant d’autrui de le faire exister; à défaut, de ne pas se montrer indifférent à la sollicitude qu’il mettait pour mériter sinon la reconnaissance, du moins un simple regard lui permettant de vérifier son existence substantielle.

Le roman qualifié d'historique (*Ce que le jour doit à la nuit*), telle ces histoires de tiroirs contenant d'autres tiroirs..., dessine l'itinéraire de personnages partageant beaucoup de choses avec l'auteur : le statut d'orphelin sans la perte d'aucun parent (Younes et Mahi), celui d'enfant déraciné et doublement adoptif (familles, institutions et cultures) et, en conséquence, celui de mutant qui se serait construit à partir de la synthèse de ces fréquentations.

En définitive, après avoir rendu compte du parcours de l'auteur et du champ notionnel mobilisé pour convertir sa fiction en espace autobiographique (*première partie*) nous avons pris en charge son œuvre en une relecture des onze livres du corpus d'analyse pour reconstruire son espace autobiographique (*deuxième partie*), où il s'était agi pour nous, de débusquer l'auteur, qui multipliait les masques et les subterfuges, qui ne voulait pas se livrer –donc qui désirait être découvert-, « *partout où il était censé pouvoir être découvert* », selon l'expression d' Edith Marcq. Cette dernière, évoquant le paradoxe qui fait que le Moi apparaît dans la fiction plus que dans l'autobiographie, cite le commentaire de Jean-Paul Sartre qui l'explique le plus :

*L'autobiographie n'est qu'une simulation (et tout autant les Mémoires et les Confessions) : l'auteur prétend qu'il peut dire sur soi en direct, qu'il ne déborde jamais le personnage qui porte son nom, que la vie s'est déroulée irréversiblement dans un temps unique, continu, homogène, etc. ; il se condamne par là à écrire un roman réaliste sur des événements vrais ; l'authenticité des faits ne confère au récit aucun privilège puisque la technique adoptée ne lui permet jamais de les atteindre dans leur vérité .*<sup>184</sup>

Les textes autobiographiques nous ont fourni l'information événementielle et «réaliste», les entretiens et les interviews de l'auteur nous ont apporté une caution de véridicité, la fiction achève de nous convaincre du projet de l'auteur de se dire, mais surtout de donner de lui l'image qu'il souhaitait et qui, lui convenant, nous le donne à voir dans son authenticité. C'était notre objectif, dans cette dernière partie, celui de vérifier –par la reconstitution de l'espace autobiographique de l'auteur- l'authenticité des faits présentés comme fictionnels et confirmer notre assertion selon laquelle il s'incrétait dans son œuvre (et parmi ses personnages) et que son écriture s'apparentait au modèle des ombres chinoises.

Nous avons formulé et explicité des hypothèses que nous nous sommes employé à vérifier et à confirmer par la lecture et l'analyse des corpus littéraire et critique dégagés pour ce faire.

<sup>184</sup> J-P. Sartre, *Situations IX (Mélanges)*, Paris, Gallimard, NRF, 1972, p. 303

Ainsi l’auteur s’était bien “écrit en ombres chinoises” dans ses œuvres, avant et après *L’Ecrivain* : des indices textuels renvoyaient on ne peut plus nettement à un référent (un référentiel) installé par l’autobiographie.

De même, l’ambivalence des personnages des livres de fiction procédait de celle de “l’écrivain/soldat” de l’autobiographie et renseignaient sur le mythe fondateur de l’auteur : son ambivalence qui se déclinait dans une dualité antinomique que l’on pourrait rendre par la figure mythique de Janus, ce « *Dieu italique et romain, représenté par deux visages opposés* »<sup>185</sup>

Nous avons conduit des investigations dans une double perspective qui dessine une tension vers deux dimensions qui se sont avérées être deux occurrences majeures de l’écriture de l’auteur : la constance d’une dominante thématique et d’une activité rhétorique caractéristiques (que nous développons dans la troisième partie).

Au plan thématique, le penchant pour le rêve, l’inclinaison à la superstition, la propension pour la réflexion/méditation, les velléités d’écriture ou la prétention à la création littéraire sont des caractéristiques récurrentes de ses narrateurs et de la majorité de ses personnages. De plus, les statuts que la fiction laisse se profiler contrastaient avec les profils sociaux et les fonctions des personnages. Comme leur auteur et pour l’essentiel, ces derniers sont des solitaires, déracinés, orphelins ou adoptés dans leur enfance ; ils relèvent d’un corps constitué ou sont chargés de mission/mandat (par un mandant déterminé institutionnellement) quand ils sont adultes.

A titre illustratif, en dehors de la revendication par l’auteur des origines gnomiques, rien dans son environnement immédiat ne laissait présager sa revendication avec force conviction du statut de romancier dans *L’Ecrivain*. Cette revendication avait été suggérée, voire mise franchement en avant dans l’œuvre précédant et succédant à son autobiographie. Elle était donc suffisamment préfigurée par les personnages tant dans leurs désirs (*Omar, Laïd*, etc.) que par les profils (*Brahim Llob, Fabrice Scamaroni*, etc.). Elle est par ailleurs clairement justifiée et courageusement assumée autant par l’auteur dans *L’imposture des mots* que par ses personnages tel *Jafer* le supplicié poète et musicien de Chaffak Halli.

---

<sup>185</sup> *Le Petit Robert* D.N.P., 1984

## **Troisième partie**

### **Rhétorique khadraïenne**

**Investigations rhétoriques et stylistiques de l'œuvre**

**Reconstitution de l'espace poétique de Yasmina Khadra**

## Reconstitution de l'espace poétique de Yasmina Khadra

*"Un roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture"*

Ricardou, J., *Problèmes du Nouveau Roman*, essais, Seuil, collection "Tel Quel", Paris 1967, p.111.

### Introduction

La prise en charge de notre problématique et la mise en oeuvre de notre projet de reconstitution de l'espace autobiographique et de détermination de la qualité et des caractéristiques poétiques de l'écriture de l'auteur, est construite autour de deux pôles d'interrogation (thématique et rhétorique) qui constituent respectivement les deux axes qui structurent notre analyse.

Le premier de ces pôles d'interrogation nous a permis, par l'analyse des contenus référentiels des œuvres de Khadra (2<sup>ème</sup> partie) de conclure à la similitude des préoccupations des personnages, à la ressemblance de leurs élans et de leurs penchants, etc. C'est ce qui caractérise l'atmosphère référentielle et thématique des œuvres de notre auteur et, partant, ce qui le caractérise lui-même.

Le deuxième pôle d'interrogation qui sous-tend ce le projet de thèse, est cette dimension *rhétorique* qui correspond sa troisième partie : *Détermination de la poétique de Khadra à travers l'analyse stylistique de l'écriture*. Il est consacré à l'identification des procédés techniques d'écriture investis dans son œuvre fictionnelle et à leur collationnement avec ceux récurrents dans son autobiographie. Une analyse attentive tant aux schémas narratifs qu'à l'appareil rhétorique et au système des personnages dans l'œuvre de Khadra, permet de déceler bien d'autres particularités stylistiques assez récurrentes et non moins caractéristiques de l'écriture de l'auteur.

D'ailleurs, bien qu'à dominante référentielle, la trilogie autobiographie recèle aussi d'autres isotopies intentionnelles que le discours d'accueil n'avait pas manqué de relever. En effet, si « *L'Ecrivain est le récit autobiographique de ce destin étonnant [il est] surtout une évocation poignante de l'histoire récente de l'Algérie en même temps qu'un éloge de la littérature* »<sup>186</sup>.

---

<sup>186</sup> Yves Bellec, *Compte rendu de L'Ecrivain*, Amazon.fr

C'est aussi un roman où l'auteur soutient une thèse en réponse à une conjoncture grave qui a fait qu'il charge le narrateur, à rebours, de "*travailler*" l'énoncé référentiel (la fiction : *roman*, sur la couverture) et de le transmuier en énoncé discursif intervenant dans une situation de communication particulière, le transformant, par ce fait, en foyer dénotatif : on assiste ainsi au passage du fictionnel au discursif, avec prise sur la réalité prosaïque.

En outre, selon Marie Virolle, « *ces mémoires, sous-titrées "roman" sans doute pour des besoins éditoriaux, sont la terrible histoire d'une double contrainte, qui prend force de destin : celle d'un amour paternel tyrannique et celle de la mainmise de l'armée sur un enfant* »<sup>187</sup>.

De son côté, *L'imposture des mots* est une œuvre qui réunit différents genres littéraires selon Samir Benmalek qui soutient que « *l'ouvrage est à la fois récit, témoignage et fiction* »<sup>188</sup>.

« *A mi-chemin entre la réalité et l'illusion, ce livre offre une véritable leçon d'originalité littéraire dans un habillage autobiographique* », abonde Azzedine Mabrouki qui explique qu'en « *y racontant l'affrontement intérieur, fort bouleversant, entre l'écrivain et le soldat, Khadra commet une oeuvre à cheval entre l'essai et le récit autobiographique* ».<sup>189</sup>

Enfin, confirmant le caractère factuel (et non simple fiction) de son court récit d'amour, l'auteur dit que « *La Rose de Blida [est] un petit texte qui, conformément à l'idée de la collection "la Maîtresse en maillot de bain", raconte le premier coup de foudre d'un auteur.* » Mais, en ajoutant que « *cette histoire m'a permis de sortir un peu de mon univers romanesque consacré à la bêtise humaine et à la culture de la violence* », (4<sup>ème</sup> de couverture), il préfigure, s'il n'annonce pas, des modes narratifs et stylistiques différentes de ceux de cet « *univers romanesque de la bêtise humaine et de la violence* ». « *C'est dans un style simple et juste (une écriture de l'instantané) que l'écrivain nous entraîne dans son passé, lointain et intime* », note Yacine Idjer.<sup>190</sup>

<sup>187</sup> Marie Virolle, « *Yasmina Khadra, L'Écrivain, L'amour du Père* », *op. cit.*, p. 109-110

<sup>188</sup> Samir Benmalek, « *Parcours d'écrivain* », Conférence-débat avec Yasmina Khadra, *Le Matin* du 09/04/2002

<sup>189</sup> Azzedine Mabrouki, « *L'imposture des mots ou le grand malentendu* », *Le Matin* du 13 février 2002

<sup>190</sup> Yacine Idjer, « *La rose de Blida, Amours d'adolescent* », *Info Soir* du 27-28 avril 2006



# **Chapitre I**

**Investigation rhétorique dans le discours autobiographique**

**Identification et analyse des procédés techniques**

## Introduction

Au-delà de la récurrence de la constance thématique quasi obsessionnelle dans l'œuvre autobiographique (et au-delà, dans celle fictionnelle), une analyse attentive de l'appareil rhétorique de cette œuvre (essentiellement dans *L'Ecrivain* auquel nous consacrons l'essentiel du premier chapitre) et des structures narratives caractéristiques de l'évolution des intrigues des différents récits de Khadra, permettra de déceler bien d'autres récurrences non moins caractéristiques de l'écriture de l'auteur. Nous procédons, par l'analyse stylistique de son discours dans son autobiographie, à l'identification des procédés techniques auxquels a recouru l'auteur en vue de les exhiber et de les tendre en miroir, dans le deuxième chapitre, à ceux utilisés dans l'œuvre fictionnelle.

L'accueil qui leur avait été réservé à leur première sortie en librairie qualifiait ces trois textes (classés autobiographiques dans notre projet) de récits intimistes et référentiels, la veine autobiographique étant récurrente, les contenus se recoupant et se complétant tant au niveau de l'histoire qu'à celui des personnages.

En soutenant que « *La Rose de Blida* [lui] a permis de sortir un peu de mon univers romanesque consacré à la bêtise humaine et à la culture de la violence », l'auteur confirme le caractère réaliste (et non romanesque) de ce court récit (4<sup>ème</sup> de couverture). Leïla Nekachtali considérait *L'imposture des mots* comme « “le récit au jour le jour” presque de toutes les réactions à ses révélations sur son nom véritable et sur son passé au sein de l'Armée Nationale Populaire ».<sup>191</sup>

Dans les deux cas, les deux écrits s'inscrivent plutôt dans le discours que dans la fiction. C'est d'ailleurs par “devoir” que l'auteur avait entrepris d'écrire le deuxième : « *je me devais d'écrire ce livre pour être redevable aux gens qui m'ont aimé, apprécié, sans me connaître.* »<sup>192</sup>

Il en ira de même pour *L'Ecrivain* dont Marie Virolle disait que « *ce «roman» est au premier degré un “document” sur un univers peu connu et rendu avec une extrême sensibilité : celui des cadets de la Révolution.* »<sup>193</sup>

<sup>191</sup> Leïla Nekachtali, “Justesse des mots, injustice des hommes”, *Alger Républicain*, Novembre 2004

<sup>192</sup> Rencontre avec Yasmina Khadra, “L'écrivain tente une “mise au point””, *Liberté* du 09/04/02

<sup>193</sup> Marie Virolle, “Yasmina Khadra, *L'Ecrivain*, *L'amour du Père*”, *ALGERIE LITTÉRATURE / ACTION, L'ACTUALITE LITTÉRAIRE*, p. 109 et 111

Cette référentialité, observée par et dans le discours d'accueil et revendiquée par l'auteur même, est aussitôt contestée par d'autres lectures/lecteurs, sinon profondément remise en question. Les canaux génériques sont redéfinis et les contenus détournés allègrement pour étayer d'autres interprétations.

Mais l'auteur ne mobilise pas que ces modèles narratifs. Il a recours à un certain nombre de techniques qui confèrent à ses textes d'une veine stylistique déterminée et reconnaissable parmi d'autres. On citera, entre autres, la *polyphonie*, l'*hétéronymie*, l'*intertextualité*, la *description photographique*, la *métaphore militaire*, la *forme interrogative*, etc., dont nous traitons dans les deux chapitres suivants en investissant le corpus fictionnel où une large place leur est réservée.

Il n'en reste pas moins que même les textes autobiographiques sont polyphoniques dans la mesure où, du fait de la double stratification thématique et discursive ("raconter son enfance" et "persuader de sa vocation" dans *L'Ecrivain* par exemple), il s'ensuit logiquement une narration binaire ou une *alternance* mesurée du *récit* et du *discours*. On signalera aussi l'alternance de différentes postures énonciatives dans *La rose de Blida* où le programme narratif et actanciel est adapté aux différentes situations dont une est requise pour un personnage de roman policier (dans l'enquête réalisée par les amis de Mo sur sa séductrice *Hawa Sid Tami*.)

La pseudonymie et l'anthroponymie étant plus explicites dans la fiction, cela n'empêche pas l'hétéronymie dans les trois textes signés Yasmina. Khadra : on trouvera très présents le Commissaire Brahim Llob et surtout le Commandant Mohammed Moulessehoul. C'est aussi une forme d'intertextualité où l'on cite des noms d'écrivains, majeurs et anonymes, comme pour le cas de la mention du nom de l'état civil de l'auteur avant son "*dévoilement*". Les figures du double sont pléthoriques dans l'œuvre autobiographique.

La description photographique et panoramique mobilise la comparaison pour poser intrinsèquement l'analogie de deux faits différents. Elle recourt à la métaphore pour les réunir par un aspect extrinsèque. La description des espaces désertiques, par exemple, requiert la mobilisation d'éléments de l'environnement physique de ces espaces, éléments que l'on ne pouvait ne pas comparer avec ceux d'autres environnements pour dépeindre cette réalité saharienne.

En revanche, la *métaphore militaire* trahit, en le faisant remonter à la surface (de la page), un univers fantasmagorique spécifique au narrateur ; univers qu'il aurait hérité par l'expérience mais qu'il aurait aussi transfiguré par son imaginaire.

Même la *forme interrogative*, très récurrente dans ces trois récits, est détournée de sa fonction initiale de type de phrase où l'utilisateur demande à être informé sur le sujet de son interrogation. Elle pose –ici- moins de questions qu'elle ne suggère de pistes de réponses.

## 1. De l'ambivalence des instances à l'ambivalence de l'écriture

### Identification des procédés techniques : *Analyse stylistique de l'écriture*

En partant d'un schème très récurrent dans la thématique khadraïenne, à savoir l'ambivalence, sinon la dualité des narrateurs et des personnages, et en focalisant sur les formes et les façons de les représenter, nous décelons un appareil rhétorique dominant, caractérisé par des figures duelles et de dédoublement.

Pour rendre compte de cet appareil rhétorique, et en vue de l'étayer, nous nous appuyons sur un ordre de classement des effets de sens dégagés par ces figures de style, lesquels effets de sens valideront, en les épousant, les trajectoires de l'évolution des intrigues et des parcours des narrateurs.

En allant graduellement, dans une première étape, des figures de l' "*opposition*", au "*parallélisme*", puis à l' "*analogie*" et enfin à l' "*assimilation*", nous décelons et dessinons, d'abord, une évolution de la conflictualité des instances du "*moi*" des narrateurs à leur harmonie et, par la suite, une évolution de l'ambivalence à l'unité de leurs êtres.

Dans une deuxième étape, nous partons d'une figure de construction, la "*comparaison*" fondée sur le principe d' "*analogie*", pour aller vers une figure de sens ou de pensée, la "*métaphore*" qui tend à l' "*identification*". Cela nous permet de suivre un processus de familiarisation (avec l'instance du "*moi*" qui se projette), et partant, même si "*comparaison n'est pas raison*", de voir une tendance à la légitimation d'une identification fantasmatique (le statut d'écrivain revendiqué), et d'assister à la transcendance de la dualité initiale et sa transformation en unité harmonieuse (persuasion du bien-fondé de la vocation d'écrivain).

## 1. Analyse stylistique de *L'Ecrivain*

*“Une vie, c’est une histoire. Et une histoire n’est pas forcément un conte de fées. Elle est quelque chose qui arrive à quelqu’un, qui le conçoit ou le déçoit, le fait ou le défait, souveraine et immuable, intransigeante et inexorable. Ce qui importe, c’est ce qu’on en tire, pas ce qu’on y laisse.”*  
(*L'Ecrivain*, p.64)

### 1.1. Figures duelles et dédoublement

Une caractéristique principale du discours de Khadra est de cultiver l’oxymore, de semer les écarts, les oppositions, les métaphores, les comparaisons, etc., pour récolter des perles rhétoriques bouleversantes de vérité et de poésie. A titre d’exemple, les effets sémiotiques créés, dans la construction des titres de ses livres, par la détermination, sont à prendre en considération pour plusieurs raisons: ils sont, toujours, à prendre dans le deuxième, voire le énième sème pour pouvoir accéder au sens privilégié qu’ils véhiculent, sens qu’il faudrait mettre en rapport avec le sens premier ou deuxième du déterminé pour pouvoir reconstruire (et accéder ainsi à) une unité de signification, celle posée (mais déçue) par et dans le titre.

Ainsi en est-il des titres suivants, à titre d’exemples :

| Déterminé           | Sème 1 <sup>er</sup> | Sème 2 <sup>ème</sup> | Détermination         | Sème 1 <sup>er</sup> | Sème 2 <sup>ème</sup> |
|---------------------|----------------------|-----------------------|-----------------------|----------------------|-----------------------|
| <b>la fille</b>     | l’inconnue           | la femme              | <b>du pont</b>        | union                | rupture               |
| <b>El Kahira</b>    | villégiature         | purgatoire            | <b>de la mort</b>     | non retour           | transcendance         |
| <b>Le privilège</b> | atout                | distinction           | <b>du phénix</b>      | résurrection         | invincibilité         |
| <b>l’autre côté</b> | l’envers             | l’ailleurs            | <b>de la nuit</b>     | bon conseil          | diabolisation         |
| <b>La foire</b>     | la kermesse          | le désordre           | <b>aux enfoirés</b>   | étourderie           | folie                 |
| <b>Les enquêtes</b> | policières           | sociales              | <b>du commissaire</b> | ordre                | justice               |
| <b>L’imposture</b>  | duperie              | sournoiserie          | <b>des mots</b>       | outils               | complices             |
| <b>Hirondelles</b>  | printemps            | impuissance           | <b>de Kaboul</b>      | localité             | potence               |
| <b>Cousine</b>      | proche               | partenaire            | <b>K.</b>             | initiale             | anonyme               |
| <b>La part</b>      | héritage             | dette                 | <b>du mort</b>        | absent               | victime               |
| <b>Dingue</b>       | Chirurgien           | assassin              | <b>Bistouri</b>       | Instrument           | Arme                  |
| <b>Automne</b>      | Une saison           | Espoir                | <b>Chimères</b>       | Illusions            | désillusion           |
| <b>Agneaux</b>      | sacrifice...         | martyre               | <b>Seigneur</b>       | Dieu                 | Le plus fort          |

## 1.2. De la conflictualité à l'harmonie ou de l'ambivalence à l'unité

La dualité et l'ambivalence qui ont alimenté et sous-tendu la confusion identitaire (naissance, parents, famille) du personnage narrateur de *L'Ecrivain*, caractérisent tout autant l'appareil rhétorique de l'auteur, dans la trilogie autobiographique comme dans l'œuvre fictionnelle.

Concernant d'abord l'œuvre autobiographique, un investissement de figures de style y est récurrent qui démontre, si besoin est, qu'« *un dédoublement de l'autobiographie (de façon générale), est partout sensible. Le principe en est l'écoulement du temps ou le partage entre narration et commentaire* ».<sup>194</sup> En effet, dans la narration des événements, l'appareil rhétorique de Khadra, par ses écarts, ses contrastes, son rythme et sa fluidité, contribue à garantir, sinon améliorer, la qualité littéraire du texte de l'autobiographie de l'auteur. L'enrichissant d'une dimension énonciative fonctionnant comme fil d'Ariane, le commentaire des faits du récit, en tant que discours, est rhétoriquement pris en charge, car « *la figure [de style qui] est une composante fondamentale de l'acte d'énonciation.* »<sup>195</sup>

La socialité de l'écrit de Khadra est voulue et avérée par l'autre fonction essentielle de la figure de style, savamment déposée et incluse dans le texte de *L'Ecrivain* : l'argumentation, les figures pouvant « *avoir une fonction argumentative, en frappant le public, ou en concrétisant un mode de raisonnement.* »<sup>196</sup>

Dans la figure, dont « *la définition la plus répandue, la plus tenace [...] est celle d'un écart, de la modification d'une expression première, considérée comme normale* »<sup>197</sup>, des termes et expressions, des idées et des pensées, etc. sont mises en rapport, les uns avec les autres, dans un mode nouveau et selon une logique autre, à l'origine d'une frustration ressentie au décodage, «le terme posé (est le) terme déçu» selon le mot de Barthes.

Sur un autre plan, Tsvetan Todorov rappellera que « *Durand a montré qu'on peut distinguer, dans une relation entre deux termes : "identité", "similarité", "différence" et "opposition".* »<sup>198</sup>

<sup>194</sup> Andrée Chauvin, *Leçon de littérature sur W ou le souvenir d'enfance de G. Perec*, Paris, PUF, 1997.

<sup>195</sup> Michel Pougeoise, *Dictionnaire de la rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2000, Art. Figure.

<sup>196</sup> Gardes-Tamine et Hubert, *op. cit.*, art. Figure.

<sup>197</sup> Tsvetan Todorov, « *Les figures de style* », in T. Todorov et O. Ducrot, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, *op. cit.* p.349.

<sup>198</sup> *Idem*, Article Figure de style.

On constatera chez Yasmina Khadra la récurrence des figures du double, significatives de situations de dualité et de dualisme, de binarité ou de binarisme, de parallélisme et d'antagonisme, situations comportant, au moins, « *deux composantes de sens contraires* », sinon se présentant « *sous deux aspects, sans qu'il y ait nécessairement opposition ou ambiguïté.* »<sup>199</sup>

A l'image de « *l'ambivalence de l'Histoire* », qui est de l'ordre de ce discours, donc de la « normalité », l'appareil rhétorique de Khadra fonctionne, dans son autobiographie, de telle façon que le langage de l'auteur « *gagne en expressivité* », lui permettant de « *traduire certaines structures de [sa] pensée.* »<sup>200</sup>

Cette batterie de figures de style investie dans *L'Ecrivain*, fait que ce roman est d'une qualité littéraire et esthétique certaine et possède une empreinte stylistique particulière.

Parmi les figures, celles dites de « *ressemblance* », en particulier la *comparaison* et la *métaphore*, les figures de « *l'ordre des mots* », dont le *chiasme*, la *symétrie* et le *parallélisme* et les figures de « *construction* », telle, surtout, l'*opposition*, qui, selon la terminologie (soulignée) de Patrick Bacry<sup>201</sup>, sont les plus récurrentes dans le discours de Khadra.

Quels que soient les noms ou les procédés langagiers de ces figures, elles présentent toutes une combinaison de deux éléments au moins. Cela est inscrit dans leurs noms respectifs : ce sont des figures du double.

Dualité, dualisme ou duplicité (**du-** ; **di-**), binarité ou binarisme (**bi-**), ambiguïté ou ambivalence (**ambi-**), parabole ou parallèle (**para-** ; **paire**), tous les préfixes soulignés signifient « **deux** » :

- **bi** : « ...du latin «bis», indiquant le redoublement par répétition ou duplication ».
- **di** : « di, élément du grec, di «deux fois»... ».
- **ambi** : « ... élément du latin «ambo», «tout les deux»... ».
- **para** : à côté de, protection contre.<sup>202</sup>

<sup>199</sup> Le Petit ROBERT, DLF, Art. Double.

<sup>200</sup> Michel Pougeoise, op. cit. Art. Figure.

<sup>201</sup> Patrick Bacry, « Les figures de style », Ed. Belin, Coll. Sujets, 1992

<sup>202</sup> Le Petit ROBERT, DLF, Entrées : ambi, bi, di, para.



## 2- Analyse stylistique de l'écriture

Nous faisons, le cas échéant, un relevé illustratif de citations nous permettant d'étayer notre argumentaire qui emprunte cette évolution graduelle des figures de style: de l'*opposition* au *parallélisme*, du *parallélisme* à l'*analogie* et de l'*analogie* à l'*assimilation*.

Nous posons que les figures d'*oppositions* (qui évoluent en tendant vers la mise en *parallèle* des instances opposées) sont constitutives de l'ambivalence de ces instances par la légitimation de leur comparaison. Dans le prolongement de ce processus, les figures de *comparaison* instaurent des analogies à ces instances (ambivalentes et comparées) que la *métaphore* achève de confondre en transcendant la dualité et en réalisant l'harmonie de l'être.

### 2.1. De l'opposition au *parallélisme* ou la légitimation de l'*ambivalence*

Nous décelons, dans l'appareil rhétorique de Yasmina Khadra, une prégnance de l'activité figurale, due à la conjugaison d'une volonté opiniâtre et d'une action efficace, dans le but de donner une matérialité à son projet existentiel : *briguer le statut d'écrivain*. Sa poétique, où foisonnent figures de construction et figures de sens, peut être interprétée comme la matérialisation d'une stratégie de communication consciente, qui se veut efficace, donnant un avant goût de son potentiel stylistique.

Les figures de construction « *formées à partir de la morpho –syntaxe* » agencent les corpus lexicaux de deux domaines ou registres thématiques différents, voire opposés et censés être inconciliables : les sphères militaire et littéraire. Elles permettent d'exposer, ainsi, le dilemme qu'éprouve le narrateur de *L'Ecrivain* devant sa propre situation : « *Choix difficile, voire impossible, pour une personne [...] confrontée à deux exigences inconciliables [...] [tel] Rodrigue, héros du Cid de Corneille* ». <sup>203</sup> Ce dilemme, Khadra nous le donne à lire sous forme d'un parallèle rapprochant, en une alternative, deux réponses opposées à son interrogation :

- Et moi, qu'allais-je faire de mes vingt ans ?*
- *Désertier ou rentrer dans les rangs ?*
  - *D'entre les deux maux, lequel était le moindre ?* (p.238).

<sup>203</sup> Gardes-Tamine et Hubert, *op. cit*, Art. *Dilemme*.

L'antonymie, le parallélisme, l'antithèse traversent le texte de *L'Ecrivain*. L'antonymie, « *qui s'établit entre deux termes qui ont une communauté de sens, par exemple "bavard" et "taciturne"* »<sup>204</sup>, est utilisée par l'auteur pour suggérer, voire imposer, à un énième sème, "*une communauté de sens*" entre deux réalités antinomiques :

« *Pourquoi transformait-il nos dimanches en jours d'abjurations ?* » (p.61) est, dans la bouche du narrateur, une plainte ; c'est, sous la plume de l'auteur, le moyen d'asseoir, pour le besoin de son argumentaire, la "*communauté de sens*" entre le dimanche, comme jour de Dieu (de prière, de paix et de sérénité) et l'abjuration comme négation de Dieu, donc d'apostasie et de reniement.

Le parallèle qui est « *la combinaison de deux évocations que l'on rapproche pour en souligner les ressemblances ou, au contraire, en antithèse, pour en marquer les oppositions et les différences* »<sup>205</sup>, structure, quasiment, le texte et l'imaginaire de l'auteur. En prenant la forme d'un parallélisme, dont le plus expressif est le chiasme qui quadrille le roman (prologue et épilogue), il est très récurrent dans *L'Ecrivain* auquel il « *peut donner sa charpente et avoir [ainsi] une fonction architectonique* »<sup>206</sup>

- Prologue : p. 11-12 « *En ce matin d'automne 1964, tandis que la Peugeot grasseyait sur les routes éprouvantes de Tlemcen [...], il m'emmenait à l'école des cadets...*

- Epilogue : p. 238-239 « *Ma vie avait démarré avec la Peugeot qui me conduisait au Mechouar* » [...], « *... en ce matin d'automne 1964, tandis que la Peugeot grasseyait à me fissurer les tempes...* »

Tel un leitmotiv, le parallélisme, sous ses différentes formes, se lit et s'entend en écho dans l'autobiographie de Khadra qu'il charge d'une tonalité pathétique. En effet, « *l'expérience de l'injustice, lieu commun d'autobiographe depuis Rousseau* »<sup>207</sup>, est la base de litanies et de plaintes émises par le narrateur devant les aléas qui l'assaillent et le sort qui l'accable. Il s'en plaint : « *Je ne comprends pas ce qu'il m'arrivait. J'étais si heureux chez nous [...] Je ne comprenais surtout pas pourquoi je devais vivre parmi les orphelins.* » (*L'Ecrivain*, p.33)

<sup>204</sup> Gardes-Tamine et Hubert, *op. cit.* Art. *Antonymie*

<sup>205</sup> Michel Pougeoise, *op. cit.* Art. *Parallèle*.

<sup>206</sup> *Idem*

<sup>207</sup> Andrée Chauvin, *op. cit.*, p.26.

Plusieurs types de parallélisme sont présents dans le texte de Khadra, qui imprègnent de cette symétrie qui nous donne à voir et à admettre que « *les relations sémantiques qui s'établissent entre les termes [soient] synonymiques, [...] antithétiques [...] et énumératives* »<sup>208</sup>

Ainsi, l'opposition et l'antonymie exprimées par le parallélisme, qui marquent la différence bien établie (entre les faits mis en parallèle), ne suggèreraient pas moins la possibilité et l'éventualité de leur conciliation, étant donné qu'elles s'établiraient « *entre deux termes qui ont une communauté de sens* », « *les deux termes ainsi opposés ont nécessairement des sèmes communs* ». <sup>209</sup>

En cultivant ces types d'oppositions, l'auteur ne jette-t-il pas des ponts entre les différentes facettes de l'être de son personnage narrateur ? En effet, dans une question existentielle, que formule l'auteur à propos de son statut d'écrivain, il place cette interrogation dans la bouche du narrateur devenu maintenant mature :

- « *Qui étais-je au juste ?* » (p. 237)

La réponse vient sous forme de parallélisme qui, au niveau d'un sème donné (ici la liberté et la fertilité de l'imagination), réalise la réconciliation des termes opposés, et de ce fait, des facettes contradictoires de son être :

- « *Un poète en herbe ou une herbe folle ? Un galopin merveilleux ou un illuminé ébloui par les flammes de sa crémation ?* » (p.237)

Ainsi, comme le disait Gilbert Durand à propos de « *La pensée de l'Occident* », l'antonymie « *hante de son manichéisme implicite, la majeure partie de la pensée* » et de l'écriture de Khadra.<sup>210</sup>

L'antithèse comme figure d'opposition qui « *consiste à rapprocher deux unités de signification opposées* », peut présenter le « *cas particulier de l'oxymore qui lie syntaxiquement des mots opposés, comme un substantif et un adjectif ou un substantif et un verbe.* »<sup>211</sup> Khadra en use à bon escient : cela lui permettrait de faire avancer son projet de se présenter en tant qu'écrivain, et d'abord, d'initier le propos.

<sup>208</sup> Gardes-Tamine et Hubert, *op. cit.* Art. *Parallélisme*.

<sup>209</sup> Michel Pougeoise, *op. cit.* Art. *Antonymie*

<sup>210</sup> Cité par M. Pougeoise, *op. cit.* Art. *Antonymie*.

<sup>211</sup> Gardes-Tamine et Hubert, *op. cit.* Art. *Antithèse*.

S'il recourt parfois à l'oxymore, c'est parce qu'il « *permet d'exprimer des réalités complexes, ambiguës ou apparemment contradictoires.* »<sup>212</sup>

On le lira clairement et on l'admettra sans résistance ni réserves dans l'énoncé suivant : « *Chaque cadet porte la sienne [infortune] en bandoulière* » (p.20) :

- “*porter son infortune*”, c'est-à-dire la malchance d'être incompris et l'injustice d'être “greffer” à un corps constitué (l'armée), à un si bas âge, “*en bandoulière*” pour que chacun puisse le voir et savoir le poids que cela représente pour de si frêles épaules.

Il est une autre situation où l'on mesurera bien l'efficacité de l'expression : le narrateur de *L'Ecrivain*, cadet parmi ses pairs, “*enfants et grands lecteurs de livres*” (d'abord par dépit et oisiveté, puis par passion), est décrit vivant un “*déni d'enfance*” que M. Point, son professeur de musique a su bien exprimer :

- « *Un enfant, qu'il soit soldat ou forçat, est un enfant tout court.* » (p.34)

Le parallèle (“*un enfant...est un enfant...*”) est tautologique ; il servira pour l'auteur, l'attention s'étant focalisée sur la tautologie, à valider un des deux termes de l'équation, en l'occurrence “*enfant soldat*”.

Un effet stylistique similaire est produit par l'expression “*ce dilemme*” –indiscible parce qu'inconcevable- du père éloignant son fils, parce qu'il l'aimerait : « *Il m'aimait. Il lui fallait absolument m'éloigner.* » p.86) Cela procède de la même technique rhétorique qui permettra à l'auteur d'exprimer cette « *réalité complexe, ambiguë [et] contradictoire* » par le truchement de l'oxymore (m'aimer # m'éloigner).

C'est aussi le cas d'un certain nombre d'expressions antonymiques qui, en contraignant son lecteur à une interprétation sémiotique, permettent à l'auteur de poser et de formuler la problématique de l'ambivalence et du dualisme, synonyme de l’“*unité en fragments*” de l'être du narrateur.

| Page | Donné                | Ecart             |
|------|----------------------|-------------------|
| 20.  | Porter son infortune | en bandoulière.   |
| 55.  | Une nomade           | fatiguée.         |
| 56.  | M'aimer              | m'éloigner.       |
| 235. | Vocations            | ennemies.         |
| 236. | Je (narrateur)       | étais les autres. |
| 237. | Herbe                | folle.            |
| 237. | Fruit                | vénéneux.         |
| 296. | Fièvre               | lyrique.          |

<sup>212</sup> M. Pougeoise, *op. cit.* Art. *Oxymore*.

Cette mise en relation d'opposition de faits et ce parallèle tracé par l'auteur entre des situations, de ce fait inconciliables, permettent (en soulignant leurs contrastes) de les éclairer et de leur “*donner existence*” (même si elles sont séparées dans un premier temps). Les deux réalités sont, désormais, perceptibles donc objectives : l'ambivalence est un fait maintenant admis, rendu palpable par la force et l'insistance des figures du double employées à cet effet (et à bon escient) par l'auteur du roman.

Ainsi, en émaillant son autobiographie de figures du double (antithèse, antonymie, chiasme, parallélisme, oxymore,...), Yasmina Khadra y déposera scripturairement les marques de l'opposition et de la contradiction, et, de fait, il intégrera la cicatrisation de la déchirure comme donnée objective de l'ambivalence de l'être du narrateur.

Il lui restera, pour parachever son projet, de s'atteler à transcender cette situation en privilégiant une décantation dans le sens d'un glissement de la *dualité* (assise par l'opposition), à l'*analogie* (favorisée par la comparaison) et à l'*identification* (rendue possible par la métaphore).

## 2.2. De la *Comparaison* à la *Métaphore* ou de l'*analogie* à l'*identification*

*Je voulais que ma métaphore soit aussi imparable que mon refus de céder, ma tournure de phrase capable de supplanter les mauvais tours que m'infligeais la fatalité. (p.204)*

Le projet premier de l'auteur étant de se présenter en tant qu'écrivain à part entière, Khadra trouvera dans la rhétorique la panacée et l'arme qu'il lui faudra fourbir avec le plus de maîtrise, de perspicacité et de pertinence (ou d'impertinence).

Comme figure incontournable, 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* »<sup>213</sup>, n'est pas contournée : elle tient une bonne place dans l'activité sémiotique de l'auteur. Ses images et ses suggestions lui permettront, adossées à celles établies par la comparaison, de construire un discours démonstratif, s'il n'est pas délibératif, en filigrane avec la narration littéraire, sur le sujet qui le préoccupe le plus : *convaincre de son véritable statut*.

<sup>213</sup> M. Pougeoise, *op. cit.*, Art. *Métaphore*

### 2.2.1. La *comparaison*, légitimation du thème et expression du mythe personnel

La comparaison est, en rhétorique, le « *rapprochement entre deux réalités par l'intermédiaire de "comme" ou de ses substituts [...] Toute comparaison contient deux termes, le comparé et le comparant, réunis par un mot de liaison comparatif.* »<sup>214</sup> Yasmina Khadra exploite et ré- investit cette figure (comme on le verra dans un relevé illustratif) dans sa stratégie discursive dans une première étape de son argumentaire pour persuader, sinon convaincre, de son statut. En effet, nous dira Pougeoise, « *lorsque la comparaison se limite à un rôle de mise en valeur d'une entité par une autre, il s'agit d'une comparaison figurative.* »<sup>215</sup>

Ainsi, à côté du militaire qu'il était, il « *fait une petite place* » à l'écrivain qu'il voulait être, place qu'il s'emploiera à mettre en valeur pour pouvoir l'imposer, le cas échéant. Le rôle informatif et surtout pédagogique de la figure est utilisé à bon escient pour poser l'équation dont la résolution demandera d'autres compétences.

Mais, quand la « *comparaison [est] développée, [elle] peut se présenter sous la forme d'un parallèle [...] avec effet d'antithèse* », ajoute Michel Pougeoise. Une étape qualitative est ainsi franchie dans la construction du deuxième pôle de l'équation : l'idée est imperceptiblement « *inoculée* », qui permettra à l'auteur de faire évoluer, en parallèle, les deux personnages (le militaire et l'écrivain) qui le composent, le fondent et le définissent, par la comparaison qui est une « *figure qui consiste à rapprocher deux éléments [...] par le biais de la ressemblance.* »<sup>216</sup> La comparaison est considérée, « *lorsqu'elle comporte un troisième terme* », en l'occurrence, l'élément commun aux comparé et comparant, comme « *plus développée et plus logique [...], elle justifie le rapprochement.* »<sup>217</sup>

Elle est donc un instrument capital d'explication et de persuasion (*même si l'on reconnaîtra volontiers que "comparaison n'est pas raison"*), ce dont est conscient l'auteur de *L'Ecrivain*, qui l'exploite quand même pour mener à terme son projet. En effet, le narrateur (alter ego de l'auteur) est bel et bien, au départ, un militaire de carrière, un soldat professionnel ; c'est une réalité mise sous éteignoir avant d'être divulguée.

<sup>214</sup> M. Pougeoise, *op. cit.* Art. *Comparaison*.

<sup>215</sup> *Idem*, Art. *Comparaison*.

<sup>216</sup> Gardes-Tamines et Hubert, *op. cit.* Art. *Comparaison*.

<sup>217</sup> *Idem*.

Il est, en parallèle, un littéraire convaincu, un poète et un écrivain tout autant professionnel ; une réalité que des institutions fiables ont confirmée (maisons d'édition), que de nombreux lecteurs ont sincèrement validée.

Il restera à persuader de la mutation qui s'était produite tout naturellement dans le personnage, de la décantation qui s'était opérée dans la réalité de cet être : il est (maintenant plus que jamais) un écrivain qui, même s'il n'était pas arrivé à se défaire tout à fait du militaire, ne lui avait pas non plus tourné le dos. « *La présence de l'outil de comparaison lui interdit d'opérer une assimilation entre les éléments comparés [...] tandis que la métaphore opère une assimilation globale.* »<sup>218</sup>

La deuxième étape du projet pouvait commencer, qui consistera, comme pour la métaphore “*de substituer une réalité à une autre*” : une réalité rêvée et fantasmée qui ne cessait de se profiler et de s'imposer (celle de l'écrivain) et une autre tangible et vérifiable dans la durée (celle du soldat).

### 2.2.2. La *métaphore*, transcendance de la dualité et réalisation d'une harmonie de l'être

“*Je suis le roi des mages ; l'exergue est ma couronne, la métaphore mon panache...*” (p.198)

« *La métaphore peut être considérée comme une figure de substitution selon laquelle un terme en remplacera un autre grâce à un rapport (réel ou supposé) de ressemblance ou d'analogie.* »<sup>219</sup>

L'objectif de l'auteur, par le truchement de propos enrobés dans ces configurations narratives et romanesque, consiste maintenant à asseoir le statut d'écrivain du narrateur. Il s'y emploiera en faisant basculer les termes de l'alternative vers le pôle souhaité :

- plutôt un “*écrivain en herbe*” qu’une “*herbe folle*” (p.237) ;
- plus “*proche de l'éducation*” que “*de l'élevage*” (p.61) ;
- plutôt un “*galopin merveilleux*” qu’un “*illuminé ébloui*” (p.237).

Son investissement stylistique devait évoluer pour intégrer la métaphore, car, il y a une « *différence majeure entre la comparaison, rationnelle et logique, étant donnés ses outils, et la métaphore* », subjective et “*impertinente*”, selon M. Pougeoise.<sup>220</sup>

<sup>218</sup> Gardes-Tamine et Hubert, *op. cit.* Art. *Comparaison*.

<sup>219</sup> M. Pougeoise, *op. cit.* Art. *Métaphore*.

Car, ajoute-t-elle, sur le plan esthétique et de l'écriture littéraire, la métaphore « *est le plus souvent [...] le résultat d'un "voir comme"* » (Le mot est de Paul Ricoeur): elle naît de la subjectivité de celui qui la construit. »<sup>221</sup>

À leur appréciation et à leur analyse, les images -et donc l'imagination qui en est à l'origine- et les suggestions consignées dans cette figure de style, s'avèrent émaner d'une source bien localisée qui était de "*bonne naissance*" et de "*bonne levée*" :

- de "*bonne naissance*" dans le sens où ce fut un être ambivalent et ambigu, donc problématique qui en était l'origine;
- de "*bonne levée*" en ce sens que le concerné qui en était "*l'objet passif*", était devenu "*le sujet actif*".

En tout cas, la singularité du personnage du narrateur, les péripéties qui ont jalonné son enfance et son adolescence (à la fois communément reçues et individuellement ressenties) sont édifiantes et fondatrices. Le "*nous*" communautaire est à ce titre illustratif, de la configuration de la grande famille du narrateur, et de celle (prévisible) de l'armée ; il est très expressif de la structuration, à la fois, sociale et psychologique de la personnalité de l'enfant narrateur.

L'activité scripturaire de l'auteur, ses constructions métaphoriques, « *par le choix des mots et des propriétés qu'elle [s] met [tent] en jeu, peu [vent] révéler une vision obsédante et construire un imaginaire.* »<sup>222</sup> On aboutira ainsi, titra Charles Mauron, "*Des métaphores obsédantes au mythe personnel*".<sup>223</sup> C'est ce qu'on pourrait remarquer dans l'activité figurale de Yasmina Khadra : en partant des *oppositions*, des *parallèles* et des *antagonismes* qu'il a présentés des deux sphères où évoluait le narrateur (l'armée et la littérature), et en débouchant sur des *ambiguïtés* (dans le sens que leur donne Gardes-Tamine et Hubert<sup>224</sup>) des *allégories*, des *comparaisons* et des *analogies* qu'il s'était évertué à leur trouver (à l'armée et à la littérature) ; il aboutira à une forme caractéristique de métaphore, qu'on appellera ici *métaphore militaire*, "*révélant cette vision obsédante et construisant cet imaginaire*" singulier. Ce sera son "*Mythe personnel*".

<sup>220</sup> M. Pougeoise, *op. cit* ; Art. *Métaphore*.

<sup>221</sup> *Idem*.

<sup>222</sup> Gardes-Tamine et Hubert, *op. cit*. Art. *Métaphore*.

<sup>223</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1966.

<sup>224</sup> "*Possibilité que possède un énoncé de présenter plusieurs interprétations, soit en raison de sa construction [...], soit en raison du sens d'un ou de plusieurs mots qui le constituent*". Gardes-Tamine et Hubert, *op. cit*. Art. *Ambiguïté*.



Dans le tableau suivant, nous nous limitons à relever ce genre de métaphore dans la première partie du roman :

| p. | Citations métaphoriques                                   | Lexique militaire             |
|----|-----------------------------------------------------------|-------------------------------|
| 12 | il boitait à cause d'une balle...Pour moi, il paraissait. | Parade : danser,...           |
| 12 | ...trahissait la bataille qu'il se livrait en son for ... | Livrer bataille : convaincre, |
| 13 | ...deux bergers avaient allumé un feu de bivouac          | Bivouac : cantonnement,...    |
| 13 | il traquait les informations, guettait les sketches...    | Traquer, guetter : attendre,  |
| 17 | ...le rire paraît en éclats pour faire diversion.         | Eclat, diversion : tromper    |
| 19 | L'envie de rebrousser chemin canonisait ma poitrine       | Canon : secouer,...           |
| 20 | En face de ce dispositif érigé en dalle, un vieil...      | Dispositif : rangées,...      |
| 23 | ...il cherchait [...] à me fausser compagnie.             | Fausser compagnie : fuir, ... |
| 36 | Chaque cadet portait la sienne en bandoulière,...         | Bandoulière : poids pesant,   |
| 36 | Irascible, (l'adjutant) flambait plus vite...             | Flamber : s'énervier,...      |

Aussi, parce que « *la métaphore est [...] révélatrice de rapports cachés, et c'est en cela qu'elle est heuristique* »<sup>225</sup>, le livre de Khadra aurait servi doublement : d'une part, à permettre à l'auteur de *L'Ecrivain* (écrit dans la précipitation et entre plusieurs projet) d'essaimer des informations dans l'espace textuel ainsi ouvert et de les lire et les « *découvrir après coup* » avec les yeux de l'adulte qu'il est devenu et de l'autre, à permettre aux lecteurs de connaître plus intimement l'auteur en entretenant avec lui un rapport « *immédiat et réel* », sans intermédiaire, rapport favorisé par la métaphore et par la « *subjectivité de celui qui la construit* ».

C'est, à propos, ce que préconise Charles Baudelaire qui pose que « *pour être juste [...], la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais un point de vue qui ouvre le plus d'horizons.* »<sup>226</sup>

En plus de son rôle dans l'assimilation –superposition des faits rapprochés, leur identification –, la métaphore remplit d'autres fonctions qui, dans le projet de Khadra, sont fondamentaux : comme elle « *donne à voir et fait image [...], elle permet d'illustrer de façon concrète des idées, qui sans elle resteraient abstraites* »<sup>227</sup> :

- « *J'étais le fruit vénénéux d'un dilemme, d'un croisement contre nature, l'éclosion embarrassée d'une inconcevable alchimie.* » (p.237)

- « *Je suis issu d'une blessure, d'un chagrin, peut-être d'un simple malentendu, et j'ai grandi au milieu d'une plaie ouverte [...]* ». (p.238) (C'est nous qui soulignons)

<sup>225</sup> Gardes-Tamines et Hubert, *op. cit.* Art. *Métaphore*

<sup>226</sup> Cité par Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966, (p. 261-262).

<sup>227</sup> Pougeoise, Michel, *op. cit.* Art. *Métaphore*.

La comparaison aurait rendu plus évidente la relation entre le « *JE* » du narrateur et les autres syntagmes (soulignés), qui participent à l'esquisse de l'image, mais elle aurait rendu impossible toute velléité d'identification, ce que visait l'auteur par l'emploi de la métaphore, « *une véritable transfiguration de la réalité.* »<sup>228</sup> En effet, « *la notion d'image [ou métaphore], [...] dans le discours, [...] désigne [...] l'évocation par analogie différente de celle que propose le sens propre et littéral du texte. C'est donc une véritable figure sémantique.* »<sup>229</sup>

- Aurions-nous [...] profané un Mausolée ou longé une rigole maléfique ? (p.171)

- Pourquoi faut-il, au crépuscule d'une jeunesse, emprunter à celui du jour ses incendies, puis son deuil ? (p. 237)

La figure sémantique fonctionne pleinement et la transfiguration de la réalité est complète : point de *Mausolée*, ni de *rigole*, aucun *crépuscule* du jour, encore moins d'*incendie* et de *deuil*. C'est que, dira Michel Meyer, « *la métaphore traduit assertoriquement ce qui est de l'ordre de l'alternative, de l'énigme [...]. Une bonne métaphore est une bonne énigme, et ce sont les énigmes qui alimentent le métaphorique, donc le poétique. La métaphore exprime aussi l'énigmatique : ce qu'elle dit ne peut pas être pris au pied de la lettre [...]. Elle est une façon de dire le problématique.* »<sup>230</sup>

Et le problématique c'est, en l'occurrence, le non aboutissement (pour ne pas dire avortement) du projet de la famille et de l'institution militaire de faire de l'enfant un soldat et, ce qui plus est paradoxal, leur contribution à l'avènement (pour ne pas dire l'éclosion) d'un poète.

<sup>228</sup> Pougeoise, Michel, *op. cit.*. Art. *Image*.

<sup>229</sup> *Idem*, Art. *Image*.

<sup>230</sup> Michel Meyer, *Introduction à "La Rhétorique d'Aristote"*, cité par Pougeoise, Michel, *op. cit.* Art. *Métaphore*.

## Conclusion

Textuellement, telle que formulée par la métaphore, la “*thèse*” du roman autobiographie de Yasmina Khadra (*L’Ecrivain*) interroge ses “*naissances plurielles*”, ambivalentes et fondatrices et ses “*pérégrinations insensées*” (pour d’aucuns), ainsi que son “*action dérisoire*” (pour certains) pour devenir ce qu’il a projeté d’être : un des écrivains majeurs que compte l’humanité.

Nous reprenons, à titre illustratif, des métaphores contrastées de *Naître* et de *Etre* :

| <b>Naître</b>                                                    | <b>Etre</b>          |
|------------------------------------------------------------------|----------------------|
| - fruit vénéneux d’un dilemme, d’un croisement contre nature,    | Poète en herbe,      |
| - ...l’éclosion embarrassée d’une inconcevable alchimie,         | Herbe folle,         |
| - ... issu d’une blessure, d’un chagrin, d’un simple malentendu, | Galopin merveilleux, |
| d’une plaie ouverte                                              | Illuminé ébloui,     |

Après avoir posé, grâce à la comparaison, les termes du dilemme d’une naissance au forceps dans la sphère militaire et d’une autre naissance, dans le plaisir de l’effort du déchiffrement récompensé, entre les pages des livres (substance conventionnelle de sa biographie *L’Ecrivain*), l’auteur a recours à la métaphore pour transcender cette dualité et réaliser l’harmonie de son être, ce qui correspond à la substance de la thèse de son roman (persuader et convaincre du bien-fondé de sa vocation littéraire).

Ce recours à la métaphore trouve son explication dans une conclusion de Michel Pougeoise qui soutenait qu’ « *on passe presque naturellement du rapport d’analogie impliqué par la comparaison à l’identification traduite par la métaphore.* »<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> Michel Pougeoise, *op. cit.* Art. *Métaphore*.

## **Chapitre II**

**Investigation rhétorique de l'oeuvre fictionnelle**  
**Jeux génériques, modes narratifs et effets stylistiques**

## Reconstitution de l'espace poétique

*“Toute prise de parole implique la construction d’une image de soi.  
A cet effet, il n’est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille  
ses qualités ni même qu’il parle explicitement de lui.  
Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques, ses croyances  
implicites suffisent à donner une représentation de sa personne.  
Délibérément ou non, le locuteur effectue ainsi dans son discours une  
présentation de soi..”*

*La notion d’ethos, de la rhétorique à l’analyse du discours.*  
Introduction de Ruth Amossy à *“Images de soi dans le discours,  
La construction de l’ethos”*, sous la direction de Ruth Amossy,  
Delachaux et Niestlé S.A., Lausanne-Paris, 1999, (p.9).

La dimension rhétorique est très importante dans l’œuvre de Khadra. Aussi, nous lui consacrons deux chapitres, respectivement deuxième et troisième, le premier étant consacré à *l’analyse stylistique de l’œuvre autobiographique*.

Le deuxième chapitre recense, dans les cinq livres de fiction, les jeux génériques, les modes narratifs et effets stylistiques tandis que le troisième prend en charge la manifestation d’une intertextualité et d’une onomastique très suggestives et annonciatrices d’une certaine sensibilité et d’une maîtrise certaine de l’écriture par Yasmina Khadra.

Nous traiterons de cette écriture dans sa fiction, par l’identification puis l’analyse des procédés techniques auxquels il a eu recours.

## Introduction

*“Souvent, les auteurs naissent à l’édition par des récits à caractère autobiographique et poursuivent leur oeuvre par des fictions. Yasmina Khadra a suivi le chemin inverse.”*

Marie Virolle, Yasmina Khadra, *L’Écrivain, L’amour du Père, ALGERIE LITTERATURE / ACTION, L’actualité Littéraire*, p. 112

Étant tenu à l’obligation de réserve, le soldat Mohammed Moulessehouli ne pouvait écrire *des fictions* sans “*se cacher*”, encore moins “*se dénoncer*” en assumant *des récits à caractère autobiographique*. Dans la trilogie policière, un supérieur hiérarchique le rappelle instamment au Commissaire Llob :

*Je vous rappelle que vous êtes fonctionnaire de l’Etat et, par conséquent, soumis à des obligations de réserve. [...] Je suis convaincu –inconscient que vous êtes- que vous ne vous rendez même pas compte de la portée de vos élucubrations.*

*(L’automne des chimères, p.34)*

Il écrivit une fiction qui s’était transformée en espace autobiographique sitôt son autobiographie publiée. En effet, il se mettait astucieusement en abyme dans sa fiction et son ombre était si omniprésente qu’un contre éclairage le montrait tel qu’il était : blotti dans les interstices de ses récits ou tapi dans l’ombre de ses personnages.

J. Barral, qui signale à juste titre que le fait avait la valeur circonstancielle d’ “*un arrêt sur image*”, parle « *de semblance pour désigner cet élan du visage qui rejoint son reflet, son double en s’y absorbant* ». Elle expliquait :

*Le motif du portrait en abyme fut au cœur de dogmes artistiques et théoriques [...] et d’analyses esthétiques [...] s’élaborant autour des principes de la ressemblance et de la dissemblance. On pourrait créer le terme de semblance pour désigner cet élan du visage qui rejoint son reflet, son double en s’y absorbant et qui, simultanément, marque un écart avec tout portrait puisque ce dernier sera toujours une inexactitude, une erreur de fixité et de pause du temps.*<sup>232</sup>

Par ailleurs, analysant “*la fabrication posturale*”, le sociologue Jérôme Meizoz pose que le *ton* (humour, ironie, pudeur, arrogance) ou le *rythme narratif*, souvent associés au style de l’écrivain, pouvaient servir d’indicateurs posturaux (2007 : 29). Ainsi, le genre littéraire, le mode, le ton, le rythme narratifs fournissent autant d’indices pouvant servir à identifier et à reconnaître “*l’auteur aux pieds de l’œuvre*”.

---

<sup>232</sup> *Le Portrait en abyme*, Séminaire ERAp. Sous la direction de J. Barral  
[http://www.aelas.fr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=101&Itemid=2](http://www.aelas.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=101&Itemid=2)

Nous nous arrêtons, dans un premier moment, aux structures et aux modes narratifs déployés aussi bien dans l'autobiographie que dans la fiction. Il est très fréquent de rencontrer dans l'écriture de Khadra une structuration, soit binaire, soit triple, où le récit est appelé à se développer, en parallèle ou en symétrie, selon deux logiques (thématique ou stylistique) que nous appellerons: l'une contrastive et l'autre cyclique.

Quant aux modes de narration, nous faisons remarquer que, quel que soit le genre annoncé sur la couverture de l'œuvre, des modes s'y mêlent allant de ce qui s'apparente au policier (ou polar), à ceux qui tiennent du conte et du mythe ; de ce qui imite le biographique à ceux qui parodient les romans historique ou d'initiation.

En l'occurrence, cela pouvait aussi être, sinon la conséquence, du moins le fruit de l'initiation de l'auteur à l'écriture du temps où cadet, il s'exerçait à tous les genres. C'était alors une période de plein épanouissement et d'éclosion des sens du futur auteur, période qui l'a vu produire un nombre relativement important, voire impressionnant (pour quelqu'un de son âge, de sa situation et dans ses conditions) de textes préfigurant sa ou ses tendances poétiques.

Nous les relevons dans son autobiographie, *L'Ecrivain* :

| Page | Citations et titres                                               | Genres /formes   |
|------|-------------------------------------------------------------------|------------------|
| 89   | Mon tout premier texte [...] <i>Le Petit Mohamed</i>              | Conte            |
| 153  | ...je me mis à écrire les aventures des <i>Sept Inséparables</i>  | Série            |
| 180  | Mon texte s'intitulait <i>Le Manuscrit</i>                        | Nouvelle         |
| 182  | ...meilleur que <i>La Sorcière de Bir Es Sakett</i>               | Nouvelle         |
| 182  | ...de nombreux <i>poèmes</i> et une trentaine de <i>nouvelles</i> | Poésie, Nouvelle |
| 184  | je l'ai lu votre roman policier... <i>Bahi à Bahia</i>            | Roman policier   |
| 186  | Je soumis à M. Benaïssa <i>Le Délinquant</i>                      | Théâtre          |
| 202  | La revue de l'école avait publié mon poème <i>La Vipère</i>       | Poésie           |

## 1. De l'ambivalence des instances à l'ambivalence de l'écriture

D'un point de vue narratif, une structure commune caractérise les processus de vie des différents narrateurs (voire des personnages) des oeuvres de l'auteur. Il s'agit d'une évolution cyclique en trois étapes successives qui consistent en un avènement, suivie d'événements et aboutissant à un re/profilage :

- un avènement -dans ce monde- caractérisé par une “*naissance problématique*”,
- des événements survenant dans ce processus de vie nécessitant des actions qui structureront cette vie,
- un re/profilage qui *déterminera* un “*devenir particulier*” de celui-là même qui mène cette vie.

Dans l'œuvre autobiographique, il n'est pas nécessaire de démontrer que le cadet Mohammed, même s'il n'était pas dans les mêmes conditions “*civiles*” que ses camarades cadets, ne sentait pas moins qu'eux qu'il était orphelin (l'école en est un centre d'accueil), fils adoptif de l'armée, voire “*enfant de la Légion*”.

Les événements qui sont survenus dans sa vie et les actions atypiques qu'il avait déployées pour leur résister ont été pour beaucoup dans son évolution. En effet, il avait créé un monde et forgé une compétence aux antipodes du monde où il évoluait et des compétences qu'il requérait. Au lieu de se concentrer sur le domaine militaire et devenir celui dont rêvaient son père et sa mère (officier supérieur), il s'était évadé dans le monde merveilleux de la lecture et de l'écriture pour devenir ce qu'il désirait le plus être : « *une plume au service de la littérature, cette charité humaine* »<sup>233</sup>.

Cette trame narrative (naissance, action et devenir), est caractéristique de l'évolution des intrigues des différents autres récits de Khadra et partant de leurs structures narratives. Dans les trois situations, et composant avec l'adversité, les narrateurs de l'œuvre fictionnelle déploieront une, voire des actions. Ils agiront tant bien et si fort pour présider à l'évolution de leur propre parcours et participer, tant que faire se peut, à forger son statut.

En le vérifiant, cela nous permet de jauger des coïncidences, voire des similitudes tant dans les faits survenus ou relatés dans la fiction que dans leurs configurations narratives.

<sup>233</sup> S.A.Semiane, “*Bonjour M. Yasmina Khadra*”, Article cité



### 1.1. Ambivalence de la naissance et *drame de la venue au monde*

Dans l'essentiel des œuvres du corpus de recherche et d'analyse, nous notons une *Ambivalence de la naissance*, voire un drame de la venue au monde, des principaux personnages à l'image de « *certain*s [enfants qui] *regrettaient même d'être venus au monde* » (*Le Musicien Chaffak Halli*, p. 43) dont

- les cadets : majoritairement pupilles de la nation, orphelins et sans familles ;
- Mo, qui ne comprenait pas pourquoi il doit vivre parmi ces orphelins ;
- Llaz, enfant naturel, qui se présente ainsi : « *On m'appelle Llaz et je suis seul. Je n'ai pas de famille, pas de foyer, pas d'identité. Je suis né dans une forêt, dans le Tell, je crois.* » (*Le privilège du phénix*, p.31)
- le Musicien de Chaffak Halli, dont le fils du Caïd « *Amer, le Chien, disait qu' [il] ne pouvait pas être un artiste. Parce que, d'après lui, l'Art ne peut pas adopter une créature de [son] espèce, un "produit de syphilis"* » (p.68). C'est aussi ce que pensait sid el-Caïd, son père, qui le considérait comme indigne de vivre, qui le martyrisait sans pitié et finit par l'achever;
- la fille du pont, échouée quelque part, qu'un vieux père essaye de consoler d'un viol autant d'un corps que d'une conscience;
- Omar, qui « *n'avait pas d'autres parents. Il était fils unique, [dont la] mère mourut en le mettant au monde. Son père, qui était marchand de chevaux, partit aux pays des Chleuh et n'en revint jamais* ». (*Ez-Zawech (l'oiseau)*, p.105-106)
- Flen, dépossédé, piétiné et défait de son identité : solitaire, sans nom, sans toit, sans famille, sans repère ; il n'avait que *Sainte-Heureuse*, sa bourrique, pour unique compagne : « *Je suis un solitaire. J'adore être seul avec moi-même* » (*Le privilège du phénix*, p.45) ;
- Amine 2<sup>ème</sup>, qui, pathétique, disait : « *Je ne vis pas vraiment ; je ne fais qu'être là, quelque part ; une ornière sur un chemin, un nom sur un registre communal.* » (*Cousine K*, p.17). Orphelin et inconsolable, il renchérit : « *Je ne me souviens pas de mon père. Je n'ai pas souffert de son absence. Mais je n'ai pas pardonné.* » (p.20) Cet autre orphelin est poussé à commettre l'irréparable car « *le sentiment de ne pas exister aux yeux des autres et surtout aux yeux de K. finira par devenir insupportable au point de susciter chez le héros une révolte qui le transformera en bourreau* »<sup>234</sup> ;

<sup>234</sup> Geneviève Fidani, « *Sur les traces de Yasmina Khadra* », MFI HEBDO: Culture Société du 16/01/2004

- Younes, « *garçonnet malingre et solitaire, à peine éclos que déjà fané, portant ses dix ans comme autant de fardeaux* ». (*Ce que le jour...*, p.12). Sans être orphelin, il est ravi à sa famille à très bas âge : adopté par son oncle, il réalise que c'était bien un départ de chez soi, un éloignement des siens, et que « *à onze ans, ce sont des éveils qui vous désarçonnent* », finit-il par réaliser. (p.111)

## 1.2. *Actions déterminantes ou un faire salutaire*

Nous notons, en plus de cette “*ambivalence*” et de ce “*drame de la naissance*” des principaux personnages, des “*actions déterminantes*” accomplies par ces derniers afin de s'extraire de ces situations étouffantes et aliénantes ; c'est ce que nous appelons un “*faire salutaire*” consistant en :

- la lecture (et les exercices d'écriture) pour le cadet aux deux matricules : *L'Ecrivain* en rend largement compte ;
- la musique et le chant pour Jafer, l'ermite, le musicien, puis le fou de Chaffak Hali : il avait atteint un tel niveau de sublime que sa musique est irrésistible ; ses effets sur ses auditeurs sont tels qu'ils sont charmés, envoûtés, voire ensorcelés.<sup>235</sup>
- l'initiation et la convivialité pour Ben Ouda, le colporteur devenu conteur, intrigant par son histoire personnelle et fascinant par ses contes merveilleux et ses histoires édifiantes qui tenaient en haleine les enfants,

En habile initiateur, Ben Ouda prodiguait aux enfants des leçons qui les instruisent et les préparent à la vie adulte en société.

Dans l'une de ces leçons de galanterie qu'on devrait témoigner à la femme, il leur inculqua avec sobriété et sagesse ce qu'aucune pédagogie n'aurait réussi aussi laconiquement. Il les instruit :

*Vous savez, mes gaillards, une femme, c'est comme une démangeaison. Plus tu la grattes et plus elle t'irrite. Et plus elle t'irrite et plus tu la grattes...*

*Et c'est justement dans cette irritation que sommeille son charme insurmontable.*

(*Le bout du sentier*, p.83)

- le rêve pour Omar, qui « *aimait rêver. Rien que rêver. Rêver d'être un oiseau.* (*Ez-Zawech...*, p.108). Il en rêvait avec une telle force et une telle sincérité qu'il n'admettait pas qu'on en doutât.<sup>236</sup>

<sup>235</sup> “*On l'écoutait chanter et on se laissait papillonner avec sa musique, flotter et épouser le ciel dans les spirales dansantes des songes.*” (*Le Musicien Chaffak Hali*, p.41)

Il en était tellement convaincu qu'il entrevoyait :

*Un jour, des ailes blanches pousseront dans mon dos et je pourrai m'élever très haut dans le ciel. Je volerai par-dessus les maisons, je planerai, je virevolterai et, une fois harassé, j'irai me percher sur le minaret d'une mosquée...*  
(Ez-Zawech..., p.114)

- l'errance et la quête pour Flen et Llaz qui, même si le premier faisait tout pour apparaître "*misanthrope*" ("*En toute franchise, je déteste les hommes, je suis ce qu'on appelle un misanthrope*", p.47) et le second se montrait d'une "*philanthropie désintéressée*", les deux se rejoignent sur le chemin de l'errance. Mais, leur apparente errance va prendre l'allure d'une quête d'identité, celle de *Flen*, quête que pilote *Llaz* sans en détenir les clefs. Autant Flen est déterminé et téméraire, autant Llaz est aventurier et solidaire. En effet, « *Flen marchait opiniâtrement, ne sachant plus si le duel qu'il livrait au Grand Cimetière était un excès de zèle ou une ... témérité* » (*Le privilège...*, p.38) et Llaz, comme son ombre, ne le lâche pas d'une semelle.

- le sens du devoir et de la justice pour le Commissaire Brahim Llob, ce « *partisan de l'ordre, de la justice et de l'équité, [ce] Serviteur de l'Etat, noble et incorruptible.* »<sup>237</sup> Llob est, dans la fiction, ce commissaire de police consciencieux et intrépide mais idéaliste et rêveur, car il est, à l'ombre de cette noble fonction (faire régner l'ordre et triompher le droit), un écrivain ayant un style reconnaissable et à consistance dérangeante. En l'occurrence, il ne voulait pas se départir d'aucune de ses deux "*vocations*" et s'y investissait corps et âme. Quand il fut sanctionné et mis à pied à cause de son roman dénonciateur (*Morituri*), il refusa de le renier et ne se déroba point: « *J'ai des comptes à vous rendre en tant que flic et non en tant que romancier* », rétorque-t-il à son supérieur. (*L'automne ...*, p.33)

- le sens du sacrifice, de l'endurance et du dévouement pour Amine Khaled, qui devait faire don de sa vie, de sa jeunesse, de son amour pour la Cause, pour l'Indépendance de son pays. Il avait de qui tenir et entendait perpétuer les recommandations de sa mère<sup>238</sup> qui lui tenait ce discours: « *... ne sois pas bas... Etre bas est le pire des péchés. Nos ancêtres ont été grands, forts, loyaux. Nous devons être dignes d'eux...* » (*El Kahira...*, p.85)

<sup>236</sup> « *Je te tuerai, Mohammed... Je te tuerai. Ne m'appelle jamais Omar. Je suis Zawech. Je suis un petit oiseau* ». (Ez-Zawech..., p.114)

<sup>237</sup> Jean Tanguy, « *Chroniques de littérature de jeunesse, Une trilogie de Yasmina KHADRA* », op. cit.

<sup>238</sup> « *Depuis, ma mère, je n'ai pas cessé de répéter ce que tu m'as enseigné* ». (*El Kahira...*, p.85)

Pour cela, il mettait la détermination nécessaire et l'énergie requise pour s'acquitter convenablement et efficacement de son devoir. L'auteur nous le donne à voir laborieux et obstiné, avec « *son front irradiait de volonté et d'obstination. Une impressionnante détermination émanait de sa personne. On le devinait capable d'aller jusqu'au bout de lui-même, sans trébucher une seule fois.* » (*El Kahira...*, p.11)

- l'amitié et l'amour pour Younes/Jonas, comme vertus inestimables et valeurs inaliénables pour qui savait les apprécier. En l'occurrence, c'est l'amour d'une femme, d'une langue et d'une culture qui aura permis à Younes/Jonas de garder sa lucidité et de délier l'agression colonialiste de la cohabitation humaine. C'est surtout cette amitié, qui transcende la conjoncture de belligérance et survit aux heurts et aux malheurs et dont il s'obstinait à exhiber les vertus, qui le révélait dans son potentiel d'humanisme incommensurable.

### 1.3. Forge d'un être singulier

Troisième moment phare de ce cycle d'évolution : après le *drame de la naissance* et les *actions salutaires* déployées par les personnages pour s'en émanciper, il s'en suivra, pour les plus déterminés, la *forge d'un être singulier* au bout de ce généreux déploiement d'efforts ; lequel *être singulier* se déclinera en un éventail de profils qui pourraient préfigurer des postures de l'auteur même.

- le cadet est devenu *écrivain* à force de conviction et surtout d'efforts ;
- Ben Ouda, le colporteur, devenu le *conteur* attiré des enfants, s'est avéré être, comme Da Achour et Jafer, leur maître et leur initiateur. Ils reconnaissent d'ailleurs que « *c'était la première fois qu'on entendait une grande personne oser dire les choses de la vie des adultes, que nous considérions comme un monde, aussi secret que sacré.* » (*Le bout du sentier*, p. 83)
- Omar Ez-Zawech a fini par devenir *un oiseau*. La fiction le montre se transformant en volatile : il « *fixa le ciel, déploya ses bras et, d'un seul élan, il « s'envola » à travers le Reg.* » (p.118), laissant ses deux amis médusés. Il l'avait toujours voulu et avait fini par le pouvoir, nous enseignait un vieil adage.
- le Musicien Jafer, en plus d'être une école où l'on apprenait l'endurance, était devenu, surtout après sa résurrection, *une icône* pour tous les villageois (les enfants d'hier devenu adultes l'appréciaient mieux que leurs parents).

- Amine Khaled, le CAM, est devenu *une légende* à son exécution. Rappelant aussi le jeune martyr que fut Ahmed Zabana (Zahana), il symbolisera l'immortalité que confère le don de soi :

*L'exécution de Zabana ne m'a pas effrayé ; bien au contraire elle m'a fortifié, elle m'a convaincu. Maintenant je sais que les martyrs repoussent dans le cœur des hommes libres ; je sais que le moudjahid est un phénix, qu'il renaît toujours de ses cendres.*  
(El Kahira..., p.49)

- Flen, le “*misanthrope solitaire*” comme il se plaît à se présenter, en perpétuelle quête de sa vérité, « *redevient humain et retrouve sa dignité. Il va, renaissant des cendres de son anonymat* »<sup>239</sup>, reconquérir son nom (Adel Abd es Salem) et son statut (noble).

- Llaz, cet autre quêteur de vérités par philanthropie, en aidant, par aquis de conscience, Flen dans sa quête d'identité, en aura tiré de meilleurs profits en se reconstituant en un *être humain* qu'il n'avait inspiré à personne auparavant. Ce sera *Flen*, accédant à son identité, qui posera un regard lucide sur la personne qui l'avait aidé à se constituer. Il réalise que son compagnon (son ombre et son ange gardien devrait-on dire) était un sage et avait *l'âme d'un poète*. Il lui témoigne ainsi sa reconnaissance : « *Llaz... mon brave Llaz (Il enlace le nain)... Tu ne peux pas savoir ce que tu représentes pour moi. [...] Je t'assure que tu représentes beaucoup pour moi.* » (Le privilège ..., p.150)

- Younes, devenu Jonas après adoption, et redevenu Younes avec le déclenchement de la *Guerre de Libération Nationale*. En ne cédant ni à la corruption de la conjoncture, ni aux injonctions des discours nationalistes, il est devenu *une référence* en matière de lucidité grâce à ses amitiés sincères et désintéressées. L'auteur en fait une personne “*mature et capable de discernement*” tout comme il l'avait fait pour Slimane dont le narrateur (Younes justement) disait qu'il a « *énormément aimé cet homme. [...] aucun être ne [lui] a renvoyé, avec une aussi splendide clarté, ce qu' [il] estime être la plus accomplie des maturités : le discernement...* (Ce que le jour..., p.64)

Par la sincérité de son amour pour une Bédouine, sincérité qui n'avait d'égal que le sacrifice qu'il avait consenti pour mériter son amour, Slimane a forcé le respect et imposé le “*discernement*” autour de lui.

<sup>239</sup> Rachid Mokhtari, Post-face de la *Collection Reflet*, Chihab Editions

Ainsi, « *pas un Arabe, pas un Berbère, mêmes parmi les moins recommandables, ne lui manquaient de respect ni ne portait une main malveillante sur lui.* » (*Ce que le jour...*, p.64). En effet, « *on disait aussi qu'il aurait pu mener la grande vie, car sa famille ne l'avait pas renié, mais qu'il avait choisi de rester auprès de son peuple d'adoption et de partager ses peines et ses joies.* » (*Ce que le jour...*, p.64)

Slimane était chrétien et de souche européenne ; Younes était musulman et de souche arabo-berbère. Sans trahir leurs peuples d'origine, ils n'avaient pas tourné le dos à leurs peuples d'adoption.

## 2. Modes de narration et interférences génériques

Tous ces personnages, et d'autres encore, reflètent notre auteur qui les aurait délégués pour porter, l'espace d'un texte, pour les uns ses angoisses et ses peurs, pour les autres ses souffrances et ses persévérances et pour d'autres encore ses rêves, ses espoirs et ses désirs. Derrière chaque portrait, l'écrivain se dessine en creux ; il esquisse de multiples figures d'enfants et d'hommes, de la compagne et parfois de la ville. Tous sont reliés par un même thème obsédant (ou mythe personnel) : le désir de vaincre les aléas d'un arbitraire insoutenable et de s'en émanciper.

Les genres et formes de textes où ils apparaissent, quelque différents qu'ils soient, interfèrent pour bien se prêter à ce jeu de dévoilement du parcours de l'auteur. Ruth Amossy soutient, en effet, que « *l'image de soi qui se construit dans le discours est désignée par le terme ethos. Il s'agit de la représentation du locuteur qui se dégage, non seulement de ce qu'il énonce, mais aussi des modalités de son énonciation, des postures qu'il adopte, de son style.* »<sup>240</sup> En l'occurrence, les « *modalités d'énonciation, les postures qu'il adopte et le style* » de l'auteur, en apparence très divergents, finissent par converger pour rendre, en fragments et avec le plus de fidélité possible, les multiples facettes d'une personnalité ambivalente.

Si, en plus, ces modes de narration reconduisent de façon entremêlée les schémas des romans policiers ou d'initiation, d'écrits légendaires ou mythologiques, c'est aussi une autre forme d'interférence où les modalités d'énonciations constituent des indices qui pourraient servir à la reconstitution des postures que, par délégation, des personnages prenaient en lieu et place de l'auteur.

<sup>240</sup> Introduction de « *Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos* », sous la direction de Ruth Amossy, Delachaux et Niestlé S.A., Lausanne-Paris, 1999. 4<sup>ème</sup> de couverture

Il va sans dire qu'il ne faudrait pas ramener automatiquement la posture d'un *auteur* à celle d'un *personnage*, ce contre quoi nous prévenait Meizoz pour qui le premier (auteur) est généralement « *diffraqué* [en plusieurs personnages], *usant de contre-personnages, de doubles, d'opposants, etc.* » (2007 : 28).

Nous allons essayer de le débusquer, tapi dans l'ombre de plus d'un personnage et interférant dans plus d'un mode narratif, du roman policier au roman d'initiation, au mode du conte et de la légende.

## 2.1. Du mode de narration du policier ou polar

Khadra s'étant fait connaître d'abord par ces écrits policiers, et la critique lui ayant trouvé des qualités indéniables<sup>241</sup>, les compétences de fin limier et les performances en matière d'analyse et de synthèse de son personnage (le commissaire Llob) ont vite été liées à sa propre formation et à son expérience de soldat (le commandant M.Moulessehou).

Si *Morituri* et *Double blanc*, même entachés d'analyse sociologique, mettent en scène des enquêtes policières rondement et efficacement menées par des équipes de policiers sous la direction de leur commissaire, *L'automne des chimères*, le volet le moins « *policier* » selon la critique, n'en présente pas moins l'ambiance underground. Sur un air de *El-Kahira, la cellule de la mort*, le narrateur évoque ces lieux du danger et du crime: « *Un immeuble sordide, une cage d'escalier aux allures de vespasienne, et le numéro 13 s'ouvre sur un vieillard miteux.* » (*L'Automne des chimères*, p. 12)

Ce préjugé cessera de l'être dès lors que dans les récits de fiction cette posture se manifeste de façon assez récurrente. Les propos qu'il mettra dans la bouche de Redouane révèlent son statut de fin stratège militaire. S'adressant à son jeune compère Khaled, Redouane lui tient ce langage: « *Le meilleur moyen de neutraliser un adversaire est de lui imposer ton rythme et ton jeu. Comme ça, tu peux mieux le localiser, mieux le comprendre pour mieux le détruire.* » (*El-Kahira*, ... p.16)

---

<sup>241</sup> Cf. *La naissance de l'Agatha Christie algérienne*.

La structure narrative de ce récit de témoignage par excellence<sup>242</sup> est, à sa lecture, linéaire et évoluant comme une trame policière ; ce à quoi elle n'est pas réductible, même si Redouane, le premier personnage à se manifester, arbore une posture et un accoutrement (*regarder sa montre ; vieux pardessus déchiqueté, etc.*) qui préfigurent la série policière à venir. On y assiste à un *Attentat* (1<sup>ère</sup> section), une « *mission* [qui] *était claire, nette et précise jusqu'aux moindres détails* » (p.10), se soldant par la récupération du cartable (objet de la mission) mais aussi par la mort du Commissaire *Albert Lecourtois*, d'un côté, celle de *Redouane* et l'arrestation de *Khaled*, de l'autre.

## 2.2. Du mode de narration du roman d'initiation

L'autobiographie de l'auteur, surtout dans ses premier et troisième volets où les narrateurs étaient essentiellement enfants et parfois adolescents, réserve une place prépondérante aux processus de leur initiation. On a même pu dire que c'était quasiment des romans d'éducation. En effet, les parents avant qu'ils ne « *démissionnent* », leurs substituts par la suite, les moniteurs, les éducateurs, les enseignants (pour les enfants de *L'Ecrivain*) ; l'adversité, la prison, l'amour et la rivalité (pour l'adolescent de *La rose de Blida*) sont de véritables agents et constituent des situations exemplaires pour l'apprentissage des jeunes personnages.

Ainsi, le mode de narration du roman d'initiation est largement utilisé. A titre d'exemple, la mère de Mohamed avait le don inégalable de conter des histoires. Le jeune cadet, puis l'élève officier de Cherchell a hérité de ce don, non seulement dans l'oralité mais surtout dans son écriture, au-delà du genre et de la forme romanesque.

Il aura aussi l'inespérée occasion d'être initié au théâtre par « *un homme de culture, immense et humble* [qui] *n'avait pas la rigueur des profs, ni la tête carrée des moniteurs* [...] *Cette homme était un bonheur.* » (p.185)

C'est le dramaturge Slimane Benaïssa, qui « *proposa* [aux cadets] *de monter* « *L'Opprimé* », *une pièce de sa création.* » (p.186) Auparavant, son oncle Driss qui le gavait de roman policier, lui inocula deux passions en l'initiant au polar (ce qui l'avait amené à écrire *Bahi à Bahia*) et au cinéma. Cela transparaîtra forcément dans la qualité de son style mais surtout dans les modes et les formes de son écriture.

<sup>242</sup> *El-Kahira, la cellule de la mort*, en hommage aux sacrifices des Moudjahidine de la GLN, dont Zahana, dit Zabana, le premier guillotiné, nommément cité.



Enfin, la lecture –cette autre passion du narrateur/auteur de l'autobiographie- aura aussi été un vecteur d'initiation et de formation tel que, dans *L'écrivain* et *L'imposture des mots*, Yasmina Khadra égrène les noms de ceux qui furent ses maîtres : Albert Camus, Kateb Yacine, Mohamed Dib, Mouloud Feraoun, Nazim Hikmet, Nietzsche, Dostoïevski, Steinbeck et Gorki. Ceux-là et d'autres encore sont cités dans l'œuvre fictionnelle comme dispensateurs de leçons de vie qui auraient édifié les personnages, et partant, leur auteur. Ainsi, le personnage de Jafer le Musicien de Chaffak Halli, qui était présenté comme le maître et le véritable initiateur de ces enfants subjugués par sa musique (dont le narrateur Mohammed), fournira à l'auteur l'opportunité de déployer ce mode de narration du roman d'éducation et de formation.

En l'occurrence, c'est une leçon de nationalisme et d'histoire qui est prodiguée ici :

*Jafer le Musicien disait que ces champs furent les nôtres... que des étrangers, venus d'outre-mer, avaient envahi notre territoire et volé nos biens, avant de nous refouler aux tréfonds de l'indigence et des privations.*

*Jafer nous racontait beaucoup d'autres choses. Mais on ne saisissait pas encore leur signification. (Le Musicien de Chaffak Halli, p. 44)*

Jafer « *était un ermite* » (p.46) comme l'était cet autre personnage du *Bout du sentier*, Ben Ouda le conteur et l'amoureux éploré, qui permettra à l'auteur de s'essayer et de déployer ce style de « *l'éducation sentimentale* ». (Cf. Supra)

Mais, pour rester dans l'initiation à l'histoire et au nationalisme, le roman de témoignage (dont on avait vu qu'il était entaché de relent policier) contient des parties entièrement dédiées à l'initiation et à l'éducation patriotique. Le personnage de Redouane (qui suggère Llob –et partant l'auteur- par son âge, son accoutrement, ses fonction et mission) enseignait à son jeune assistant Khaled (qui est censé représenter Ahmed Zabana et qui suggère le cadet -et partant l'auteur) ce qu'on enseignait aux cadets de la Révolution (en plus bien sûr du cursus scolaire). Il lui dit

*Nous avons trop souffert. [...] Je crois que notre peuple a enduré ce que beaucoup de nations sont incapables d'imaginer.*

*Pendant plus d'un siècle, nous avons été bafoués, exploités, livrés à la tourmente dès notre premier vagissement de nouveau-né. Nous avons été chassés de nos terres fertiles et concentrés dans les regs implacables. Ensuite, comme si de rien n'était, nous avons été massacrés à Kherrata, Guelma et Sétif par milliers... [...]*

*Ces créatures venues d'outre-mer n'ont rien d'humain. Leurs yeux dévorent ; leur bouche dévore ; leurs mains étranglent, dévastent et tuent ; leurs pieds foulent, étouffent et écrasent ; leur langue ment, insulte, condamne et leur ombre de charognards renforce la nuit. (El-Kahira..., p.23)*

En fait, beaucoup de situations, de la première nouvelle au dernier roman de notre corpus d'étude, sont propices à cet exercice. Le personnage de Da Achour, par exemple, est conçu et construit par l'auteur comme un personnage de roman d'éducation, de telle sorte que, comme la mère conteuse, d'aucuns viennent s'instruire dans son giron. Ainsi, dans *La fille du pont*, Da Achour est un « *ancien tirailleur et sombre héros de la Grande Guerre que la gloire s'abstint de couronner* » (p 31) ; il avait tellement d'expérience dans tous les domaines de la vie qu'on venait lui demander conseils et orientations, à l'instar du garçon de ferme qui n'avait retrouvé la sérénité qu'après que ce dernier lui ait expliqué ce qu'était véritablement l'amour.

Dans la trilogie policière, Da Achour, qui se tenait loin de toute proximité, est devenu un pôle de pèlerinage et un havre de paix pour Brahim Llob, car Da Achour le comprenait et sa « *sérénité [lui] insuffle une sorte de délivrance* ». (*L'automne ...*, p.46). Il le réconfortait et lui disait, à titre d'exemple, sur l'incorruptibilité du poète: « *Un poète, ça ne fait pas de bêtise. Ça dévoile celle des autres. Forcément, ça fait des mécontents. J'ai lu ton bouquin. Ça vaut la peine, fais-moi confiance.* » (*L'automne ...*, p.43).

Il ne disait pas que cela. L'auteur exploitera les dires et les manifestations de Da Achour dans l'espace de ses textes policiers comme autant d'opportunités pour faire interférer un autre mode de narration. Et, plus Da Achour donne des leçons sur le *Bien* et le *Mal* en général, plus l'opportunité s'ouvre pour l'auteur de déployer ce discours informatif et formatif en faisant interférer un autre mode de narration s'apparentant à celui des moralistes et des éducateurs.

Les races, les couleurs et les ethnies, par exemple, ne seraient plus des catégories fiables pour présenter les humains, les différencier ; elles provoquent plutôt ségrégation et hiérarchisation. Dans ce sens, Da Achour disait :

*Les races, ce ne sont pas les Blancs, les Noirs, les Rouges, les Jaunes. Les hommes ne savent pas apprécier les talents de la nature. Ils font des diversités des partis pris : ils appellent ça ségrégation. Les races, ce ne sont pas les Arabes, les Juifs, les Slaves, les Tutsis. Les hommes ne savent pas consulter le Temps. Ils se contentent d'embrigader des ethnies. En hiérarchisant l'humanité, ils espèrent racheter leur insignifiance, prendre leur revanche sur leur propre vulgarité.*

*Les races, les vraies, il n'y en a que deux : la race des Braves et la race des Ignobles ; les gens de Bien et les gens odieux. Depuis la nuit des temps, elles s'affrontent sans merci, tel est l'équilibre des choses. Elles étaient là bien avant la Lumière, bien avant les prophéties, et elles survivront encore à toutes les civilisations.* (*L'automne ...*, p.132).

La tragédie algérienne hante l’auteur et pèse très lourd sur sa conscience à tel point que même la trame policière de ses romans n’a pas résisté aux assauts et aux fulgurances du discours de cette même conscience malheureuse.

Déçu par ce qui est advenu des algériens qui, hier seulement, jouissaient d’une aura et répandaient d’eux-mêmes une des images les plus idéales et les plus enviabiles, il lance un cri de détresse pathétique. Tel Mohamed Boudiaf qui intitulait son livre “*Où va l’Algérie ?*”, il fait tenir ce discours au sage Da Achour :

*Depuis notre venue au monde, on nous enseigne la zizanie, on nous détourne de la Vérité. On nous apprend la haine de l'Autre, la haine de l'Absent et de l'Etranger, en somme une haine préfabriquée. Et regarde, Brahim, regarde donc. Qui brûlent nos écoles aujourd'hui, qui tuent nos frères et nos voisins, qui décapitent nos érudits, qui mettent à feu et à sang nos jeunes contrées ? Des Extraterrestres, des Malaisiens, des animistes, des chrétiens ?*

*Ce sont des algériens, rien que des Algériens qui, il n'y a pas longtemps, chantaient à tue-tête l'hymne national dans les stades, se portaient massivement au secours des sinistrés, se mobilisaient admirablement autour des téléthons. Et regarde, maintenant. Te reconnais-tu en eux ?*

*- Moi, pas du tout. Les gens de ma race, Brahim, ce sont tous ceux qui, d'un bout du globe à l'autre, refusent catégoriquement que de pareils monstres soient pardonnés. (L'automne ..., p.132).*

Pourtant, l’Algérie s’auréolait du sublime des algériens et, un pays ne valant que ce que valaient ses habitants, Redouane en louant l’engagement de Khaled, lui montre qu’il avait de qui tenir : « *Dis-toi que tu descends d’Ibn Badis quand tu chanteras, de Redouane quand la nostalgie te gagnera, d’El Ab quand tu te tairas, de Zabana quand tu te coifferas, et de toi-même quand tu enfanteras.* » (El-Kahira ..., p.26)

Comme Redouane qui le destinait à son jeune protégé « *pour qu’ [il] sache jusqu’où la magnificence de l’Algérien est capable d’aller* », Khadra voudrait bien nous rappeler que « *de tous les hommes, blancs ou noirs, nous sommes par ces temps qui courent les plus forts, les plus justes et les plus fabuleux.* » (El-Kahira ..., p.26)

“*Les Braves et les Ignobles ; les gens de Bien et les gens odieux*” sur lesquels disserte l’auteur à travers ce personnage de sage, ceux qui, “*depuis la nuit des temps, s’affrontaient sans merci*”, sont aussi présents dans les textes fictionnels qui ont précédé ou suivi sa biographie, et il nous l’enseigne à bon escient. Ils se rangeaient dans des clans antagoniques de colons et d’indigènes, de gouvernants et de gouvernés, de riches et de pauvres, de citadins et de campagnards, etc. *Ce que le jour doit à la nuit* en rend bien compte, qui contient par ailleurs la plus complète des leçons sur l’identité à travers la généalogie des *Mahieddine*, la famille de Younes.

En nous limitant à *El Kahira, la cellule de la mort*, nous assistons à l'initiation, par ces “*Braves, ces gens de Bien*”, de deux personnages très suggestifs de l’auteur, Khaled, le Zabana du roman de témoignage et Laïd, l’adolescent et néanmoins poète très consciencieux. Ils finissent par en faire partie quand ils étaient obligés de partager leur quotidien et leur sort. Un narrateur extradiégétique et omniscient les présentait qui attendaient de transiter par la cellule n° 33 pour être exécutés à l’aube du jour suivant : « *Ils étaient six [...] : Kébir, Bachir, Laïd, Chaâbane, Ahmed et lui, Khaled.* » (*El Kahira, ...*p.105)

Khaled avait eu sa formation basique et fondamentale auprès de sa mère, une vieille dame qui de plus est analphabète. Il retenait bien ses leçons comme ce trophée qu’il était devenu aux yeux de ses codétenus et de ses compatriotes de façon générale. Il avait tenu à lui témoigner sa reconnaissance en rappelant ses mérites:

*C’est toi [mère] qui m’as appris à parler, à danser, à courir, à vivre. [...] Tu me montrais le Droit Chemin et tu me disais : « Ne triche pas, ne mens pas, ne vole pas, ne sois pas bas... Etre bas est le pire des péchés. Nos ancêtres ont été grands, forts, loyaux. Nous devons être dignes d’eux..., répète pour voir : être di-gne ». [...] Depuis, ma mère, je n’ai pas cessé de répéter ce que tu m’as enseigné. (El Kahira,..., p. 84-85)*

En plus de ce qu’il avait pu apprendre de sa vénérable mère et de Redouane, qui n’était pas instruit<sup>243</sup>, ceux dont il a fait la connaissance dans le militantisme et en détention l’instruisirent et l’édifièrent, à l’instar de « *Nouar [qui] avait une autonomie d’espérance illimitée, un contrat avec l’avenir sans cesse renouvelé, un serment et une foi impérissables* » et auprès de qui « *Khaled apprenait [...] ce que beaucoup d’écoles ignorent encore* ». (*El Kahira, ..., p.79*). Et, justement, et Khaled et Nouar et les autres compagnons sont redevables à « *Nassel-Kheïr, (les Gens du Bien) [qui] ont la force de faire taire la bourrasque, et la magie de [...] faire oublier, pour un moment au moins, les tumultes de [la] tourmente* » (*El Kahira, ..., p.106*)

L’auteur trouvera là une double opportunité. D’abord, prodiguer ses leçons sur “*la générosité, la bonté, la quiétude et la simplicité*” qu’on lui avait inculquées, et que “*les Gens du Bien*” s’évertuaient à dispenser et “*à partager avec gaîté*”. Cela lui permettra d’adopter par intermittence ce mode de la narration initiatique.

<sup>243</sup> “*Je suis comme mon fils, je n’ai pas fréquenté l’école.*” (*El Kahira, ...*p.26)

Ensuite, il leur reconnaît une “*contagion positive*”, cette vertu “*des gens fabuleux qui marquent notre existence d’une empreinte aux bienfaits multiples ; capables de redonner confiance à un cœur depuis longtemps damné*”. Ce faisant, il leur rendra l’hommage qu’ils méritaient et leur empruntera leur aura pour qualifier ses maîtres absolus, les écrivains et les hommes de lettres.

Nous adoptons, pour rendre compte de cette double codification dans cette longue citation, un soulignement qui réfère doublement : il renvoie dénotativement aux “*Gens du Bien*” et connotativement aux écrivains. On finit par les confondre tant l’intention de l’auteur et son insistance sont perceptibles.

*Il y a des gens qu’on aurait dit nés uniquement pour plaire. La limpidité de leurs prunelles séduit le regard ; la douceur de leur voix capte l’attention. Ils sont gentils, serviables et bienveillants, entourés de quiétude et de simplicité. Dès qu’on les remarque, on les adopte et on en fait des amis. Génereux, ils donnent plus qu’ils ne reçoivent. Chez eux la bonté prime toujours. Quand ils éclatent de rire, vous vous surprenez à sourire, à partager leur gaieté même si vous les voyez pour la première fois de votre vie. Quand ils sont tristes, leur peine vous engloutit et vous avez du chagrin, vous aussi, même si vous ne les connaissez pas. Il y a des gens ainsi faits ; un sourire éternel sur les lèvres, nullement enlaidis par la tragédie humaine, capables de redonner confiance à un cœur depuis longtemps damné... ; des gens fabuleux qui marquent notre existence d’une empreinte aux bienfaits multiples, et que nous appelons avec un soupçon d’envie et énormément de gratitude : « Nassel-Kkeïr » (les Gens du Bien). Ils ont la force de faire taire la bourrasque, et la magie de nous faire oublier, pour un moment au moins, les tumultes de notre tourmente.*

*Chaâbane était de ces gens-là. Il était venu sur terre pour rendre les hommes heureux. Avant son arrestation, il errait dans les hameaux en chantant Hizia, remplissant les cœurs des Bédouins d’amour et de beauté. C’était un troubadour. Quand la Révolution se déclencha [...] il se mit à écrire des chants patriotiques. Son nom alors se propagea comme une clameur à travers le pays. [...]*

*Ahmed, trois fois condamné à mort...La quarantaine révolue, les cheveux grisonnants, petit de taille, et vaste de personnalité, Ahmed était de loin le condamné à mort le plus gai. [...] Homme de théâtre avant le Premier Novembre, il avait conquis beaucoup de gens par son humour et son enthousiasme sur scène. Et derrière le rideau froufroutant d’ovations, il rêvait de devenir un jour un grand comédien. [...] Avec la Révolution, il opta pour le théâtre engagé ; son humour ridiculisa le colonialisme sans pitié.*

*Les gardiens le redoutaient (Kébir); cinq fois condamné à mort, il continuait de défier la guillotine avec un mépris sans cesse grandissant. Pourtant cette masse de colère et de force savait aimer mieux qu’un amant, mieux qu’un poète. Kébir redevenait enfant à chaque « souviens-toi » et pieux à chaque « Bledi ya bledi »<sup>244</sup>.*

*...un adolescent rêvassait. Il s’appelait Laid, et comptait à peine seize ans. [...] mon poème est maladroit. Ça m’est arrivé d’un coup et, sans vraiment le vouloir, je me suis mis à le fredonner. Au début, il m’a semblé beau parce que mon cœur me le dictait... (El-Kahera, la cellule de la mort, p.105-112)*

<sup>244</sup> « Bledi ya bledi » : “Pays, Oh mon pays”, qui évoque “Pleure, Oh pays bien aimé” de Alan Patton

Ainsi, l’auteur aura réussi à concilier et à faire cohabiter dans un même texte, le témoignage historique, l’engagement patriotique, l’enseignement des valeurs authentiques, la célébration des vertus et l’hommage à ses maîtres aux mérites fondamentaux.

### 2.3. Du mode de narration du conteur

*“Voilà ce qui distingue les fictions réalistes de la littérature fantastique. Dans un cas, on y rencontre des personnages ordinaires, bien que fictifs, dans l’autre cas, on peut voir surgir Superman, la fée Mélusine ou Roger Rabbit sans s’étonner outre mesure.”*

Jean-François Dortier, *L’homme descend du songe*

Le recours au mode de narration du conteur est une autre récurrence à signaler, parmi celui qui emprunte au roman policier et celui qui imite le roman d’initiation. Ce mode de narration formera, avec les deux premiers modes cités, une des caractéristiques narratologiques de l’écriture de l’auteur de *L’Ecrivain*. Ses textes, en effet, en sont émaillés autant dans l’autobiographie où il est très remarquable (et remarqué par ses analystes<sup>245</sup>) que dans l’œuvre de fiction où ses occurrences se manifestent assez souvent et que nous signalerons dans ce qui suit.

Dans son autobiographie, Khadra raconte, entre autres, la découverte de sa passion pour l’écriture à travers les contes que relatait merveilleusement sa mère, relayée d’abord par ses tantes, puis par le cadet matricule 118. Cette passion s’enracinant et se développant avec la lecture, l’auteur nous informe que la parodie et le pastiche de ses auteurs fétiches lui ont offert de forger un style, de se particulariser par un verbe, un ton, un rythme, une ambiance, de telle sorte qu’il s’est trouvé en situation quasi- réelle de production –création, c’est -à-dire dans la posture d’un écrivain.

Or, c’est le conte merveilleux qui s’était imposé à lui plus qu’un autre genre, mode ou forme. On le constatera dans ses tout premiers exercices de style, comme on aura le loisir de vérifier et de le confirmer dans ses nouvelles et ses premiers romans publiés à l’ENAL sous son véritable nom (Mohammed Moulessehoul). Il écrira dans *L’écrivain* : « *Mon premier texte était une réadaptation du Petit Poucet. Rédigé en arabe, mon conte racontait l’histoire d’une famille défavorisée dont la panade poussa les parents à se débarrasser de leurs sept enfants...* (p.89)

<sup>245</sup> On avait pu dire de ses trois romans policiers de chez Baleine qu’ils étaient trois contes moraux, désespérés et amers ...

Ce fut donc “une réadaptation d’un conte : *Le Petit Poucet*”. Et d’inspiration en réadaptation et de réadaptation en calque, “écrivain embryonnaire”, faisait son lit et cherchait son style : « *Je me mis à écrire “Les Sept Inséparables” où l’on retrouvait, quasiment calqués, les personnages de mon auteur fétiche* », en l’occurrence Pierre Jacques Bonzon. (p.89) Voilà qui vérifie une condition principale du pastiche et qui confirme une occurrence narratologique de Yasmina Khadra : le conte.

Son recueil de nouvelles foisonne de ses situations qui l’imprègnent d’une atmosphère de veillées conviviales que la culture orale traditionnelle avait réussi à installer par le truchement du conte populaire.

### - Dans la nouvelle

Khadra donnera la mesure de son talent de conteur en l’incrutant dans quasiment tous ses textes. S’agissant des nouvelles, il laissera s’installer une confusion, bien entretenue au demeurant, entre faits réels et faits imaginaires de telle sorte que le fictionnel se mue imperceptiblement en fantastique.

Ainsi, un des personnages du *bout du sentier*, en l’occurrence la veuve, compagne de Ben Ouda, illustre le cas en dégradé. Fut-elle réellement souveraine du temps de son roi de mari ou ne l’était-elle que métaphoriquement ? « *Elle fut reine une fois, au temps de son mari* », nous informait –sans plus- un narrateur omniscient : « *Elle possédait une tribu et comptait mille gaietés. Puis l’avalanche du malheur l’inonda. Son kaoum (peuple) mourut sous la botte de l’armée et elle partit par les chemins.* » (*Le bout du sentier*, p.82)

Elle fut déchue, en effet, et de son titre, et de son trône (réel ou symbolique), mais la disparition de son peuple ou *kaoum* pour cause de génocide étant invraisemblable, le récit fictif se mue en récit fantastique.

Dans *La fille du pont* par exemple, l’emprunt d’un lexique féerique pour dessiner le portrait de ce personnage énigmatique procède de cette entreprise et participe dans l’installation d’un décor qui permettra le passage du référentiel au fantastique.

*Elle était assise sur le bord du pont, regardant la rivière. Aussi ravissante que dans les contes des gens. Fée ou démon, elle avait dans sa bouderie de quoi séduire les sultans les plus fabuleux et les dieux les plus inaccessibles. [...] Il y avait dans son indifférence toute la majesté d’une altesse, toute la magnificence d’une déesse...* (*La fille du pont*, p. 26-27) C’est nous qui soulignons).

A sa disparition, son évocation par son propre père éploré achève de la transcender d'un être humain à un être féérique. De la présentation qu'il fit au garçon de ferme, celui-ci avait retenu ceci :

*Il me parla de celle qui fut pure à faire sombrer le feu et belle à tarder le jour jusque dans le cœur de la nuit... Il me dit qu'Elle n'avait de rivale que la splendeur de Zahra –la belle de Kenadsa- que Awad, le Troubadour, chantait à travers le pays.*

*(La fille du pont, p. 36)*

Plus qu'un parallèle entre le réel (Zahra, Awad de Kenadsa) et l'imaginaire (le personnage de la fille), c'est à une véritable sublimation qu'on assiste du fait de l'accès du personnage aux vertus angéliques : une beauté et une pureté qui narguent le jour et même le feu.

La nouvelle intitulée *Le Musicien de Chaffak Halli* (p.41-76), dont le narrateur se prénomme Mohammed (-*Déjà marié, Mohammed ?* p. 73) présente le prototype d'entame d'un conte fantastique. En effet, l'auteur la fait s'ouvrir par une des formules consacrées pour situer un événement (en l'occurrence l'engouement des enfants pour la musique de Jafer). Le narrateur se souvient et entame : «*C'était il y a bien longtemps.* » (p.41). Cette formule d'enclenchement est suivie d'une autre, répétée huit fois, qui structure le conte et balise l'action («*C'était le temps où ...*», p.41-42) et se termine par la focalisation sur l'espace-temps où se déroulera l'essentiel de l'événement («*En ces temps là...*, p. 42). On baigne indiscutablement dans cette atmosphère qu'installe le conteur-auteur qui déploie une écriture s'inscrivant dans la veine de celle héritée (par l'écoute) de la culture des siens. Qu'on en juge :

*C'était le temps où Hizia, belle comme un soleil d'été mourait la nuit, dans un sanglot chargé d'amour et de vent.*

*C'était le temps où le Roumi (colon), autour d'un succulent méchoui, promettait à des Caïds ébahis des titres de « Comte » et de « Marquis ». Et les Caïds, fiers et séduits, ébauchaient des sourires ravis aux cohortes de leurs tribus vendues.*

*En ces temps-là, nos parents avaient perdu le goût de nous raconter des légendes. Ils préférèrent nous battre. C'était plus convaincant, plus pratique. (Le Musicien ..., p.41-42)*

Quant à *Ez-Zaweche (l'oiseau)* (p.99-124), raconté par un narrateur du même nom que celui de nouvelle précédente (Mohammed), elle se résume à la maladie puis la disparition de Omar par la faute d'un conte qu'avait égrené Awad (nom du troubadour de Kenadsa) et que semblait lui reprocher Si el-Haj (un personnage de fiction). Le mis en cause se sentait effectivement coupable et disait nettement ses remords : «*Je me sens coupable, Si el-Haj. Je n'aurais jamais dû raconter le conte de l'Oiseau*» (p.121).



L'ambiance caractéristique d'un conte de fée est installée dès l'incipit, avec formule d'introduction (*Un jour,...*) et l'aspect fantastique (*un oiseau a dit ...*) : « *Un jour, en voyant passer un homme, un oiseau a dit : ...* » (p.101), suivi du discours de l'oiseau, *en italique* dans le texte. C'est la première situation où, dans son discours, l'oiseau énumère les vertus et les avantages pour lui d'être un homme. L'in vraisemblable ne s'arrêtera pas là car la deuxième situation déroulera le discours d'un homme, en l'occurrence un sultan qui enviait un merle.

La parabole, qui vient ponctuer ce court récit, exprimera l'inquiétude et le dilemme qu'éprouve l'humain à ne pas disposer de tout et en toute situation et de réaliser la totalité de ses vœux<sup>246</sup>. Elle confirmera la veine narratologique de la nouvelle de Khadra (à qui s'appliquerait aussi la parabole du dilemme : Homme ou Oiseau ? = Militaire ou Poète ?) . La clause étend le fantastique, au-delà des vœux du Sultan et du merle, à toute la nouvelle. Car, Omar se “*transforma*” en oiseau : il « *fixa le ciel, déploya ses bras et, d'un seul élan, il « s'envola » à travers le Reg.* » (p.118), laissant ses deux amis pantois

### - Dans le roman

Les romans de Khadra véhiculent aussi, et assez nettement, des exemples entiers de ce type de narration. Il n'y a qu'à apprécier le final du dernier roman de notre corpus, *Ce que le jour doit à la nuit* où le narrateur, Younes Mahieddine, levant la tête pour saluer ses hôtes à l'aéroport, « *les voit tous, au grand complet, les morts et les vivants, debout contre la baie vitrée, en train de [lui] faire des signes d'adieu.* » (p.518)

Il en va de même dans les premiers romans de l'auteur, dont *El-Kahira, la cellule de la mort* où, maître et initiateur de Khaled aux responsabilités et à la vie militante s'il en est, Redouane est chargé par l'auteur de relater les faits selon son angle de vue, sa perception et son appréciation. Il représentera l'auteur en tant que conteur invétéré (c'est là son pêché mignon) et mettra en scène des situations pour n'intervenir qu'à terme pour donner le fin mot de la fin.

---

<sup>246</sup> “Je serais le maître de toutes les créatures sur terre. Plus beau qu'un phénix, plus fabuleux qu'un centaure !” (*Ez-Zawech (l'oiseau)*, p. 101)

L'auteur lui fait raconter l'histoire de cet enfant qui lui ressemble et lui disant qu'il lui « rappelle un jeune homme qu' [il] aimait bien. Il s'appelait Loucif. Il avait à peu près [son] âge et [son] caractère... (El-Kahera..., p.21)

Il s'en suit une histoire (*en ces temps-là, un jour, etc.*) où il est question d'humiliation et d'endurance de l'aîné, d'étonnement et d'indignation du cadet.<sup>247</sup> On comprendra, comme à la fin d'un conte, qu'il s'agissait d'un père qui venait de "perdre" son fils. En effet, lui apprend-il, « *Loucif avait pivoté sur ses talents et il s'était enfui... Je ne devais plus le revoir. [...] Loucif est mort, il y a à peine un mois [...] Loucif était mon unique enfant.* » (El-Kahira..., p.21-22)

Après s'être suffisamment familiarisé avec lui, Redouane daigne raconter les péripéties de son mariage à son jeune compagnon, qui le lui demandait moins par curiosité que pour meubler le temps. Mais, au-delà, de l'étrange, du festif, du pathétique et du sublime, c'est l'envoûtement de son interlocuteur que l'auteur ne manque pas de signaler et de souligner.

En effet, « *Redouane sourit, soudain nostalgique [...], il était paré comme un cavalier de l'Emir [...] la ghaïta tonitruai, secondée par la fière derboukata ...* » (p.13.s), mais « *Khaled [qui] riait doucement, amusé par la légèreté du "vieux"* », était tout ouïe, il percevait le cérémonial du mariage de Redouane comme un conte qui fait rêver et qui le faisait effectivement rêver de sa dulcinée : « *Khaled resta silencieux pour savourer l'écho du conte [...] et, à son tour pour mieux fouiner dans sa mémoire, il revit les grands yeux de Jamila.* » (El-Kahira..., p.14)

---

<sup>247</sup> *En ces temps-là, j'exerçais le métier de tisserand ; je travaillais chez un français assez amer, et Loucif venait parfois m'apporter mes repas. Un jour, pour je ne sais quelle peccadille, le patron m'avait insulté devant lui. Loucif comptait à peine quinze ans. Il était resté abasourdi, me dévorant de ses yeux blancs, attendant ma réaction. Je crois que ce fut à cet instant précis que j'ai commis le plus monumental crime de ma vie, car, au lieu de riposter dignement, j'avais baissé la tête et repris mon travail en parfait agneau. Loucif avait pivoté sur ses talents et il s'était enfui... Je ne devais plus le revoir. [...] Loucif est mort, il y a à peine un mois [...]* Loucif était mon unique enfant. (El-Kahira..., p.21-22)

## 2.4. Le policier en contes et en légendes

Ce mode de narration qui imite les contes et les légendes et qui s'incruste suffisamment dans les nouvelles et les romans, ne se limite pas à contaminer seulement ces formes romanesques. Le roman policier en est tout autant sinon plus marqué, surtout si l'on considère sa structure (l'enquête), son rythme (tributaire de l'action) et son aboutissement (dénouement de l'énigme policière). La trilogie publiée chez *Baleine* nous fournit quelques situations dont nous retenons trois.

D'abord, dans *Double blanc*, nous ne nous empêcherons pas de lire, cachée sous un lyrisme où le chauvinisme le dispute au nationalisme, la manifestation du mythe et de la légende que l'auteur emprunte pour l'expression de son état d'âme :

*Il fut un temps où l'Histoire copiait ses majuscules sur nos stèles. Les centaures d'alors se désaltéraient dans les chats de nos mères. Les prophètes eux-mêmes s'inclinaient devant notre longanimité. Hier seulement, la mythologie tissait ses trames dans les cheveux de nos veuves et l'horizon puisait sa fascination dans le regard de nos orphelins... (Double blanc, p. 18) (C'est nous qui soulignons)*

Dans *Morituri* ensuite, l'auteur fait montre d'un sens de la répartie évident (roman policier) mais aussi d'un sens de l'ironie et de la parabole assez aigu. La parabole étant ce qui détourne l'écriture dite du polar pour la faire ressembler à cet autre mode d'écriture et s'approcher ainsi du mode du conte. L'auteur se permet, à travers son personnage Llob (son double), des entorses au récit, lesquelles trahissent en retour ses penchants pour le conte et à la légende. En effet, à l'inquiétude de son lieutenant Lino devant le génocide programmé des intellectuels (pendant ce qu'il est convenu d'appeler la décennie noire ou rouge)<sup>248</sup>, l'auteur de *Morituri*, qui encourait le risque d'être démis de ses fonctions, répond, dans un premier temps, par une analyse qui remonte à la genèse du mal :

*- Ça ne date pas d'aujourd'hui, Lino. C'est une vieille histoire. Traditionnellement, dans notre inculture séculaire, le lettré, ça a toujours été l'Autre, l'étranger ou le conquérant. Nous avons gardé de cette différence une rancune tenace. Nous sommes devenus viscéralement allergiques aux intellos. Et chez nous, à l'usure, il arrive qu'on pardonne la faute, jamais la différence. (Morituri, p.77)*

Il résume le problème en le réduisant à une question d'inculture, ce que son subordonné n'a pas bien compris, qui renchérit : « - Inculture ? Pourquoi tu dis inculture ? »

<sup>248</sup> - Quel gâchis ! Pourquoi diable s'acharne-t-on comme ça sur les gens de lettres, comme ? (Morituri, p.77)

Obligé de repenser sa réponse, le commissaire-écrivain recourt à l'anecdote et lui conte l'histoire du lapsus de Saint-Ziri (*Morituri*, p. 77-78) qui aurait induit en erreur notre ancêtre:

*C'est à cause d'un lapsus. Il y a très longtemps, notre ancêtre voulait écrire un bouquin. Comme il ne pouvait pas réfléchir le bide vide, la tribu lui a mijoté un festin incroyable et il a bouffé avec un appétit tel qu'au moment de s'attaquer au manuscrit, il s'est aperçu qu'il avait bougrement envie de piquer une sieste. Le problème, il craignait qu'à son réveil sa muse disparaisse. Un vrai dilemme. Alors saint Ziri, notre père à tous, lui est apparu. Il lui a demandé ce qui n'allait pas. Notre ancêtre lui a expliqué qu'il avait en même temps une insurmontable envie de roupiller et un incommensurable besoin de rédiger ses mémoires. Saint Ziri, qui fut un grand mécène de son vivant, a eu ce malencontreux lapsus. Au lieu de dire « rédige », il a dit « digère ». Et depuis, nous n'arrêtons pas de digérer.*

Enfin, et toujours dans *Morituri*, Khadra a entrepris et réussi la gageure de faire cohabiter les deux modes de narration (policier et conte) sans qu'on puisse crier à l'interférence malheureuse. Mieux, il relèvera le défi de rendre compte des péripéties de cette trame policière d'une manière qui tient sa pertinence et sa morale de la sagesse populaire.

Il en usera à bon escient, c'est-à-dire en construisant un conte que racontera le commissaire au suspect Abderahmane Kaak, qui le confondra, tant l'adéquation contenant (conte) et contenu (enquête policière) est imparable. Comme pour relater un conte, le commissaire Llob commence en disant : « *Je reporte mon regard sur la mer bondissante et raconte* » (p.195). Suivra, sur quatre pages (p.195-198), la synthèse de l'action, de son amorce à sa chute, laquelle chute entraîne le suicide du suspect confondu.

## Jeux génériques, modes narratifs et effets stylistiques

### 3. Structuration narratologique et activité figurale

Traitant de l'autoportrait écrit (ou littéraire), Dominique Viart pose, que « *c'est la nature profonde du sujet – son être ou son essence – que le texte tente de saisir et d'exprimer. Aussi, poursuit-il, plus qu'au récit -narration de ses "aventures" ou de ses "expériences"-, il fait appel à la description et au discours* »<sup>249</sup>. L'oeuvre fictionnelle de l'auteur se transformant en espace autobiographique depuis *L'Ecrivain*, l'analyse stylistique de son écriture nous permettra d'identifier et de nommer les procédés techniques mobilisés qui constituent l'appareil rhétorique de Khadra et renseignent sur la poétique à laquelle « *il fait appel* ».

Rassemblant les indications réglant le jeu générique, nous commencerons par constater d'abord que, autant que les écrits autobiographiques, les textes fictionnels sont émaillés d'informations référentielles. Ils opèrent ainsi une mue générique par la constitution en leur sein d'« *un espace autobiographique* ». Nous assistons de ce fait à un détournement de perspectives de genres par l'auteur qui, en passant de la nouvelle au récit de témoignage, de celui-ci au roman classique, puis aux romans policiers, psychologique et historique, maintient la consistance d'un discours qui le révèle et, ce faisant, contourne, sans vraiment les frustrer, les horizons d'attente projetés.

Comment cela s'opérait-il et à la faveur de quels artifices techniques ou de quels stratagèmes stylistiques s'installe cet effet de factualité et s'impose cette illusion de référentialité ? Qu'est-ce qui, au niveau de la composition, les rend envisageables et possibles pour l'auteur, et lisible après coup ?

Le relevé, la vérification et l'analyse des procédés et des registres de cette double inscription de l'ambivalence thématique et existentielle dans les *instances narratives et scripturaires* de l'écriture fictionnelle nous permettront de confirmer la validité de l'équation *ambivalence des instances/ ambivalence de l'écriture*.

<sup>249</sup> Dominique Viart, « *L'écrivain au miroir* », *op. cit.*

Des registres de l'inscription scripturaire de cette ambivalence d'abord, nous en retenons trois qui nous serviront pour éclairer trois dimensions de l'écriture khadraïenne : d'abord la structure narrative double ou *structuration narratologique combinée*, l'*activité figurale duelle* ensuite et les *isotopies scripturaires alternées* enfin; toutes les trois sont caractéristiques du style et récurrentes dans l'écriture de notre auteur.

Au niveau énonciatif, ensuite, c'est un lieu commun que de dire avec Marie-Claire Kerbrat que « *tout écrivain s'exprime [et que] toute écriture peut donc être considérée comme une écriture de soi.* »<sup>250</sup>

L'écriture de Khadra alterne, voire mêle différentes postures énonciatives. On y change de registre, de genre même et de mode d'énonciation assez souvent. Son narrateur délègue parfois son rôle à un autre personnage, mais il assume souvent sa fonction, fidèle en cela à l'auteur qui, tout en relatant les péripéties constituant la trame de l'histoire à raconter, ne peut s'empêcher d'intervenir et d'imprimer à la diègèse une autre tonalité, la sienne propre.

Il le reconnaît explicitement et en souligne une vertu :

*Je choisis mes personnages en fonction du message que je veux délivrer, de l'orientation que je veux donner à l'intérêt suscité chez le lecteur. [...] Je m'implique énormément dans sa construction. J'y adhère totalement, d'où le choix du "je" pour fusionner avec lui, sentir ses frustrations les plus graves, réfléchir son âme, ses émotions, pareil à un acteur se substituant fidèlement au personnage qu'il interprète.*<sup>251</sup>

Du coup, ses récits les plus fictifs (*Cousine K.*), ses témoignages les plus fidèles (*El Kahira, la cellule de la mort*) et ses romans les plus réalistes (*Le privilège du Phénix*) postulent, par un double encodage générique alternant en fait récit et discours, à une posture polydiscursive.

On lira à propos du dernier roman cité, sous la plume de Rachid Mokhtari, ce qui suit:

*L'histoire de ce roman est fortement, profondément ancrée dans le mystère de la généalogie, des enseignements sur le sens de l'humain, de l'amitié, de l'honneur, de la vérité; une leçon magistrale d'humilité, d'autant que ces valeurs universelles, qui sont en fait les véritables héros de ce roman de touche pédagogique, se déploient dans le contexte colonial.*<sup>252</sup>

<sup>250</sup> M-C. Kerbrat, *L'écriture de soi*, Paris, P.U.F., Coll. Major, 1977, 2<sup>ème</sup> édit., 4<sup>ème</sup> de couverture

<sup>251</sup> *Idem.*, p.62

<sup>252</sup> *Le privilège du Phénix*, présentation de la collection "Reflète" de Chihab Editions, 2002, p.10

Pour remonter l'abyme au fond duquel se cache l'auteur et lever ainsi le voile derrière lequel il se dissimule, nous empruntons à Ph. Gasparini trois de ses six "*classes d'indications réglant ce jeu générique*" (Cf. supra.), à savoir :

- les procédés d'identification onomastique et biographique du héros à l'auteur ;
- les messages internes de nature intertextuelle et métadiscursive ;
- un pathos destiné à convaincre de la sincérité de l'énonciation : médiocrité, dépression, aveux, plaidoyer, dénonciation, héroïsation.<sup>253</sup>

Ainsi, l'ambivalence des instances est inscrite dans des registres scripturaux assez récurrents dans l'œuvre de Khadra tels que la structuration narratologique combinée qui permet à l'auteur de passer des "*messages internes de nature intertextuelle et métadiscursive*" ; l'activité figurale duelle (figures duelles et dédoublement) qui est révélatrice, par l'analyse de l'appareil rhétorique, d'un "*pathos destiné à convaincre de la sincérité de l'énonciation*" et les isotopies énonciatives et référentielles alternées qui permettront "*l'identification onomastique et biographique*" de l'auteur.

### 3.1. Structuration narratologique combinée

#### Passer des "*messages internes de nature intertextuelle et métadiscursive*"

Du fait même de la double stratification thématique de l'œuvre autobiographique ("*raconter son enfance*" et "*persuader de sa vocation*" dans *L'Ecrivain* par exemple), les textes autobiographiques sont polyphoniques dans la mesure où il se développe en leur sein une narration binaire ou une *alternance* mesurée du *récit* et du *discours*.

De même que vérifié sur le plan thématique, nous assistons à un dédoublement au niveau rhétorique dans l'écriture de Yasmina Khadra et ce à plus d'un niveau. A titre d'exemple, Youcef MERAHI constate « *la maîtrise de l'écriture, [...] puis cette disposition de l'architecture de la trame [...] faite de sorte à ce que le lecteur se fasse surprendre à chaque nouveau chapitre.* »<sup>254</sup> En effet, croyant avoir compris l'intrigue, même non policière, le lecteur se fait prendre à contre-pied et devra tout reconsidérer à nouveau. Ainsi, ce qui caractérise le plus la veuve, douairière du Douar Yatim, ce sont ses relations très contrastées selon qu'elle a affaire au narrateur ou à son frère aîné et à sa cousine. Elle n'est, pour ainsi dire, pas la même personne. Elle présente plutôt deux faces : celle de la mère aimante, tendre et protectrice avec ces derniers et celle de l'indifférente, celle qui n'aurait pas enfanté le narrateur ou qui l'aurait renié.

<sup>253</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Le Seuil, coll. "Poétique", 2004.

<sup>254</sup> Youcef Merahi, *op. cit.* Introduction, p. 10

Par ailleurs, le *Musicien* de Chaffak Halli continue de chanter même après sa mort ; *Omar* laisse pantois ses compagnons (Mohammed et Zineb) quand il prend son envol et quand, en oiseau, il revient se poser sur le bord de leur fenêtre ; l'indifférence des aimées ne dissuade aucunement leurs amants (de *Mo* à *Ben Ouda* et du garçon de ferme au frère de Amine) ; la rudesse du comportement de certains parmi ses amis d'enfance ne dissuade pas *Younes* de leur témoigner amitié et fidélité, etc.

S'agissant des personnages de l'auteur, MERAHİ ajoute en disant que « *Khadra dispose de cette particularité d'induire des personnages, [...] auxquels il imprime une démarche qui se veut elle-même intrigue. Il est aisé de citer l'exemple le commissaire Llob...* »<sup>255</sup>

A titre indicatif, Llob est commissaire de police, et en tant que tel intègre le programme narratif et actanciel requis pour un personnage de roman policier. Mais Llob est aussi écrivain, ayant même écrit *Morituri*<sup>256</sup>, et en qualité de personnage écrivain, il détourne ce programme et refonde le pacte de lecture de cette série «*policière*».

Le cadet Mohammed Moulessehouli (dans l'autobiographique) et l'écrivain Sid Lankabout (dans le policier) déploient des parcours similaires qui requièrent deux programmes narratifs distincts : le premier s'accommode bien du statut de soldat pour mieux convoiter, dans une certaine discrétion, celui d'écrivain ; le second remplissait, en apparence, fort bien son statut d'écrivain pour passer sous silence celui de membre très influent de la mafia économique financière : Abou Kalypse.

Le Commissaire Llob présente aussi une posture rare dans son environnement institutionnel parce qu'il est aussi écrivain justement. Ce double statut est autrement plus problématique dans ses relations de défiance avec cet autre personnage au double statut également : Sid Lankabout qui, revenant de sa méprise sur le compte de son vis-à-vis (laquelle méprise lui a été fatale), lui reconnaît ce double statut :

- *Je vous ai considérablement sous-estimé, Llob.*
- *Le flic ou le romancier ?*
- *Les deux. (Morituri, p142)*

<sup>255</sup> Youcef Merahi, *op. cit.*, p. 10

<sup>256</sup> Le commissaire Llob revendique la paternité de *Morituri*, signé Yasmina Khadra, *L'automne des chimères*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. *Folio policier*, 1998, p.31



En effet, Sid Lankabout serait le double négatif de Brahim Llob de par leurs statuts alternés et donc opposés : tandis que Sid est connu pour être un écrivain, il est, dans l'ombre de ce statut, un criminel : *Abou Kalypse*, chef d'un groupe terroriste spécialisé dans l'assassinat des intellectuels. Llob est ce policier consciencieux mais naïf et, à l'ombre de ce *Navarro* de série B, il écrit des livres dont le brûlot *Morituri*.

Cette ambivalence “*policier – écrivain*” devient problématique car, en fonctionnant comme un dilemme chez “*Sid Lankabout- Abou Kalypse*”, elle épargne au commissaire Llob le sort qui devrait être le sien. Elle le sauve d'une mort certaine parce que, sans cela, ses deux statuts découplés l'auraient conduit sur le même échafaud : pour “*taghout*” (s'il ne se revendiquait pas écrivain) et pour “*intellectuels*” (s'il s'était départi de son statut de policier). Le final de *L'automne des chimères* le confirme s'il n'était pas “*revu et corrigé*” par *La part du mort*.

Mais, ce dernier volet de la trilogie policière de chez *Baleine* est un modèle illustratif de l'ambivalence de l'écriture khadraiienne. En continuant et en complétant la série des aventures du Commissaire Llob, il change d'intentionnalité discursive et partant de protocole rhétorique nous dira l'éditeur même, qui dément franchement le genre en écrivant en 4<sup>ème</sup> de couverture : « *Ce dernier roman n'est pas à proprement parler un polar. Pas d'enquête, pas de suspens, le commissaire est mis à la retraite forcée, il en profite pour revenir sur son histoire. Souvenirs du bled, souvenir de son arrivée à Alger.* »

Cristelle Divry qui présentait le livre à sa sortie, abonde dans ce sens et ajoute :

*Ce roman n'est pas un roman policier traditionnel dans la mesure où nous n'avons pas la traque d'un criminel par un policier ! Il s'agit plutôt de l'histoire d'un homme qui essaie de lutter contre la corruption pour réinstaurer la démocratie dans son pays ! C'est un témoignage politique, un acte de courage.*<sup>257</sup>

En l'occurrence, ni l'ouverture ni la chute du roman ne sont conformes au programme narratif d'un roman policier : le roman s'ouvre sur une réflexion amère du narrateur, le commissaire Llob, sur le destin tragique des élites du pays. Il se referme par une double chute illustrant un drame double : une clausule sur la tragédie du pays et un épilogue sur le sort d'un artiste.

<sup>257</sup> Christelle Divry, “*Les hommes ne savent pas consulter le Temps*”, Yasmina Khadra, *L'automne des chimères*, (Le BouquiNet), 21/10/01

Si l'intrigue s'attache au personnage de l'artiste dont la situation, le statut, le rôle et la place dans la société algérienne en crise vont constituer la trame du roman, (p.192), sa chute (en clausule) a encore ignoré totalement l'intrigue policière pour insister fortement sur le drame du pays et sur ce qu'il en est advenu par la faute de ces démons de la politique et de l'argent, la mafia politico financière. L'auteur – narrateur, “*ce policier doublé d'un romancier*”, la ponctuera ainsi :

*L'Histoire retiendra de la tragédie algérienne la dérive d'un peuple qui a la manie de toujours se gourer de gourou, et l'opportunisme d'une bande de singes qui, à défaut d'arbre généalogique, a pris le pli de s'improviser des arbres à pain et des gibets dans un pays qui aura excellé dans son statut d'Etat second. (L'automne des chimères, p.192)*

### 3. 2. Indications réglant le jeu générique

L'auteur ne se borne pas à investir ce seul moule narratif à structuration double. Il use de procédés rhétoriques particuliers, spécialement l'*opposition* et le *contraste*, procédés dont les vertus pédagogiques et métalinguistiques, conjuguées à celles didactiques et discursives de la métaphore et de la comparaison, l'aideront à construire une image de lui-même que le lecteur ne manquera pas de voir.

Par ailleurs, la récurrence de certains effets de contraste ainsi produits installe une ambiance de passion littéraire et artistique qui suggèrera, si elle ne la révèle pas, la présence de l'auteur derrière le ou les narrateurs qui y baignaient. On le vérifiera avec la fiction après que l'autobiographie l'a d'abord annoncé.

#### 3.2.1. *Opposition* et *contraste*, un métalangage aux vertus pédagogiques

*“ Une vie, c'est une histoire. Et une histoire n'est pas forcément un conte de fées. Elle est quelque chose qui arrive à quelqu'un, qui le conçoit ou le déçoit, le fait ou le défait, souveraine et immuable, intransigeante et inexorable. Ce qui importe, c'est ce qu'on en tire, pas ce qu'on y laisse.”*  
(L'Ecrivain, p.64)

Ainsi, l'autobiographie l'annonçait clairement, qui met en contiguïté spatiale “*vie, histoire et conte de fées*” pour mieux suggérer celle sémantique en définissant la substance et la quintessence de “*cette histoire*” comme “*ce qu'on en tire, pas ce qu'on y laisse*”. Si la ressemblance entre “*vie et histoire*” et leur contraste avec “*conte de fées*” sont d'emblée évoqués, c'est pour mieux souligner l'adversité exprimée par cette franche opposition des effets de “*cette histoire de vie*” sur celui l'aura vécue : elle “*le conçoit ou le déçoit, le fait ou le défait*”.

C'est, en substance, ce qui était arrivé à l'auteur/narrateur de *L'Ecrivain* qui aurait été, au moins doublement, *conçu, déçu, fait* et peut-être pas tout à fait *défait* au cours de son parcours de vie. Né sous la bonne étoile d'une tribu noble (les Douï Ménia) et d'une famille à l'abri du besoin, il fut confié, enfant, à l'armée, même si, dira un instructeur, « *un enfant, qu'il soit soldat ou forçat, est un enfant tout court.* » (*L'Ecrivain*, p.34). Paradoxalement, parce que son père « *l'aimait. Il lui fallait absolument l'éloigner* » (p.86).

L'opposition de ces quelques situations vécues par l'auteur enfant (que nous soulignons dans les citations), nous les constatons encore à sa jeunesse où des effets commençaient à se manifester que le narrateur résumait laconiquement dans cette expression: « *C'était une vie insipide, plus proche de l'élevage que de l'éducation.* » (p. 61). L'angoisse existentielle que vivait le narrateur et le dilemme qui s'en suivait, sont exprimés au moyen de rapprochement d'images (« *Pourquoi faut-il, au crépuscule d'une jeunesse, emprunter à celui du jour ses incendies, puis son deuil ?* », p. 237) et de chevauchement d'intentions (« *Et moi, qu'allais-je faire de mes vingt ans ? Désert ou rentrer dans les rangs ? D'entre les deux maux, lequel était le moindre ?*, *L'Ecrivain*, p.238).

A l'incrédulité et à l'étonnement de l'enfant, au dilemme et à l'angoisse du jeune homme, succèdera la prise de conscience et la déception d'un adulte qui n'en revenait pas d'une expérience, atypique s'il en est, « *d'un faiseur de vers dans un univers de bottes et d'engins blindés.* » (p.155) On le lui reprochait expressément en établissant le grand écart entre une université et une caserne pour convaincre de la différence qu'il y avait entre les « *têtes* » qui y séjournèrent : « *Ici tu n'es pas à la Sorbonne, bonhomme. [...] Tu es un soldat. Tu as une tête à porter le casque, pas pour faire de l'esprit. L'armée n'a pas besoin de prosateur.* » (*L'Ecrivain*, p.206)

Il le vérifiera à ses dépens plus tard quand son monde rêvé (celui des écrivains) lui tourna le dos : « *J'ai le sentiment de lâcher une prise pour m'accrocher à son illusion, semblable à un naufragé du désert renonçant à une oasis providentielle pour les eaux assassines du mirage.* (*L'imposture...*, p.113).

Comme se réveillant d'un rêve désopilant, dans *L'Ecrivain*, il s'interroge dubitatif, presque riant de lui-même : « *Qui étais-je au juste ? Un poète en herbe ou une herbe folle, un galopin merveilleux ou un illuminé ébloui par les flammes de sa crémation.* » (p. 237)

En effet, à contre courant de ce qu'on lui enseignait dans les écoles militaires et en franche opposition avec leurs objectifs, il assume : « *J'essaie d'apprendre le métier de romancier.* » (*L'Ecrivain*, p.190). L'opposition qui s'exprimait tantôt lexicalement, l'est ici idéellement. Sa préoccupation avait changé ; ce qui lui tenait désormais à cœur, c'est de « *donner un corps et un esprit à un personnage, le faire sortir des pages d'un texte [...], pouvoir le toucher et le retoucher grandeur nature étaient, pour le romancier embryonnaire que je couvais, l'occasion de mettre à l'épreuve son imagination, de la concrétiser sur le terrain* ». (*L'Ecrivain*, p.185)

Il en va de même de la fiction, de ses thèmes et de ses personnages. L'auteur s'exprimera en images, en allégories et en métaphores où l'opposition structure un imaginaire auctorial indélébilement marqué par les contradictions et les contrastes qui avaient jalonné son parcours de vie. Ses narrateurs seront chargés de les manifester, dont celui de *Morituri* qui annoncera la couleur en disant : « *Un savant est fou dès lors qu'il manifeste son érudition parmi les incultes* ». (*Morituri*, p. 147)

En effet, au-delà des opprimés et des oppresseurs des romans du drame colonial, des terroristes et des terrorisés que les métaphores des “loups” et des “agneaux” rendent parfaitement dans les romans de la tragédie nationale, des policiers et de la mafia économique financière dans les polars, de l'Orient et de l'Occident dans les romans du malentendu, etc., la fiction de Khadra regorge de situations d'opposition et de contraste tant au niveau thématique qu'à celui rhétorique.

Pour le signaler et l'asseoir sémantiquement par la constitution de champs, il installera le schème en parlant des mères qui « *voudraient bien être fortes, mais [qui] s'aperçoivent que leur force réside dans leur faiblesse*. (*El Kahira...*, p.82) et des postures de la mère et de l'épouse qui contrastent : « *De l'autre côté [du grillage] se tenaient sa mère et Jamila. La pauvre vieille pleurait, la tête baissée. Jamila lui souriait, mais ses yeux parlaient autrement*. (*El-Kahira ...*, p. 81)

Parlant des siens, le narrateur de *L'automne...*, (commissaire et écrivain) notera, contradictoirement, qu'ils étaient : « pauvres sans être malheureux, enclavés mais pas isolés [et que] *la fascination du lointain, les mirages de la ville, la symphonie des chimères, rien n'égalait le tintement des grelots accrochés au cou de [leurs] chèvres.* » (*L'automne...* p. 17). De lui-même par rapport à son lieutenant Lino, il dira : « *mon éducation de campagnard s'opposait à sa désinvolture de citadin nourri au biberon* » (p.96). Il ajoutera, comme pour prendre à contre-pied son lecteur, que « *l'ensemble de ces incompatibilités d'humeur et de mentalité, loin de nous écarteler, a fini par nous rapprocher au point de nous confondre.* » (*L'automne...*, p.96)

Pour bien le signifier lexicalement, l'auteur alignera des séries de mots à la consonance voisine et de sens opposé qui, comme dans *Morituri*, renseigneront mieux sur l'écart incommensurable et inimaginable des situations qui se présentaient à Llob qui n'en revenait pas : « *J'imaginai mal des types au bar et au minbar<sup>258</sup>* » (p.116) Les corpus en regorgent et l'on choisira ce passage où le narrateur présentait les Imazighen : « *Nous étions une race d'hommes libres, et nous nous préservions du monde, de ses bêtes immondes, de ses machines et de ses machinations, de ses manifestes et de ses manifestations, de ses investitures et de ses investissements* ». (*L'automne...*17-18)

Khadra utilisera ce procédé d'opposition de façon didactique et réussira son entreprise d'explication de notions abstraites en établissant, par exemple, la différence entre le fait amoureux et une histoire d'amour. Le garçon de ferme de *La fille du pont* se fait expliquer la nuance par une vieille personne :

*L'histoire de Hizia est la plus célèbre histoire d'amour du pays. Mais c'est tout juste l'histoire de Hizia qu'on raconte ... Quant à l'Amour, ..., on le sent. Il nous oppresse. Il nous domine, mais toujours sans se définir. C'est une présence ; une ombre aussi grande qu'insondable.* (*La fille ...*, p.31-32)

Cette même vieille personne, en abondant dans ce sens pour expliciter ce noble sentiment (mais aussi ce moment privilégié de la vie humaine) en le définissant par opposition, nous donnera à apprécier la maîtrise de ce procédé par l'auteur, tant au plan de l'imaginaire que du style qui sonne juste et en parfaite adéquation avec la réalité prosaïque qu'il sublime à merveille.

<sup>258</sup> minbar : chaire dans une mosquée

A l'adolescent qui l'interrogeait, ce sage y va de cette explication:

*L'Amour, c'est quand tout est facile dans le cœur des difficultés, c'est quand c'est le rose qu'on discerne dans les sinistres obscurités, c'est quand le dangereux paraît docile, inoffensif...*

*L'Amour, c'est quand on devient gauche après avoir été si adroit et grand après avoir été toute sa vie un nain. On est fou dans une parfaite lucidité. On est lucide dans une véritable démence. On sait brusquement dire les sentiments les plus profonds et l'on se surprend à bégayer les expressions de tous les jours. On est soudain beau dans sa laideur, riche dans son indigence... [...]*

*Avec l'Amour, il n'y a pas l'impossible. Le dernier des ignares devient un insigne musicien. Le plus effroyable des tyrans s'adoucit et se fait sage et pieux. Le couard le plus décrié devient, d'un coup, un héros, une légende... L'Amour, comme tu peux le constater, c'est un peu le monde à l'envers. (La fille du pont, p.33)*

### 3.2.2. Passion littéraire et artistique ou l'expression d'un ethos d'auteur

*“Sais-tu pourquoi les clowns mettent de la peinture sur leur figure ? Les enfants supposent que c'est pour rire. Un énorme groin rouge amuse mieux qu'un nez. Et les étoiles sur le front sont moins tristes que les rides. En vérité, Llob, les clowns se mettent des couleurs criardes sur la gueule pour fausser les traits de leur chagrin. C'est leur manière de faire semblant, de dédoubler leur personnalité. [...] Qui soupçonne la solitude d'un clown dans un cirque en fête ? Personne. Et c'est mieux ainsi. On ne s'assume que dans son secret.” (Morituri, p. 65-66)*

La thématique de Khadra, favorable comme on l'a vu, à l'expression de l'*opposition* et du *contraste*, permet à l'auteur déploiement de ce métalangage aux vertus pédagogiques. Mais, au-delà des aspects thématiques, narratologiques ou génériques qui contribuent à l'unité romanesque, son œuvre est caractérisée par la récurrence d'un certain intertexte marqué artistiquement.

L'autobiographie ayant confirmé que cette passion animait l'auteur, la fiction achève de le révéler derrière ses principaux personnages qui en sont amateurs : “Ce serait sa manière de *faire semblant*, de *dédoubler* sa personnalité”. En effet, le narrateur de *L'Ecrivain* qui rapporte : « Leïla adorait mon style [...], me disait que je n'avais rien à envier à Verlaine » (p.216), s'épanche sur ses qualités et ses compétences littéraires que ne manqueront pas de revendiquer les narrateurs de la fiction, ces autres lui-même. N'est-ce pas qu' “on ne s'assume que dans son secret ?”.

Ce faisant, en évoquant ses prédispositions pour l'artistique de façon générale (*style, vocation, feux de la rampe*, etc.), pour la culture helléniste (*Icare, les phalènes, le phénix*) et pour le substrat religieux (*inextinguibles bûchers, résurrection*, etc.), il ne déroge pas à la règle de les mettre en opposition, voire en contraste, pour en tirer des images qui, par leur caractère pathétique, donnent des indications sur la vie du narrateur. Il s'interroge:

*Serait-ce, pour nous, une manière de voler de nos propres ailes ? Si oui, comment ? Comme Icare ou comme les phalènes ? Ayant fleuri à ma vocation un Automne des chimères, j'ignore de quoi seront faits mes étés ; d'un soleil convalescent ou d'une fiévreuse canicule, des feux de la rampe ou d'inextinguibles bûchers... (Nous soulignons) (*L'imposture...*, p.11-12)*

Cette récurrence thématique et ses cooccurrences oppositives, sont remarquables dans les textes fictionnels où leurs effets transparaissent et s'étendent au-delà en rappelant les textes factuels. A titre illustratif, une scène de *L'Automne des chimères* reflète parfaitement ce passage du fictionnel au factuel. Elle voit la femme d'un membre de la mafia, férue de littérature, venir féliciter Llob pour avoir écrit *Morituri* qu'elle a "*beaucoup apprécié*". Décrivant « *la grâce de ses mouvements et sa grande beauté* », le commissaire disparaît derrière l'écrivain qui y décèle « *cette touche indicible qui distingue la toile du maître de celle du faussaire* ». (*L'Automne ...*, p. 55).

Si nous nous limitons au seul et très court roman policier, *Morituri*, nous remarquerons qu'il foisonne de références aux arts (*pantomime, chorégraphie, calligraphie, peinture*) et d'artistes de divers horizons (*Rabelais, Tahar Djaout, Tino Rossi, El Anka, Salvador Dali* <sup>259</sup>), de contextes et d'intertextes variés (*orchestre municipal, arabesques, exposition, musée*), d'animateurs culturels et de spectacles (*muse, flûte, plume ; clowns, souffleur de théâtre, troubadours*) et, surtout de situations antagoniques où bonheur et déception contrastent.

Ironique et moqueur, le commissaire auteur paraît encenser le talent de son lieutenant mais c'est pour mieux le ridiculiser en laissant entendre le contraire de ce qui est dit (« *Lino grave des arabesques dans la table. [...] Par intermittence, le lieutenant souffle sur sa calligraphie, fortement enjoué par son talent. [...] J'irai l'exposer au musée...*, *Morituri*, p.172). Il vandalisait le mobilier du bureau.

<sup>259</sup> - *Da Achour [...] est là, du matin au soir, une chanson d'El Anka à portée de sa somnolence* (*Morituri*, p.62)  
 - *L'orchestre municipal jouait Tino Rossi sur la place...* (p.62)  
 - *Madame Fa [...] m'a laissé croire que j'étais à deux doigts de détrôner Rabelais.* (p.89)

Dans la même qualité stylistique, l'auteur emprunte au jargon des arts des notions pour les détourner et signifier autre chose, aux antipodes de ce qui est posé. Ainsi, comme pour cette expression artistique, "la pantomime conventionnelle", qui a fait que « *en voyant [Llob] entrer, le patron ramène ses pattes sur le bureau [...] ça veut dire qu' [il] ne vaut pas plus qu'une crotte* » (Morituri, p. 58), quand « *Lino pense que [Llob] aurait fait un bon souffleur de théâtre,...* » (Morituri, p. 62), il entend dénoncer son manque de métier.

De même, les postures corporelles de Lino (en voyeur indécent) et de Baya cherchant (sans précautions) sa boucle d'oreille sous son bureau, dessinent un tableau qui ne pouvait plaire à leur supérieur qui les dénonce : « *C'est dans cette passionnante chorégraphie que je les surprends.* » (Morituri, p.76)

Cette image chorégraphique signifie, dans une autre situation, un simulacre d'enquête qui tourne à une mise en scène éhontée pour travestir la réalité. Quand, naïvement, un lieutenant de Llob intervient, et « *comme ce qu'il faisait n'était pas programmé, ben, il sapait la chorégraphie mise en place.* » (Morituri, p.165)

Sur un ton plus sérieux ce même narrateur (auteur de *Morituri*), très amer, se désole de l'indigence culturelle de la capitale du pays, Alger ; il le fait en recourant à l'opposition et à la contradiction:

*Ses troubadours ne chantent plus. Partout où porte leur muse, ils la voient muselée. Leurs mains, orphelines, plutôt deux fois qu'une –d'abord pour la flûte qui s'enraie, ensuite pour la plume qu'on assassine- ne savent plus tâter le pouls de la terre comme elles le faisaient naguère lorsque nous étions sorciers et sourciers...* (Morituri, p.177)

Cette indigence est si affligeante qu'elle gagne Llob même que confond parfois son lieutenant et qui, pour se défendre, réplique ainsi : « *Il m'arrive de faire la différence entre Salvador Dali et un peintre en bâtiment.* » (Morituri, p. 37).

Mais l'image la plus exemplaire, parce qu'ironique, cynique et doublement illustrative (de l'indigence culturelle et du recours à l'opposition) est celle que dessine Llob pour un artiste peintre : « *Arezki Naït-Wali est un génie. La preuve, il se terre dans un cul-de-sac au fin fond de Bab El-Oued [...] Sous d'autres cieus, il aurait probablement brillé de mille soleils.* » (L'automne..., p.11)



#### 4. Activité figurale duelle : figures duelles et dédoublement

“L’objet de représentation fait partie intégrante de l’univers mental et va s’insérer dans le réseau des représentations du sujet, des significations qui relèvent de son identité. Il sera porteur de ses valeurs propres et sociales.”

Moscovici, S. (1961): *La psychanalyse, son image, son public*, Paris, 1961.

Nous remarquons que pour l’inscription de cette ambivalence caractéristique de l’homme et de l’œuvre dans son écriture, l’auteur ne se limite pas aux seuls modèles narratifs précités, encore moins aux seuls procédés de l’opposition et du contraste. Il a aussi recours à un certain nombre de techniques d’écriture et mobilise des procédés rhétoriques particuliers qui imprègnent ses textes d’une veine poétique déterminée et reconnaissable parmi d’autres. On citera, pêle-mêle, la *description photographique*, la *forme interrogative*, l’*intertextualité*, la *polyphonie*, l’*hétéronymie*, la *personnification*, la *métaphore* (*artistique* ou *militaire*), la *comparaison*, etc. Une large place leur est réservée dans les deux corpus (autobiographique et fictionnel), corroborant ainsi une constance stylistique caractéristique de l’écriture de Khadra.

Un des aspects de cette constance stylistique, l’activité figurale duelle (figures duelles et dédoublement) en l’occurrence, est révélateur d’un “*pathos destiné à convaincre de la sincérité de l’énonciation*” dans la fiction, ce qui valide sa reconversion en espace autobiographique. Ainsi, les figures du double sont aussi pléthoriques que celles d’opposition et de contraste dans l’œuvre autobiographique. Elles se manifestent dans la description photographique et panoramique qui mobilise la comparaison pour poser intrinsèquement l’analogie de deux faits différents et recourt à la métaphore pour les réunir par un aspect particulier.

La description des espaces désertiques, par exemple, requiert la mobilisation d’éléments de l’environnement physique de ces espaces, que l’on pose en contraste avec ceux d’autres environnements pour toucher du doigt à cette réalité saharienne. En revanche, les *métaphores artistique* et *militaire* trahissent, en le faisant remonter à la surface (de la page), deux univers fantasmagoriques spécifiques au narrateur ; univers qu’il aurait hérités par la fréquentation de ces deux mondes aux antipodes l’un de l’autre : celui des casernes et celui de la littérature. Ces univers sont sublimés, mais il les aurait aussi transfigurés et recomposés -sinon redéfinis- par son imaginaire. Consciemment parfois, et le plus souvent à l’insu de l’auteur, ce “*pathos destiné à convaincre de la sincérité de l’énonciation*” se manifeste, qui induirait le lecteur dans l’émotif et l’installe dans la quasi factualité.

### - Personnification, métaphore et comparaison : *vertus didactiques et discursives*

En effet, les figures les plus récurrentes dans les œuvres étudiées sont, comme dans l'œuvre autobiographique, des figures d'analogie et d'opposition : métaphores, comparaisons et oxymores. Elles sont dominantes et renseignent sur un imaginaire nourri à une double source : le rationnel prosaïque et l'irrationnel fantasmagorique, le naturel dans ce qu'ils a de logique, d'explicable et de contraignant et le culturel, de fait spécifique et singulier, voire contradictoire et ambigu.

A titre d'exemple, les “*métaphores militaires*” sont l'illustration parfaite d'une dualité qui renseigne sur cette ambivalence problématique : “*métaphore*”, c'est-à-dire figure littéraire, le fait d'un homme de lettres (l'auteur en l'occurrence), et “*militaire*” de par les champs lexical et sémantique qu'elle mobilise, qui est le fait du même auteur au passé militaire (un passé qui l'aurait structuré dans ce sens).

Ce fait est si récurrent dans l'œuvre de Khadra que certains viennent à lui reprocher cette touche d'écriture “*oxymérique*”, suspecte de velléités malsaines d'humanisation de la violence. Ce serait une touche d'écriture et un style métaphorique qui arrivent à rendre sympathique un terroriste, ce dont se défend l'auteur.

Tel Sartre qualifiant l'existentialisme d'humanisme et mettant les hommes devant leurs responsabilités angoissantes, Yasmina Khadra impute à l'homme cette bestialité dont sont dépourvues les bêtes. Il dira accusateur :

*Ce sont les êtres humains qui ont inventé la guerre, les génocides, le racisme, la ratonnade, la gégène, la xénophobie, l'esclavage, la chaise électrique, la guillotine, la chambre à gaz, les fours crématoires, l'internement... Ils excellent dans l'art de nuire, de dévaster, de tuer, de châtier, de “rentre justice”. ...*<sup>260</sup>

Mais, assumant l'effet de style à l'œuvre dans son écriture, il se prémunit de toute lecture tendancieuse en répondant à Y. Merahi qui trouve que « *quelque part, [il] donn[ait] l'impression dans son œuvre d'humaniser la violence* » :

*C'est de cette façon que l'on éveille les consciences. Je n'humanise pas la violence ; je la démythifie, la vulgarise, la rend accessible à notre indignation, à notre sobriété. Certains trouvent que je rends sympathiques des individus qui ne méritent aucune compassion. C'est faux. Je ne fais que réinstaller ces individus dans leurs part d'humanité.*<sup>261</sup>

<sup>260</sup> Youcef Merahi, *op. cit.* p.49

<sup>261</sup> *Idem.*, p.51

#### 4.1. La métaphore : discours didactique et interférences intimes

En effet, « *la métaphore n'est [...] pas une simple figure de rhétorique qui consisterait à utiliser un terme concret dans un contexte abstrait (exemple : « les racines du mal »)* »<sup>262</sup>, dira Christine Cuet. On y a utilitairement recours, selon Lakoff et Johnson, « *parce que beaucoup de concepts qui sont pour nous importants sont abstraits [...], nous devons les saisir au moyen d'autres concepts que nous comprenons en termes plus clairs [...]. Cette nécessité introduit la définition métaphorique dans notre système conceptuel.* »<sup>263</sup>

Au-delà donc de l'opération technique de substitution linguistique, une représentation sociale est à l'œuvre qui lie l'*objet représenté* et le *sujet représentant*. Car, ajoute Christine Cuet, « *en sociologie des représentations, [...] le sujet s'approprie les caractéristiques de l'objet, les assimile, puis les reconstruit en fonction de ses propres caractéristiques. Toute réalité est bien une construction personnelle qui s'élabore dans un champ social déterminé. C'est ce qui détermine les conduites ultérieures.* »<sup>264</sup>

Dans le cas de Khadra et de son œuvre, les contrastes évidents des situations qu'il traite (situations tant vécues qu'imaginées), le sentiment de promiscuité ordinaire et de familiarité timide (avec l'écrivain et avec ses personnages), qu'il impose autour de lui, la réserve absurde qu'on sent envers l'homme et la distance non justifiée qu'on entretient vis-à-vis de son œuvre et de lui-même (ainsi que d'autres situations encore comme l'adversité provoquée, les dilemmes entretenus et les oppositions non arbitrées, etc.) valident l'ambivalence de l'homme et de l'œuvre et dénonce la duplicité du comportement. Et à Christine Cuet de conclure justement que

*C'est par la métaphore que nous construisons la réalité et le système conceptuel qui la représente. Ce système conceptuel métaphorique dérive de notre interaction avec l'environnement. Parler d'un objet, c'est en parler en fonction de notre interaction avec lui. ... De ce fait, les métaphores ont le pouvoir de structurer la réalité et de la construire de façon signifiante, ces métaphores dépendant de notre expérience physique et culturelle.*<sup>265</sup>

<sup>262</sup> Christine Cuet, « « Apprendre » : Représentations métaphoriques de l'enseignant, de l'apprenant et du savoir », Nantes CERCI EA 3824, metaphorik.de 11/2006 – Cuet, « Apprendre », p. 32

<sup>263</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, éd. orig: Chicago, The University of Chicago Press, 1980, p.128.

<sup>264</sup> Christine Cuet, *op. cit.* p.30

<sup>265</sup> *Idem*, p.32

En effet, le “*métaphorique*”, c’est-à-dire cet ordre du discours qu’il s’est choisi pour s’exprimer (la littérature) “*a structuré la réalité de l’expérience physique*” de notre auteur : sa carrière de soldat, cet autre ordre militaire, qui écrasait son frêle corps de corvées inutiles et annihilait toute expression de son tempérament de rêveur, détermine son comportement et sa conduite. N’en est-il pas conscient quand il disait : « *Je voulais que ma métaphore soit aussi imparable que mon refus de céder, ma tournure de phrase capable de supplanter les mauvais tours que m’infligeais la fatalité.* » (*L’Ecrivain*, p.204)

Derrière la posture défensive -qui sied à ce corps de métier- et la belligérance ostentatoirement exhibée, se dessine une veine stylistique caractérisée par la dualité et l’antagonisme.

Son “*expérience culturelle*” d’écrivain est, elle, “*construite de façon signifiante*”. L’auteur qui faisait dire au narrateur de *L’Ecrivain*, « *Je suis le roi des mages ; l’exergue est ma couronne, la métaphore mon panache...* » (p.198), semble se situer au-delà de la signification (dénotative), dans la signifiante, c’est-à-dire dans la création –et non dans la production et reproduction- de sens et de formes. On le comprendra aisément quand, encore enfant, il se confesse :

*... ma fascination, la vraie, n’était ni pour les histoires, ni pour les personnages, ni pour le talent fantastique des dessinateurs. Je ne devais mettre le doigt dessus qu’en m’essayant, à mon tour, à l’écriture : j’étais fasciné par les mots...ces assemblages de caractères morts qui, pris entre une majuscule et un point, ressuscitaient d’un coup, devenaient phrases, devenaient foules, devenaient force et esprit.* (*L’Ecrivain*, p.88-89)

Si nous considérons que la *métaphore artistique* est le fait de poser intrinsèquement l’analogie de deux faits différents pour les réunir par un aspect extrinsèque, puisé justement dans le champ sémantique de l’art, l’élément exogène dans la *métaphore militaire* va être emprunté au domaine guerrier. Ainsi, à titre d’exemples, “*soupçonner la solitude d’un clown dans un cirque en fête*” ou “*graver des arabesques dans la table*” (*Morituri*, p.66 et 172) et “*distinguer la toile du maître de celle du faussaire*” (*L’Automne ...*, p. 55) relèvent du premier type de construction métaphorique, laquelle renseigne sur les penchants littéraires et la culture artistique de l’auteur.

Parallèlement, la *métaphore dite militaire* consigne des traces et des marques (si elle ne les extériorise pas) que l’expérience militaire de l’auteur n’avait pas manqué de laisser sur l’enfant que fut l’écrivain.

Comme l'environnement littéraire qui l'avait bercé ; comme l'environnement saharien qui l'avait vu naître et vivre sa prime enfance et qu'il couvait dans un coin de son âme, l'environnement militaire a déteint, non seulement sur l'homme, mais aussi sur son imaginaire et sur son écriture. Ses fulgurances intermittentes et ses manifestations ordinaires, nous les recueillons souvent dans son œuvre de fiction comme dans son autobiographie.

Si *L'Ecrivain* traite ouvertement du thème de l'enrôlement militaire des enfants (orphelins de la GLN), si *La rose de Blida* relate le coup de foudre d'un enfant, *L'imposture des mots*, quant à lui, est structuré en trois parties dont les titres trahissent un imaginaire influencé par l'environnement qui avait présidé à sa conception et à son écriture : « *L'Approche* », « *Le Choc* », et « *Le Doute* ». Cela correspond dans le métier des armes à (a) la *reconnaissance* du champ de bataille qu'un éclaireur doit réaliser au préalable, à (b) l'assaut ou à l'*engagement* de la bataille et au (c) *bilan* de l'action militaire dont la défaite est désastre et la victoire une chimère.

On note comme réinvestissement notionnel du thème militaire quelque cas où le parallèle établi est métalinguistiquement pertinent en général, mais toutefois trahit une imprégnation indélébile du monde militaire. Ainsi, comme « *chaque cadet porte [son infortune] en bandoulière* » (*L'Ecrivain*, p.20), les personnages de Khadra portent beaucoup de choses –qui ne pouvaient l'être- “*en bandoulière*”, à l'instar de *Flen* qui, se lamentant sur son sort, disait : « *Je n'ai été qu'un triste troubadour qui traînait son cœur en bandoulière et dont l'âme, comme sa sacoche, ne renfermait qu'un frugal repas, qu'un innocent espoir.* » (*Le privilège ...*, p. 170)

Pour rester avec le “*paquetage*” que devait “*traîner*” tout soldat, et dans une image significative qui édifie son interlocutrice quant au fait qu'il ne pouvait lui être d'aucun secours et qu'elle devait agir par elle-même pour se sortir d'affaire, le commissaire Llob se désole : « *Je pouvais rien faire pour elle. Dans les tranchées, on veille sur son casque et sa gourde. Le reste, on le confie aux bons soins du Seigneur.* (*Morituri*, p.138)

Par ailleurs, si les adultes, par réflexe paternel, ‘*fourrageaient dans les cheveux*’ des les enfants, ces derniers (les cadets surtout) qui avaient « *appris l’art du camouflage bien avant de téter le sein de [leurs] mères*<sup>266</sup> », ‘*pivotaient sur leurs talents*’ (réflexe ou tic militaire) pour quitter un endroit ou s’éloigner d’une personne. Loucif en est l’exemple extrême qui laissa son père, Redouane, dans l’embarras : « *Loucif avait pivoté sur ses talents et il s’était enfui [...]* Je ne devais plus le revoir. » (*El-Kahira ...*, p. 21)

Ils jouaient le jeu dans les situations qui l’exigeaient, et comme Mohammed (de la bande d’enfants du douar Chaffak Halli) sommé par Lou, l’enfant de l’officier, de se mettre en garde-à-vous, il obéit au geste et au mot :

- Lou : *Debout !*
- Mohammed : *J’obtempérai. En bon soldat.* (*Le Musicien ...*, p.59)

Les enfants n’obtempèrent pas seulement aux injonctions des tyrans (jeunes ou vieux), ils sont aussi sensibles à l’hostilité de leur environnement où « *les mitrailleuses [sont des] vipères au dard fulgurant* » (*Le bout du sentier*, p. 81) et où même le silence est menaçant, qui les oblige à être sur leurs gardes, voire à se reconsidérer.

C’est ce qui est arrivé au jeune Mo : « *C’était surtout le silence, qui venait de me mettre en joue, qui m’éveilla à moi-même.* » (*La rose de Blida*, p.15)

---

<sup>266</sup> La patronne à l’endroit du garçon de ferme : ‘*Je suis sûre que tu as appris l’art du camouflage bien avant de téter le sein de ta mère*’. *La fille du pont*, p.21)

#### 4.2. La personnification ou *la mise en scène d'un pathos*

*“Au pied des arbres somnolents, germaient des troubadours  
silencieux, qu'on prenait pour des champignons.”*

*(Le Musicien ..., p. 41)*

Personnification du végétal et “végétarisation” de l’humain, comme cela est formulé en exergue (*l’arbre sommeille* et *le troubadour pousse* et se confond avec un *champignon*), voilà un exemple, certes extrême, mais caractéristique de la poétique de Khadra. La dualité de ses figures de style (de la comparaison et de la métaphore où l’on sent une application qui oriente le discours) s’étend à la personnification où se vérifie l’approche binaire (dont le deuxième terme est une personne) et d’où émane une argumentation intentionnée : choisir les attributs des personnes de telle façon à persuader de la justesse de la posture de l’énonciateur et “à convaincre de la sincérité de l’énonciation”. En effet, recourir à une forme d’expression symbolique ou imagée pour rendre compte d’un fait ou exprimer une pensée de façon allégorique, revient à dire l’abstrait par le truchement du concret sur le modèle de la métaphore. La personnification dont use (et abuse selon certains) l’auteur est une véritable mise en scène, voire une théâtralisation, de ce fait, de cette idée ou pensée.

Nous focalisons dans les quelques cas retenus (dans le relevé des figures de personnification) moins sur ce qui est personnifié que sur les attributs que lui donne le procédé, c’est-à-dire sur ce qu’on vise à signifier de façon abstraite, à travers un signifiant concrètement identifiable. On identifie (et on choisit parmi le très grand nombre de personnifiés), des pays (l’Algérie), des villes (Alger, Paris), des objets (la guillotine), des reliefs (ergs et regs), etc., qui vivent, bougent, sentent, parlent, enfin qui héritent des attributs humains que veut bien leur accorder l’auteur. Ce faisant, comme la langue, selon Derrida, qu’on croit utiliser pour dire mais qui finit par nous dire, ces attributs disent long sur l’auteur même.

Ainsi, cette image de « *l’Algérie, petite bédouine aux yeux de gazelle, les menottes liées et la frimousse blême, s’agenouillant au crépuscule d’une nuit haineuse et terrifiante* » révèle l’extraction sociale de l’auteur (bédouinité dont il se montre toujours fier) ainsi que l’imaginaire et la sensibilité qui y sont liés. Elle révèle aussi son patriotisme et son état d’âme peinée devant la nuit coloniale qui terrifiait son pays.

Pour sa part, la Casbah, cette médina (ville) mythique, son évocation nostalgique permet à l’auteur de célébrer les valeurs spirituelles (foi) et la culture traditionnelle conviviale et généreuse, car, « *elle n’était pas tout à fait malheureuse, autrefois, la Casbah. Sa foi était immense. Elle était fière de ses artisans, de ses cordonniers, et de la chéchia de ses boutiquiers. Elle savait surtout partager ses joies et garder ses peines pour elle.* » (Morituri, p.177-178)

Quant à la capitale de ce pays qui avait mis sa patrie “à genoux”, même si la conjoncture n’est plus la même et les circonstances tout à fait autres, elle a gardé sauf tout le mépris qu’elle vouait à cet Autre qui est l’indigène, inutile et encombrant :

*Douairière hypocondriaque, Paris m'accueille froidement, l'éventail expéditif, les yeux hérissés de faux cils. Elle est irritée de me voir, tel un cheveu sur la soupe, fausser son festin de fin d'année qu'elle comptait célébrer dans la stricte intimité, avec juste ce qu'il faut de courtisans pour remettre la valetaille à sa place. (L'imposture..., p.38)*

Le texte étant autobiographique, on aura appris le sort qui fut celui de l’auteur qui avait, alors, démissionné de l’armée et choisi de s’exiler en France. La “froideur de l’accueil et l’irritation” que sa présence engendre ont ressuscité en ce “patriote chauvin, parce que militaire”, l’image de “l’éventail expéditif”, brandi cette fois par l’adversaire.

L’autre capitale, Alger, quant à elle, si en ville « *ses symboles sont mis au rebut* », en personne elle est « *soumise à une obligation de réserve, [ainsi que] son histoire [qui] courbe l’échine et ses monuments [qui] se font tout petits.* » (Morituri, p.177)

Mais c’est en enfant (qu’on ne cesse pas d’être quand on est artiste) et en bédouin et sahraoui que l’auteur se manifeste le plus par ce procédé de la personnification qui est donc une volonté de dramatisation du rapport à l’adversité.

Dans *Le bout du sentier* (troisième nouvelle du recueil *La fille du pont*), le sentier au bout duquel se trouvait la maison du poète, est personnifié par les enfants, dont le narrateur Mohammed. D’un nom (*sentier*) non humain et non animé, l’imagination de l’auteur en fait, par ce procédé, l’ami des enfants. Pour ce faire, le narrateur délégué par l’auteur, attribue au “Sentier” la faculté d’aimer et la ressemblance aux enfants : « *Il nous aimait. Nous l’aimions aussi. Nous nous ressemblions : nous étions maigrichons et adorions nous balader au gré de nos rêveries.* » (p.80)



En plus de leur ressembler par un trait (la maigreur), il partage avec eux le rêve et les jeux : il est donc doué de mouvement (*arriver, descendre, traverser, disparaître, plonger, remonter, se frayer, pousser, escalader, etc.*). C'est aussi ce qui animait le cadet matricule 129, ainsi que tous les enfants dont l'autobiographie soulignait l'avidité pour l'amour, le rêve de liberté et le jeu.

En *sahraoui*, l'auteur personnifie l'horizon (qui s'approchait et s'éloignait au gré des reliefs), les vents et le sable (alliés d'un moments et opposants de toujours), Kenadsa et ses ruelles (accueillantes et généreuses), la Saoura, ses plaines et ses montagnes (nourricières et exigeantes), etc. Il personnifie significativement « *ergs et regs [qui] se taisaient comme des coupables jetés aux ténèbres de l'oubli.* » (*Le Musicien ...*, p.42). En l'occurrence, physiquement, du fait de l'immensité de ces territoires et de la quasi absence de vie en leur sein, un silence parfait les caractérisaient ordinairement. Mais la « *culpabilité* », sanctionnée par le rejet dans les « *ténèbres de l'oubli* », ne pouvant être expliquée que par un sentiment de frustration des habitants de ces contrées, l'auteur se sentant interpellé, voire responsable, est en train de le dénoncer.

Plus peut-être que son autobiographie, les oeuvres fictionnelles de Yasmina Khadra sont émaillées de beaucoup de clins d'œil à un entourage humain et d'innombrables arrêts sur images sur un environnement physique auxquels l'auteur ne peut pas être indifférent. C'est le cas à travers une onomastique référentielle et symbolique (sur laquelle nous nous arrêterons plus loin), mais c'est aussi et surtout le cas de la description des espaces désertiques où on sent et on vérifie une implication directe de l'auteur. En effet, la description des espaces désertiques requiert, par exemple, la mobilisation d'éléments de l'environnement physique de ces espaces, que l'on pose en contraste avec ceux d'autres environnements pour toucher du doigt à cette réalité saharienne.

Ainsi, dans la description de ces espaces, l'auteur donne à lire tantôt la difficulté d'y sur/vivre ou, au contraire la magie, la féerie des paysages, tantôt un espace onirique et fondateur : le Sahara natal et le pays des valeureux ancêtres. En effet, à la question de Y. Merah pour savoir le secret de la fécondité de son imagination, Y. Khadra répond :

*Je crois que c'est inné [...] J'ai grandi dans le désert. Le désert est un monde intérieur. Les yeux sont "tout" pour l'homme du désert [...] Tout repose sur le regard [...] J'ai hérité de ma tribu ce regard-là qui m'a appris à inventer mon royaume là où j'étais moins qu'un sujet, à me restituer les horizons et les lumières qu'on m'interdisait. Ainsi est né mon imaginaire, tel un troisième œil ...* <sup>267</sup>

De fait, nous comprenons, au-delà de la genèse de l'imaginaire de l'auteur, la mythification de ces lieux et espaces mystérieux, déjà largement mythiques. Nous assisterons à cette entreprise dans toute l'oeuvre fictionnelle de Khadra car, si un tel espace est dégagé pour accueillir le déroulement et l'actualisation de l'action de l'intrigue de la fiction, il devient un paradigme fondateur de l'acte littéraire, en amont (dans son émanation/avènement) et en aval (dans sa réception/réalisation).

De tous les espaces, supports de l'intrigue et balises de la narration, les lieux mythiques ou mythifiés sont de véritables régisseurs de la production/création littéraire. De même que si les lieux mythiques communément connus procèdent des lieux communs et fonctionnent comme espaces de convergence de l'intérêt pour les différents champs littéraires, les lieux mythifiés (comme ceux choisis par notre auteur) ne gagnent leur dimension mythique que lorsque la littérature s'en saisit. Ce à quoi s'emploiera avec fougue et dévouement notre auteur.

Il mettra Kenadsa sur un piédestal (Cf. supra). Nous fiant seulement aux sentiments des enfants, nous pouvons aisément appréhender l'influence indélébile de leur ville. Ils se confiaient : « *Nous étions heureux. Nous étions amoureux de Kenadsa. De ses ruelles. De sa place crevassée. De ses maisons paisibles. De son Ksar. De ses petits sentiers. De son odeur de four à pain.* » (Ez-Zawech ..., p.109)

Il écrira la Saoura et le Kerzaz en lettres de noblesse, capables d'angéliser le démonique. Il en fait cette description contradictoire qui nous donne, de retour de la mort, à mieux apprécier la vie :

*Partout autour de nous, se nécrasait la terre morte du désert sur laquelle rebondissaient de solides rayons de soleil. Les rochers poignardaient le ciel. Les dunes de sable sommeillaient au loin jusqu'aux prochaines tempêtes, guettant, entre deux tornades, le passage du sirocco.*

*Pourtant, ce lopin d'aridité nous pénétrait profondément au premier regard. Nous l'adorions. Chacune de ses pierres nous enchantait. Et même si la nature l'avait sévèrement dépouillé, nous y discernions d'autres splendeurs, plus lancinantes, plus attrayantes, qui germaient au fond de nous chaque jour davantage.*

(Ez-Zawech ..., p.109)

<sup>267</sup> *Le privilège du Phénix*, présentation de la collection "Reffet" de Chihab Editions, 2002, p.37.

Son œuvre qui, d'un côté exploite l'aura de certains de ces lieux mythiques (comme le Sahara, le plus grand désert du monde) en explorant la mémoire et en entretenant le mystère, donne, de l'autre, une personnalité aux lieux mythifiés en produisant des discours laudateurs et mémorables pour les rendre éternellement présents à l'esprit de ses lecteurs.

On citait Kenadsa, ses rues, sa place publique, son four, son souk ; on citera encore la beauté et la féerie des paysages, la générosité de son peuple, la rusticité de sa culture, etc. Nous citerons présentement les effets que ces lieux et certains de leurs illustres habitants laisseront à jamais gravés dans les mémoires des sahraoui d'abord, et par ricochet, des lecteurs de ce qui relèverait de l'énigmatique :

*Le secret des vers ne nous échappe plus ; nous devenons poètes jusque dans nos délires. Notre regard traverse les remparts des bagnes comme une vitrine et s'en va survoler les montagnes et les collines. L'Erg altier, immense dans sa pudeur, ne nous impressionne plus ; ses dunes de sables aux reflets blonds nous apprivoisent d'un coup, et le sirocco qui se lève nous conte Ben Bouzid. (El-Kahira..., p.97)*

## **Chapitre III**

**Intertextualité suggestive et onomastique annonciatrice**

***Analyse de l'appareil rhétorique et des interférences génériques***

## Introduction

La structuration narratologique combinée a permis à l'auteur de passer des "*messages internes de nature intertextuelle et métadiscursive*" où il signifie, par la constance de certains thèmes et autres préoccupations, et par certains procédés rhétoriques, que c'est lui l'auteur au triple masque (Mohammed Moulessehoul, Commissaire Brahim Llob et Yasmina Khadra) de cette œuvre polyphonique et protéiforme.

L'activité figurale très dense et variée (multiplicité des figures de style investies) et caractérisée par sa dualité (figures duelles et dédoublement) aura été, à l'analyse de l'appareil rhétorique, révélatrice d'un "*pathos destiné à convaincre de la sincérité de l'énonciation*", en ce sens que le substrat culturel convoqué à cet effet désignait l'auteur comme dépositaire et le révélait comme signataire. Ainsi, l'effet de factualité et l'illusion de référentialité, de même que l'état d'ambivalence des instances (énonciatives et thématiques) se dégagent nettement de la fiction de Khadra ; ils s'imposent aux lecteurs de son œuvre grâce à l'espace autobiographique créé.

Il nous restera, après avoir décodé les "*messages internes*" consignés par l'auteur dans son œuvre et après être "*convaincu de leur sincérité*", à conclure l'exercice par "*l'identification onomastique et biographique*" de l'auteur par l'analyse de quelques unes parmi les isotopies énonciatives et référentielles les plus dominantes dans l'œuvre khadrienne.

Pour ce faire et dans un premier temps, nous nous limitons à traiter d'une intertextualité et de certains "*motifs narratifs ou littéraires*", très suggestifs de l'auteur, en prenant en charge l'isotopie de "*lecture/écriture*".

Nous traitons plus loin d'une "*onomastique quasi démonstratrice*" pour dévoiler, graduellement, à travers la toponymie et l'anthroponymie, puis la pseudonymie et l'hétéronymie, l'auteur derrière tout ce système de désignation.

## 1. Motifs narratifs et intertextuels

### Toponymie, anthroponymie, hétéronymie

*“L'autofiction substitue à la relation d'identité de l'autobiographie une relation d'ipséité (qui inclut l'altérité) entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Le personnage étant pour l'auteur une sorte d'alter ego, c'est-à-dire le même mais réfléchi (dans tous les sens du terme) dans le miroir de la fiction.”*

*Autofiction en question*, Joachim Lemasson, *Ne rien laisser derrière soi*  
<http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01Question/OSSANG.html>

Ce « *“même” réfléchi dans le miroir de la fiction* », dont parle Lemasson, qui en sort incarné dans et par différents alter ego, n'est autre que notre auteur qu'une intertextualité suggestive et que certains motifs narratifs récurrents annoncent et qu'une onomastique démonstratrice achève d'identifier nettement.

En fait, se cachant tactiquement pour mieux apparaître au moment opportun, l'auteur confie à la narration littéraire *“le roman de sa vie”*. Il les confond intelligemment d'une manière qui rappelle celle dont se targue Roman Gary qui posait que

*le roman et la vie se confondent, ma vie est une Narration tantôt vécue tantôt imaginée et si un journal américain m'a donné le nom de "collectionneur d'âmes", c'est que je ne cesse de faire mon plein de “je” innombrables, par tous les pores de ma peau...<sup>268</sup>*

Ainsi, le *“plein de JE”* de Khadra est constitué d' *“âmes collectionnées”* selon des critères de ressemblance avec l'auteur. Ceux-ci peuvent aller de l'âge (majoritairement enfants), au physique (maigres, laids,...), à l'extraction (campagnards, bédouins), aux penchants (amateurs de culture, amoureux, naïfs,...), etc.

Nous retenons, pour l'illustration de ce propos, le caractère indécis et angoissé de l'auteur qu'il communique à ses alter ego (ses personnages). De fait, comme le cadet qu'il était, voire comme l'adulte et l'écrivain qu'il est devenu, ces derniers apparaissent habités par le doute, désespérés, ne sachant pas quoi faire ni qui ils sont. D'où la récurrence des questions qu'ils se posent avec constance et insistance.

<sup>268</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard, 1974.

### 1.1. La forme interrogative comme motif littéraire

*“Que m’arrives-t-il ?  
Pourquoi suis-je obligé de traîner mes textes en dehors de mes livres ?”  
(L’imposture des mots, p.113)*

Le romancier s’interrogeait. Il se plaignait en posant en termes claires la (con) fusion entre une fiction littéraire et une réalité prosaïque, celle de l’auteur même de cette fiction. Enfant, il se posait plein de questions de cette veine dans *L’Ecrivain* surtout. Mais, cette *forme interrogative*, très récurrente en fait dans les trois récits ainsi que dans les textes de fiction, est détournée de sa fonction initiale de type de phrase où l’usager demande à être informé sur le sujet de son interrogation. Elle pose –ici et là– moins de questions qu’elle ne suggère des pistes de réponses. Il s’agirait donc, moins de “*demander à savoir*” que de “*savoir demander*” : comme (on est) en littérature, le signifiant, qui reste constant, est principal quand le signifié, variable, est secondaire.

Ainsi, quand le cadet « *ne comprend pas ce qui [lui] arrivait* », il manifestait son désarroi et n’attendait aucune réponse qui aurait été de toute façon inappropriée car, disait-il devant toute réponse hasardeuse, « *j’étais si heureux chez nous. [...] Je ne comprenais surtout pas pourquoi je devais vivre parmi les orphelins.* » (*L’Ecrivain*, p.33)

Plus tard, “*au crépuscule d’une jeunesse*” gâchée à son sens, ce même narrateur nous fera constater l’absurdité du choix qu’il devrait opérer. Il nous transmettra entiers, et le dilemme qui le mine et l’échec qu’il récolte de son enrôlement dans l’armée :

*Et moi, qu’allais-je faire de mes vingt ans ?  
Désertier ou rentrer dans les rangs ?  
D’entre les deux maux, lequel était le moindre ? (L’Ecrivain, p.238).*

Dans une autre question existentielle que formule l’auteur à propos de son statut d’écrivain, il place cette interrogation dans la bouche du narrateur devenu maintenant mature : « *Qui étais-je au juste ? Un poète en herbe ou une herbe folle ? Un galopin merveilleux ou un illuminé ébloui par les flammes de sa crémation.* » (*L’Ecrivain*, p.237)

On comprend aisément qu'il ne demandait pas à être informé, mais c'est lui qui informait plutôt. Il informait d'abord de l'état d'âme d'un enfant séduit (et perturbé) par ce monde merveilleux de la littérature (poésie) : c'est là le traitement du signifié. Il informait ensuite, par un signifiant bien élaboré (sous forme interrogative), qu'il en est l'auteur, qu'il est auteur

Ce type de phrase, plus assertif qu'interrogatif, est très récurrent dans l'œuvre fictionnelle de notre corpus de travail. Rien que dans *Ce que le jour doit à la nuit*, que nous prenons ici comme exemple, les sujets des questions, que se posaient les personnages, évoquent les préoccupations de notre auteur. La configuration stylistique qu'il leur donne détourne les interrogations en assertions qui le trahissent. Il apparaît dans ses préoccupations et dans ses angoisses, dans ses choix et options, dans ses projets et dans ses ambitions.

### 1.2. *Ce que le jour doit à la nuit* : l'art du "non dire"

*“Qu'est-ce qui m'empêchait d'être pleinement moi, d'incarner le monde dans lequel j'évoluais, de m'identifier à lui tandis que je tournais le dos aux miens ? Une ombre. J'étais une ombre, indécise et susceptible, à l'affût d'un reproche ou d'une insinuation que parfois j'inventais, semblable à un orphelin dans une famille d'accueil, plus attentif aux maladroites de ses parents adoptifs qu'à leur dévouement. En réalité, maintenant que j'avais perdu la face, je me cherchais un masque.”* (*Ce que le jour...*, p.356)

Younes-Jonas incarne ici parfaitement l'auteur. Par procuration, ce dernier lui fait vivre sa vie à lui. En effet, ils sont tout les deux “*empêchés être pleinement eux-mêmes*” et considérés comme “*orphelins placés dans une famille d'accueil*”, ils se sont “*cherchés et ont trouvé un masque*” chacun.

Pour autant, ont-ils réussi à surmonter les écueils et transcender leurs situations respectives ? Il y a lieu d'en douter, à voir le narrateur dans l'expectative et à l'entendre s'interroger : « *Comment se reconnaître au milieu de tant d'ombres, de tant de spectres, de tant de titans ? [...] Qui sommes-nous au juste ? Ce que nous avons été ou bien ce que nous aurions aimé être ?* » (p.508)

Quand Jelloul apostrophait Jonas, « *Au fait, peux-tu m'expliquer pourquoi je n'arrive pas à t'appeler Younes ?* » (p.426), il lui signifiait clairement qu'il avait vendu son âme au diable et qu'il ne le considérait pas comme algérien (nationaliste).



Il lui rappelle le journaliste qui se moquait du commandant démissionnaire qui intitulait son livre *L'Ecrivain* : “ *Pourquoi ce titre ? Vous considérez-vous vraiment comme écrivain ?* ”, l’apostrophait-il, lui déniait même la prétention de le penser ou l’espoir de le devenir.

Quant à leur mollesse et à leur indécision partagées, Emilie reproche à Jonas ce que Ghalmi reproche au cadet de Koléa : « *As-tu jamais osé une seule fois dans ta vie ?* » (p.412). La question est ici de pure forme tant la réponse est archi connue : l’un et l’autre n’étaient-ils pas « *en train de [se] mentir, de [se] mettre à l’épreuve là où n’y avait rien à prouver et rien à surmonter ?* » (*Ce que le jour...*, p.331).

On avait toujours décidé pour l’auteur : son enrôlement, son orientation après le baccalauréat, sa carrière, et jusqu’à son grade (sa mère le voyait Colonel et son père haut responsable dans l’institution). Il savait pertinemment qu’il n’était pas voué aux métiers des armes et que cela était “*incompatible avec la littéraire*” où on avait “*une tête à faire de l’esprit*”, là où elle devrait se limiter “*à porter un casque*”.

En parfait alter ego du narrateur de *L'Ecrivain*, donc de l’auteur, Younes, non plus, ne choisira ni sa famille d’accueil, ni les lieux de résidence, ni ses amis, encore moins son métier de pharmacien. Mais le plus grave aux yeux de sa partenaire Emilie, c’est qu’il est incapable d’assumer son amour, de s’en montrer digne en étant responsable.

En se posant ce type de question : « *Etait-ce encore là de l’autoflagellation ? Comment trancher sans me décapiter, sans perdre la tête ?* » (p.331), il évacue la présomption de sadisme qui voudrait qu’il veuille faire souffrir Emilie (il n’y avait pas de raison valable) et celle de masochisme, car assumer ses sentiments coûterait “*encore plus que de l’autoflagellation*” : c’est perdre la raison, sinon la vie.

Est-ce la fatalité qui s’acharne sur le narrateur de *Ce que le jour doit à la nuit* comme sur celui de *L'Ecrivain* ?

Le premier « *mesurait l’immense gâchis qu’ [il] incarnait* » et s’interrogeait : « *Pourquoi ? Pourquoi étais-je obligé de passer si près du bonheur sans oser m’en emparer ?* » (p.350), puis, « *De quoi étais-je coupable ?* » (p.393).

Le second, parce que plus jeune, ne trouvait d’explication que surnaturelle : « *Aurions-nous [...] profané un Mausolée ou longé une rigole maléfique ?* » (*L'Ecrivain* p.171).

En fait, ils n'attendaient pas de réponses à leurs interrogations respectives : le premier signifiait qu'il n'était coupable de rien mais qu'il n'avait pas "*oser vivre son bonheur*"; le second qu'il n'était pas nécessaire de chercher dans l'irrationnel. L'un et l'autre (c'est-à-dire l'auteur finalement), n'arrivaient pas à réprimer une plainte : son expression est moins un cri de détresse, une affliction ou un désarroi mais bel et bien un signe de maturation. *L'imposture des mots* le confirme.

### 1.3. Motifs narratifs et intertextuels ou l'instance répétitive

Comme isotopies énonciatives et référentielles que l'auteur déploie dans ses écrits (en parallèle ou en alterné), certains motifs (que nous appelons narratifs ou littéraires) sont suffisamment visibles pour pouvoir constituer, ici une épaisseur thématique et là une constante rhétorique. Leur analyse référentielle et leur traitement statistique permettront d'y déceler la présence latente de l'auteur même. Leur récurrence, voire leur répétition, achève de transformer les traits suggestifs en indices d'identification. C'est dans ce sens que nous lisons la définition du procédé de la répétition selon Gérard Genette, procédé dont il souligne l'importance dans la composition d'un thème en écrivant que « *la « répétition » est en fait une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre, pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe, et qui est une abstraction.* »<sup>269</sup>

En effet, en recourant à la "*répétition*" de certains thèmes et de certains procédés de formulation, l'auteur confirme, d'abord, son intérêt pour une thématique et une rhétorique, en particulier. En réussissant cette "*répétition*" ensuite, il aura reconfiguré, et le sujet en le redéfinissant ("*éliminer ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres*"), et le procédé en l'adaptant ("*construction issue de son propre esprit, à partir de son intelligence d'une abstraction*").

En l'occurrence, des motifs littéraires ou narratifs les plus itératifs dans l'œuvre et l'écriture de Khadra, nous citons la dépossession, le déménagement, sinon l'exil, l'humiliation, la figure tragique du père, etc.

<sup>269</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 145.

Par ailleurs, nous notons trois types de coïncidence ou de confusion : d'abord la répétition du même personnage, voire du même nom, ensuite l'expression- description presque identique du sublime de deux lieux différents (la Casbah et Kenadsa) et enfin un type de coïncidence de situations, dont la plus récente (fugue de Jean-Christophe) s'apparente à une réminiscence de la mésaventure du cadet d'El Mechouar (réflexion de Berechta).

En fait, le motif de la *dépossession* est la véritable matrice de presque tous les autres motifs narratifs. Pour le relier à l'auteur, autant le recours systématique des colons à l'expropriation des "indigènes" leur avait été très préjudiciable (paupérisation, déportation, déménagement, errance, etc.), autant fut préjudiciable la dépossession par les adultes des enfants (de la chaleur et de l'affection d'un foyer, de leur "*enfance confisquée*", de la liberté qui leur est déniée, de leurs projets avortés, etc.). L'auteur qui en avait beaucoup souffert, comme il nous le relate dans *L'Ecrivain*, le fait éprouver à ses personnages qui nous en donneront la mesure.

Ainsi, beaucoup de ses personnages sont voués au déménagement fréquents (à l'image des locataires de Bliss à Jenane Jato), à l'adoption et à l'instabilité, à l'errance, sinon à l'exil. Comme le narrateur de *L'Ecrivain*, Younes naquit dans un bled du Sud oranais, vit son enfance à Oran (quartier arabe, puis européen), son adolescence à Rio Salado et termine son parcours de vie à Oran.

Fils de paysans qu'il est, Younes vivait de façon anodine avec sa petite famille (père, mère et petite sœur). Issa, son père, s'échinait à féconder un lopin de terre qu'il tenait d'un héritage encore dans l'indivision. Ruiné et astucieusement dépossédé, il fut contraint à l'exil.

C'est un cas assez similaire à ceux qu'ont vécus Flen (qui fut condamné à l'errance dans les immensités désertiques en compagnie de Llaz qui, lui, n'avait aucune idée de sa descendance). De fait, c'est Flen réfractaire ou en quête d'adoption (encore une ambivalence) qui l'adopta.

C'est aussi le cas du poète conteur Ben Ouda et de Jafer le musicien (dont les familles avaient subi les mêmes impairs) qui avaient beaucoup nomadé, en colporteur pour le premier, avant d'élire refuge chez les Beni Wassine et en troubadour pour le second, avant de s'arrêter aux pieds de l'arbre mort où il fut pendu et où il ressuscita.

Le premier fut apprivoisé par une “*une femme belle comme un lumignon*” et adopté par les Beni Wassine, ses hôtes et sa belle famille. Il adopte, à son tour, une “*reine déchue*” qu’il sauva de l’errance en l’hébergeant chez lui. Le second, orphelin, fut adopté par un vieil homme qui lui légua sa misère et des instruments de musique en guise de succession. Ce sont les enfants qui l’adoptèrent à leur façon, avec qui il avait scellé une connivence en leur composant leur poème hymne.

Tous rappellent l’auteur, ses origines, son déracinement, ses fréquents déménagements, son adoption par l’institution militaire (tout comme les orphelins de la GLN), son évasion dans l’amour (fantasmatique ou bouée de sauvetage) et dans la littérature (écoute, lecture et écriture).

Ce qui est advenu au narrateur de *L’Ecrivain*, donc à l’auteur, lui est arrivé dans le giron de son père. C’est un père autant angélique (qui adorait et couvait son aîné, qui ne l’avait giflé qu’une fois, ce qu’il avait tant regretté qu’il en avait pleuré) que démoniaque (qui l’avait confié à l’armée, avait répudié sa mère et chassé la famille de leur villa de Choupot, etc.). Pour autant, cela n’avait pas suffi au fils pour se déterminer et prendre position vis-à-vis de son géniteur. Il s’obstine à voir en lui un père ordinaire là où d’aucuns auront rompu avec lui. C’est ce que retient Marie Virolle qui croit comprendre que c’est « *un refus de la séparation qui le mettra lui-même, dans sa vie intime, en situation de double déchirure.* »<sup>270</sup>

Cette même conduite, l’auteur la fait tenir à Younes dont le père, dira Jean-Claude Lebrun, « *est le raté de la famille. Il est aussi la grande figure tragique du livre et le restera même après qu’il aura choisi de disparaître* »<sup>271</sup>. Il en fera une présentation pathétique et émouvante, une présentation qui aurait pu être celle du lieutenant Si el Hadj Moulessehou, faite par son fils, Mohammed :

*Mon père était heureux. Je ne l’en croyais pas capable. Par moments, sa mine délivrée de ses angoisses me troublait. [...] Et mon père souriait. Je ne me souviens pas l’avoir vu sourire ; il n’était pas dans ses habitudes de laisser transparaître sa satisfaction –en avait-il eu vraiment ?... Forgé par les épreuves, le regard sans cesse aux abois, sa vie n’était qu’une interminable enfilade de déconvenues ; il se méfiait comme d’une teigne des volte-face d’un lendemain déloyal et insaisissable. (Ce que le jour... p.11, incipit)*

<sup>270</sup> Marie Virolle, “*Yasmina Khadra, L’Ecrivain, L’amour du Père*”, *op. cit.*, p. 109

<sup>271</sup> Jean-Claude Lebrun, “*Ce que le jour doit à la nuit, Une enfance algérienne*”, *op. cit.*

En effet, les emmenant, l'un à Tlemcen, l'autre à Oran, les deux pères s'étaient oubliés à chanter des airs musicaux en vogue à leur époque (*Moustapha ya Moustapha de Dalida*, en 1963, pour le père du narrateur). Dans les deux cas, leurs fils étaient interloqués : d'abord parce que c'est inhabituel, ensuite, car il n'était pas admis, dans la tradition bédouine, qu'un père chantât, encore moins en présence de sa progéniture.

Par ailleurs, aucun des deux pères n'avait été à l'abri des mauvaises surprises et de cette “*interminable enfilade de déconvenues*” dans son parcours de vie :

- double frustration à Kenadsa pour le père du narrateur : perte de son poste et rupture avec sa fiancée française ; engagement dans la guerre, blessure ; installation à Oran ; échecs de mariages, divorces, etc. ;

- faillite de son entreprise de cultivateur pour Issa, dettes, hypothèque de la terre ancestrale (première humiliation) ; incapacité à loger et à nourrir sa petite famille ; battu à mort et en public par El Moro ; abandon de son fils (à son frère), abandon de sa famille et, suprême humiliation, devenu alcoolique il fut jeté sur le trottoir par un videur de bar sous les yeux de son fils qui était de passage.

Par conséquent, le père dans l'œuvre de Khadra, s'il n'est pas vaincu ou raté, injuste sinon indigne, irresponsable, démissionnaire et fataliste, est absent ou mort. Ainsi en est-il des pères du garçon de ferme, de Omar l'oiseau, de Flen, de Lalz, de Khaled, de Amine et de Amine 2<sup>ème</sup>, lequel raconte : « *Mon père est mort la veille du Grand-Jour. J'avais cinq ans. [...] Je ne me souviens pas de mon père. Je n'ai pas souffert de son absence. Mais je n'ai pas pardonné.* (Cousine K, p.19-20)

Nous pouvons lire, l'écriture de l'auteur étant très métaphorique et allégorique, du moins disponible aux allégations, donc susceptible de co-signifiante, que ces pères réfèrent au père du narrateur de l'œuvre autobiographique. Mieux, en rejoignant Jauss qui soutenait que « *la vie de l'oeuvre littéraire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée* »<sup>272</sup>, nous pouvons conclure que, pour son fils, le père était bien mort, de cette mort symbolique, le jour où “*il n'avait pas pu dire papa à son père*”, le jour où il avait choisi de l'appeler *Hadharat* (Mon Lieutenant), le jour où il lui tardait de rentrer chez lui à El Mechouar, dans sa “*véritable famille*”.

<sup>272</sup> Hans- Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Editions Gallimard, Paris. 1978. p.49.

Un autre motif littéraire assez récurrent dans l'œuvre de notre auteur, et pouvant permettre son “*identification onomastique et biographique*”, concerne une instance narrative. Il est constitué par la présente (répétition) du même personnage, parfois du même nom, sinon par des noms identiques pour différents personnages. Tactiquement, ce procédé en mettant un même personnage dans différentes situations, ou en constituant le portrait d'un personnage en jouxtant les fragments de ses pairs, permet à l'auteur cette hauteur qui rend visible un tracé de la vie ou qui reconstitue l'unité du personnage.

Nous soupçonnons donc, moins une simple coïncidence qu'une confusion délibérément entretenue et une porte ouverte à l'intrusion de l'auteur dans son texte. En effet, les noms des personnages (que nous évacuerons rapidement pour mieux y revenir en onomastique) et leurs statuts désignent l'auteur et son entourage familial (familial et professionnel). Nous pouvons le constater et le vérifier dans son œuvre pré autobiographique, même si, encore sous les couleurs, l'auteur ne pouvait pas tout assumer.

D'abord, beaucoup de personnages (parmi eux des narrateurs) portent, comme l'auteur, le nom de Mohammed. Dans trois nouvelles sur les quatre que compte le recueil *La fille du pont*, le narrateur porte ce prénom. Ensuite, sous son pseudonyme célèbre, les narrateurs des trois romans policiers sont des commissaires de police, donc comme l'auteur, membres d'un corps de sécurité, d'une force chargée de veiller sur l'ordre public. Comme lui aussi, détail très déterminant, tout en s'acquittant consciencieusement de leur tâche, ils écrivaient des livres, voire les mêmes livres.

Il y a aussi, comme signature khadrienne -ou comme empreinte digitale (signe de plume) ou de pas (marque de passage)- il y a le nom de Da Achour et le nain comme type du personnage. Le nain, “*être d'incomplétude*”, est présent dans plus d'un texte, du *Privilège du Phénix* où il “*complétait*” Flen, aux romans policiers où il donne libre cours à ses pulsions sadiques et où il meurt. Il sera ressuscité en fantôme tout autant sadique dans les romans de l'urgence (*les loups ... et les agneaux...*). Da Achour est encore plus présent, de *La fille du pont* où il est qualifié d' « *ancien tirailleur et sombre héros de la Grande Guerre que la gloire s'abstint de couronner...* » (p.31), aux policiers où il conseillait judicieusement le commissaire Llob.

Si ces ressemblances ne procèdent pas de simples coïncidences (mais bel et bien d'une intentionnalité délibérée de les confondre, qui est une des marques de signature de l'auteur), un autre type de confusion opère dans l'écriture de Khadra, où il fusionne, dans son esprit et dans son expression, la Casbah et Kenadsa. On sait son amour, voire sa vénération pour sa ville natale. Il ne manquait aucune occasion pour la célébrer et sublimer. On le surprend à décrire la Casbah d'Alger dans –presque- les mêmes termes, les mêmes images, la même animation et les mêmes icônes :

*Elle n'était pas tout à fait malheureuse, autrefois, la Casbah. Sa foi était immense. Elle était fière de ses artisans, de ses cordonniers, et de la chéchia de ses boutiquiers. Elle savait surtout partager ses joies et garder ses peines pour elle. Il y avait Dahmane le Tatoueur qui réussissait [...] des fresques étonnantes. Il y avait Roukaya la Guérisseuse, une centenaire aveugle dont les doigts furtifs raboutaient les fractures les plus sévères rien qu'au toucher. [...] Il y avait Bahja la Vestale aux yeux de biche que personne n'osait approcher de crainte de la voir s'évanouir comme une houri... (Morituri, p. 177-178)*

C'est là l'une des deux sortes de confusion que l'imaginaire de l'auteur donne à son style d'écriture ; un imaginaire authentiquement oasien ici. L'imaginaire forgé par son déracinement de son monde (enfantin et civil) et sa transplantation dans un autre (adulte et militaire) procède là, de la réminiscence.

L'autre type de coïncidence de situations dont la plus récente (fugue de Jean-Christophe) s'apparente à une réminiscence de la mésaventure du cadet d'El Mechouar (réflexion de Berechta déjà signalée). On a l'impression d'un déjà lu où l'on se lamentait sur le sort de Mohammed "gentil et tout" :

*La décision de Jean-Christophe en tarabustait plus d'un. S'engager dans l'armée n'aurait guère effleuré l'esprit d'un garçon de Rio Salado, ce n'était pas un univers pour nous et nous ne parvenions pas à dissocier le choix de Jean-Christophe d'une volonté absurde et insupportable de s'autoflageller. [...] Renoncer à sa liberté, à sa famille, à son village pour se livrer pieds et poings liés aux règlements militaires et au travail de la dépersonnalisation consentante et de la soumission. C'était une liaison impossible, contre nature. (Ce que le jour...327-328)*

## 2. Intertextualité suggestive et formation littéraire

Des motifs narratifs les plus itératifs dans l'œuvre et les plus suggestifs (dans l'écriture de Khadra) de sa poétique (rhétorique, stylistique et imaginaire), nous nous arrêterons à ce qui, à nos yeux, synthétise les motifs littéraires déjà cités. Ainsi, rassemblés et répétés, comme le fait l'auteur, l'expropriation des terres et l'humiliation des pères, l'orphelinat des enfants et l'abandon des familles, l'exil et l'errance de tous, etc. sont le lot de plus d'un personnage et dans plus d'une œuvre. Ils constituent la toile de fond de sa narration.

D'une part, tous les incipit présentent un père et/ou un enfant. Le tragique de la figure du père est l'aspect du portrait le plus partagé. Du lieutenant Si el Hadj conduisant son fils Mohamed à l'école de Tlemcen, au paysan Issa Mahieddine se préparant à la récolte puis luttant contre les flammes, en passant par Redouane guettant sa cible et remémorant son fils Loucif, tout en témoigne.

D'autre part, les personnages, majoritairement enfants, ont des profils assez ressemblants, si ce n'est quasi identiques. A titre d'exemples, le narrateur de *La fille du pont*, se présente ainsi : « *J'étais garçon de ferme dans une vaste propriété privée. Au manoir St-Jules. Je logeais dans une grange* » (p.5). Pareillement, celui de *L'Automne des chimères*, qui n'est autre que l'alter ego du commandant écrivain, le commissaire Llob, se souvenant de son enfance et se lamentant sur sa situation, il rappelle, par certains aspects, celle du garçon de ferme :

*Quand j'étais même, il y avait toujours pour moi, entre la liesse et en rêver, une vitre. A la ferme des Guillaumet où je trimais comme factotum, je n'avais pas le temps pour me divertir. Ecartelé entre les corvées ménagères et les commissions, je m'appliquais à mériter amplement mes sous, portant mes hauts et mes bas avec philosophie, pareil aux hirondelles qui savent admirablement réconcilier le blanc de leur ventre avec le noir sur leur dos.*  
(*L'Automne des chimères*, p.95)

Ce dernier (garçon de ferme) partage beaucoup de choses avec les enfants des autres récits comme on peut le comprendre quand qu'il ajoute :

*Le peu de chose que je savais sur mon passé se résume comme suit : Je me souviens vaguement d'une cabane au bord d'un lac ou d'une rivière. Il y avait plein de roseaux où mon frère, ma petite sœur et moi aimions à jouer. [...] J'avais l'impression que ma famille vivait à l'aise dans une atmosphère légère et heureuse. Puis, un homme était venu rompre le cours doux de nos jours. [...] Je crois qu'il voulait acheter notre terre ou nous en chasser.*  
(*La fille du pont*, p.9-10)



Un peu plus loin, il complète le tableau par cette conclusion qui ouvre la porte, à l'aventure pour l'enfant et à la narration pour l'auteur :

*Ce dont je me souviens est que j'avais quitté les miens comme un aveugle, titubant et hoquetant, les mains en avant, pareil à un somnambule.  
Ce furent les routes... les routes ... les interminables collèges de la souffrance et de la déchéance.*  
(*La fille du pont*, p.12)

Ces indications spatiotemporelles, suivies de ces appréciations de l'environnement humain, fonctionnent comme première situation narrative dans un récit ou situation initiale. L'avènement d'un élément déclencheur de l'action annonce le début immédiat des événements dont les effets déboucheront sur un nouvel état ou situation finale.

Ce canevas synthétique d'un court récit est un des procédés répétés par Khadra dans beaucoup de ses textes, même dans ceux dits policiers. Il peut être reconduit de façon complète dans ses trois phases ou par fragments, selon l'intention discursive. Ainsi, quand le commissaire écrivain se permet une réflexion en réaction et en commentaire de la fadeur de sa vie enfantine, il rappelle le commandant écrivain et le cite presque mot à mot. L'auteur lui fait réciter ce propos déjà dit par le cadet : « *Depuis longtemps, les fêtes ne me font plus rigoler. Séquelle d'une enfance confisquée, puis d'une jeunesse ratée, ...* » (*L'automne...*, p.67)

Pour sa part, Younes qui nous racontait la scène de l'incendie qui avait ravagé les champs et les espoirs de Issa, son père, nous plantait le décor qui allait accueillir l'action qu'il annonce comme suit : « *Une semaine plus tard, un homme vint nous voir. Il avait l'air d'un sultan dans son costume d'apparat, la barbe taillée avec soin et la poitrine bardée de médailles. C'était le caïd, escorté par sa garde prétorienne.* » (*Ce que le jour...*, p.19)

La suite, il ne sera pas difficile de l'imaginer si on est imprégné de l'œuvre de Yasmina Khadra, tant sa thématique est réaliste et sa rhétorique inspirée de l'oralité. De même qu'il ne sera pas nécessaire de nous raconter dans ses plus amples détails l'aventure qui lui est arrivée à Bouhanifia où il était en vacance en famille. Il raconte naïvement :

*Un jour, un brave homme m'a prêté une corde pour me voir pendre. Il m'a accompagné jusqu'à l'arbre. Il m'a même aidé, le brave homme. Seulement la corde a cédé sous mon poids. Ce n'était pas de ma faute ; elle était tellement usée. Alors, le brave homme s'est fâché...*  
(*L'Ecrivain*, p.34)

En effet, il collait tellement à cette réalité qui dépassait assez souvent la fiction et qui requérait, pour être appréhendée comme telle (et à sa juste mesure), de s'inscrire dans un mode de narration adéquat et de participer ainsi à sa perpétuation.

Nous devinons là notre auteur conteur qui célèbre la sagesse populaire et la culture traditionnelle. Il regrette et s'en désole même pour celui qui enfreint à cette sagesse et s'en écarte en expliquant qu' « *il avait oublié la poésie de son peuple, la mignardise des contes, la beauté des "hadiths"* ». (*L'Ecrivain*, p.39)

Ce qu'il réalise avec l'entame de la nouvelle *Le bout du sentier*, vérifie ses penchants et confirme sa présence à travers les reprises et les répétitions de situations qui en rappelaient d'autres. Comme il est en amont et en aval de toutes ces situations "imaginées" et de ces instances "créées", il apparaît épisodiquement dans certaines situations ou derrière certains personnages.

Ainsi, quand, en narrateur omniscient, l'auteur raconte (conte devrait-on dire) l'histoire de « *Ben Ouda [le] colporteur [qui] traversa beaucoup de pays* » avant de débarquer chez les Beni Wassine, il évoque le parcours de beaucoup de ses personnages et s'y glisse lui-même. Il dit:

*Avant, il vivait sur les généreuses plaines de la Mitidja. Dans la clémence des montagnes de Chréa. Sa tribu cultivait des terres fertiles que convoitait le colon. On avait essayé de l'intimider, de le corrompre. En vain. La tribu s'enracinait dans ses labours, indifférente aux menaces et aux machinations.*  
(*Le bout du sentier*, p.89)

C'est le cas, entre autres, de Flen, de Llob et de Younes. C'est aussi le cas des Moulessehoul des Doui Ménia dont le patronyme évoque les plaines et qui se retrouve transplantée en ville (Oran) du fait de la colonisation (expropriation).

L'élément annonciateur de la perturbation des équilibres étant celui-là même qui était à l'origine de l'exclusion des Moulessehoul des plaines (fertiles) vers les faubourgs des villes du nord, c'est dans la violence qu'il survient : « *Un jour, l'armée arriva. Elle dévasta le village, tua, égorga, massacra le bétail, brûla les moissons, décortiqua la tribu et pourchassa les rescapés à travers la région.* » (*Le bout du sentier*, p.89)

La dramatique conséquence étant connue, ses effets sur le personnage de Ben Ouda, en rappelant ce qui était advenu au garçon de ferme et à Flen par exemple, évoque l'auteur chassé de chez lui, de la chaleur du foyer familial et de l'affection de sa mère et de ses tantes :

*Blessé, encore éberlué par tant de carnage et de férocité, Ben Ouda n'eut même pas le temps d'enterrer les siens. Il partit par les chemins. Il ne lui restait plus qu'un mulet, une charrette et quelques meubles vétustes. Et sans s'en apercevoir, il devint marchand ambulant.*

*Quand son mulet périt de vieillesse et de lassitude, il l'enterra dans la vallée des Hyènes, ramassa ses gros sacs et les traîna jusqu'au plateau sur lequel régnaient les Beni Wassine.*  
(Le bout du sentier, p.89)

En revenant comme un leitmotiv, ces thèmes et ces personnages, cette atmosphère et ces situations constituent autant d'isotopies énonciatives et référentielles apparentes dans l'œuvre de notre auteur qui, en les pensant et en les constituant, leur imprimera quelque chose de lui-même, quelque chose qui le suggère, le trahit, l'identifie en fin de compte.

## **2. 1. Intertextualité suggestive: écouter, lire et écrire**

En appoint à la “*conviction de la sincérité*” des “*messages internes*” -que l'auteur a inscrits dans son œuvre- et à leur décodage et/ou interprétation, l'analyse de l'intertextualité qui y est abondante et variée, est à même de nous donner à voir l'auteur. C'est là une isotopie tant référentielle, par les instructions qu'on ne peut dédaigner et les suggestions qu'on peut y lire, qu'énonciative, par les assertions et les influences auxquelles on ne peut pas échapper.

Comme l'œuvre autobiographique, l'œuvre fictionnelle de Yasmina Khadra foisonne en figures d'intertextualité qui vont de la référence à l'autoréférence et qui, dans notre approche, sont dites externes quand elles proviennent de l'observation et de la lecture, et internes quand elles sont puisées dans son texte.

## 2.1. Intertextualité dans l'autobiographie ou la construction en écriture

*“Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.”*

R. Barthes, «Théorie du texte», *Encyclopédie Universalis*, article *Texte*

Cette intertextualité, en plus d'être suggestive de l'auteur et symptomatique de sa thématique et de sa rhétorique, est témoin de sa formation littéraire (imprégnation, construction d'une compétence et production/création d'oeuvres). En effet, l'initiation à la lecture, mais aussi à l'écoute et à l'observation, adossée à l'influence et à la fréquentation en tant que lecteur invétéré, lui permettent d'abord d'acquérir et de développer un savoir faire en la matière. Cette acquisition est d'autant plus favorisée qu'il est déjà dépositaire d'une culture traditionnelle qui est pour beaucoup dans la passion qu'il manifeste pour la littérature et dans la force de l'inspiration et la qualité du don qu'il avait pu développer et entretenir.

Par la suite, et consécutivement aux efforts déployés dans la lecture (l'écoute et l'observation) de ses maîtres et initiateurs, il ne pouvait pas ne pas leur être reconnaissant, encore moins s'en défaire. Leur influence est bien visible dans ses propos et dans ses livres car ces écrivains sont justement ceux qui lui ont permis d'être initié et d'accéder à ce rang pour frayer avec les “ Immortels ” : « *Ils n'appartenaient pas au commun des mortels. Pour moi, c'étaient des prophètes, des visionnaires ; les sauveurs de l'espèce humaine.* » (*L'Ecrivain*, p.157)

De fait, ses textes portent les marques et la qualité de leurs influences. Des personnages, des titres d'œuvres et des formules leur sont empruntés et ostensiblement exhibés, et pour leur témoigner reconnaissance et s'en montrer digne, et peut-être pour bénéficier de leur magistère. Pour ce faire, et essayer de les égaler (légitime ou prétentieux), il mêlera de véritables citations (de personnages, de noms d'artistes, de titres et de formules), à des personnages, à des noms d'artistes, de titres d'œuvres et de formules tout droit sortis de son imagination. Il mêlera ainsi la réalité éditoriale à la fiction. Un exemple de personnages écrivains dont l'un est pris dans la réalité et dont le nom de l'autre est biffé en guise de déni de statut : le personnage de l'écrivain Yasmina Khadra (éponyme) est invité à une « *rencontre d'intellectuels algériens, humbles et intègres comme Boualem Sansal ou piètres et opportunistes comme Madame Hélas* ». (*L'imposture ...*, p.14).

Un autre écrivain est inventé ou imaginé et crée par l’auteur pour lui faire gagner un prix également inventé et pour le publier chez un éditeur qui a réellement pignon sur rue :

*Fabrice obtient le premier prix du Concours national de poésie. [...] Le lauréat était aux anges. En plus d’un cachet substantiel, le jury se chargerait de publier le recueil récompensé chez Edmond Charlot, un important éditeur algérois.*

(Ce que le jour ..., p.239)

Mieux, dépassant la référence (via ces citations et cette intertextualité externe), il recourt à l’autoréférence ou intertextualité interne, et s’auto citera, ainsi que ses œuvres, ses personnages et ses formules censées devenues célèbres.

De fait, pour “l’identification onomastique et biographique” de l’auteur par l’analyse de cette isotopie (nous l’appelons “lecture/écriture”) dominante dans l’œuvre khadraïenne, nous procédons en deux moments pour :

Nous commençons par traiter d’une intertextualité très suggestifs de l’auteur, en prenant en charge l’isotopie de “lecture/écriture”, d’abord dans son écriture autobiographique où “l’arbre” de l’auteur, sur lequel tout se focalise, “cache la forêt” de thèmes et de procédés rhétoriques que constitue le roman.

Nous traiterons ensuite, dans sa fiction, des figures intertextuelles qui leur font écho et dont la résonance nous oriente et nous mène droit vers lui, Khadra, à travers “la forêt” que plante l’écriture fictionnelle et qui “cache l’arbre” de l’auteur.

### **2.3. Ecriture factuelle ou l’arbre qui cache la forêt**

L’intertextualité a pour fonction première « l’élucidation du processus par lequel tout texte (dont même celui d’un prétendant au titre d’écrivain) peut se lire comme l’intégration et la transformation d’un ou de plusieurs autres textes. »  
Encyclopaedia Universalis 2003, Art. Intertextualité

#### **L’Ecrivain ou la recherche d’une voie**

Ce qui caractérise ce roman, c’est la revendication, très tôt, par son auteur (à travers le narrateur) du statut d’écrivain à part entière, c’est-à-dire dès un très bas âge, âge où l’enfant (aspirant écrivain) n’est qu’au cycle primaire de l’enseignement. Les premiers signes d’intertextualité jalonnent déjà les expériences et les “copies” de l’élève d’El Mechouar, puis de Koléa.

Le texte de *L'Ecrivain* est émaillé, par son thème d'abord (éponymie : un homme de lettres, auteur de romans,...) et son message surtout (présenter un écrivain et persuader, sinon convaincre de son statut) d'un métalangage où sont récurrents les lexiques thématiques et relationnels de la notion d'écrivain : *lire, écrire ; livres, romans ; auteurs, lecteurs ; éditeur ; critique ; prix ; etc.*

Il le revendique ouvertement quand il disait que ce qui lui tenait et l'animait, c'était de « *donner un corps et un esprit à un personnage, le faire sortir des pages d'un texte [...], pouvoir le toucher et le retoucher* *grandeur nature étaient, pour le romancier embryonnaire qu' [il] couvait, l'occasion de mettre à l'épreuve son imagination, de la concrétiser sur le terrain.* » (p.185) Il l'assume plus loin : « *J'essaie d'apprendre le métier de romancier.* » (p.190)

Parmi ces occurrences, des noms d'auteurs et des titres de livres abondent et tiennent bonne place dans le roman. Ils le seraient du fait qu'ils avaient compté pour le narrateur qui les avait « *fréquentés* » (les a lus, s'en est inspiré, etc.) et qui « *transparaissaient* » donc dans ses livres, en particulier dans ce livre. « *En effet, notaient Gardes-Tamine et Hubert, il n'y a pas d'énoncé sans relation aux autres énoncés. Tout énoncé se rapporte à des énoncés antérieurs, ce qui donne lieu à des relations intertextuelles ou dialogiques, parmi lesquelles la citation et le plagiat ne sont pas des cas particuliers* »<sup>273</sup>.

La citation, par le narrateur, des auteurs lus et même le soupçon de plagiat (en fait, un simple « *butinage* », tempère le narrateur) n'y manquent pas. Le narrateur qui se défend d'avoir plagié reconnaît toutefois son recours à une fausse intertextualité : « *Je prenais [...] un malin plaisir à farcir mon texte d'adages personnels que j'adjugeais volontiers à d'illustres poètes* ». (*L'Ecrivain*, p.148)

L'exercice est rentable par ses aboutissants, il est capital, voire fondateur, par ses tenants car, selon Bakhtine, « *tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »<sup>274</sup>.

<sup>273</sup> Gardes-Tamine et Hubert, *op. cit.* Art. *Intertextualité*.

<sup>274</sup> Cité dans *Encyclopaedia Universalis*, Art. *Intertextualité*

En tant que roman médiatisant un message et étayant une thèse, *L'Ecrivain* est orienté vers l'intérieur, en focalisant sur la fonction sémiotique pour féconder sa substance par une riche activité figurale et par des emprunts et des clins d'œil aux écrivains et poètes, ses modèles. Le narrateur, personnage de l'écrivain en herbe dans le roman, mettra en application ce qui fonde l'écriture littéraire et confirmera par là le propos d'Antoine Compagnon qui voit que « *le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout cohérent [...], toute écriture est collage et glose, citation et commentaire* »<sup>275</sup>.

Ainsi, ce roman nous donne à lire une activité scripturaire, à la limite de l'activisme, menée inlassablement et velléitairement par un narrateur en verve. En effet, tout jeune, ses « *livres préférés étaient la série des “ Six Compagnons ” que [...] proposait Paul-Jacques Bonzon à la Bibliothèque verte.* » (p.153) L'influence et l'engouement étaient tels qu'il se mit à écrire son récit des « *Sept Inséparables* » : « *Je me mis à écrire “ Les Sept Inséparables ” où l'on retrouvait, quasiment calqués, les personnages de mon auteur fétiche* », en l'occurrence Pierre Jacques Bonzon. (*L'Ecrivain*, p.153)

Cette activité lui a valu quelques remarques et réflexions critiques qui révèlent l'intertextualité en acte dans ce roman. C'est que, pour s'être inspiré du *Petit Prince* pour écrire *Le Petit Mohamed*, et de la série des *Six Compagnons* pour écrire *Les Sept Inséparables* (Cf. Annexe 5.), son entourage ne cessait de lui trouver (ou de lui dénier) les qualités de l'un ou de l'autre de ces deux auteurs.

En l'occurrence, le cadet narrateur était très impressionné et marqué par la lecture de « *Le Petit Poucet* », qu'il fut si tenté par l'écriture : « *...en lisant Le Petit Poucet [...], la foudre s'abattit sur moi, avec l'âpreté de la révélation.* » (*L'Ecrivain*, p.88) Il met en pratique cette tentation et écrit « *Le Petit Mohamed* » (c'est là une première tentative littéraire - tentation autobiographique !) : « *Mon premier texte était une réadaptation du Petit Poucet. Rédigé en arabe, mon conte racontait l'histoire d'une famille défavorisée dont la panade poussa les parents à se débarrasser de leurs sept enfants...* (*L'Ecrivain*, p.89) »<sup>276</sup>

<sup>275</sup> *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, cité dans *Encyclopaedia Universalis*, Art. Intertextualité.

<sup>276</sup> Un pastiche du célèbre conte de Ch. Perrault -1697- dont la légende se rattache aux mythes initiatiques.

Le travail du style, en particulier son volet intertextuel, est pensée et exécutée dans le but évident de signifier que celui qui tient la plume pour écrire *L'Ecrivain* est un écrivain à part entière. Un écrivain qui s'est construit envers et contre l'adversité et contre le sort qui voulait qu'il soit soldat.

Le premier et principal indice de l'intertextualité est vérifié par l'amour de la lecture, amour qui, partagé avec toute «une communauté», procède de la passion. Or, le futur écrivain évoluait parmi «*les cadets [qui] étaient de grands lecteurs. Dans les deux langues. Ils [...] lisaient avec la même boulimie, tout ce qui leur tombait entre les mains.*» (p.152). Ils lisaient pour s'instruire, pour s'occuper certes, mais il lisaient surtout pour fuir une réalité accablante, pour s'évader de ce monde qui les isole et les nie, car disaient-il, la lecture «*nous parlait du monde qui nous faisait défaut, des gens auxquels nous aurions aimé nous identifier [...], nous apprenait à mieux considérer les êtres et les événements sur lesquels une école comme la nôtre n'était pas obligée de s'arrêter.*» (p.152) Et d'ajouter : «*Lire représentait, pour nous, la négation du fait accompli ; c'était défoncer les barrières qui nous séparaient des autres ; réduire en pièces la camisole de force qui nous immobilisait en nous retenant loin des choses simples et ordinaires de la vie.*» (p.152) (C'est nous qui soulignons)

Ainsi, comme ses camarades, notre futur écrivain dévore sans modération des livres que les cadets s'arrachaient. Ce faisant, il s'instruisait, s'informait et se formait. Il s'épanouissait aussi et, comme ses camarades, il est sous le charme, voire complètement subjugué par certains livres, nous confie-t-il :

*Le livre qui nous avait le plus touché était, sans conteste, “ Allons z'enfants” d'Yves Gibeau, aucun ouvrage n'égalait, à nos yeux “Allons z'enfants. Tous les cadets l'avaient dévoré et en avaient fait leur livre de chevet [...]. C'était notre histoire qu'il racontait.»*  
(p.155-156)

La boulimie de lecture du narrateur, qui était la source de tant de découvertes et d'émerveillements, à l'instar des «*contes [qui le] propulsaient au cœur d'un monde captivant*» (p.85), s'est mue tout naturellement en grande passion.

Cet engouement pour la lecture est révélateur d'une tendance qui se profile, graduellement, sous forme d'initiation à l'entrée dans un ordre tant loué, celui des Belles Lettres, et la confirmation des premiers penchants littéraires à ce stade du parcours du narrateur.



Il était enfant soldat et, néanmoins élève, c'est dans des salles de cours où beaucoup d'enseignants, dont plus particulièrement deux professeurs de français, ont exercé une grande influence sur le profil de lecture du narrateur.

D'abord, M. Davis qui, « à titre illustratif [lui] citait *L'Etranger d'Albert Camus ou Le Vieil Homme et la Mer d'Ernest Hemingway* » (p.149) et M. Kouadri, « un formidable pédagogue [qui] adorait Mouloud Feraoun pour sa modestie et avait pour *Malek Haddad une passion excessive* » (p.150), qui le marqueront indélébilement, ainsi que son style et sa sensibilité.

Continuant à cultiver son jardin dans la discrétion des lectures solitaires et dans la solennité des échanges et des débats avec ses camarades et ses professeurs, le narrateur goûte à la littérature arabe, et, même s'il reconnaît qu'il « *n'était pas assez armé pour [...] assimiler* » les œuvres des illustres écrivains de cette langue (son âge et son expérience faisant défaut), il réalisait « *cependant, [que] ‘Chajarat et bouë's’ (L'Arbre de la misère) et ‘Les Jours’ de Taha Hussein [le] sidérèrent.* » (p.156)

Comme indice et comme matrice de l'intertextualité, la lecture fut une bonne école pour Yasmina Khadra, école où il fréquente des écrivains et des écrits, où il puise des connaissances et ressent des influences.

Ainsi, à la lecture des titres des livres préférés du narrateur et de ses camarades, nous enregistrons l'occurrence du registre thématique relié au statut de cadet de la Révolution : enfants et militaires. En soulignant, en les citant, les vocables évocateurs de ce par quoi les cadets seraient interpellés, nous prenons acte des préoccupations qui vont être celles de l'auteur dans toute son œuvre.

| Titres                                                 | Evocations                                     |
|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------|
| - <i>Allons z'enfants</i> d'Yves Gibeau                | L'âge des cadets                               |
| - <i>Les Hauts Murs</i> d'Auguste Le Breton            | Les murailles d'El Mechour.                    |
| - <i>La Fabrique des officiers</i> de H.H.Kirst        | E C:... faire de moi un futur officier, (p.13) |
| - <i>La 25<sup>ème</sup> Heure</i> de Virgil Gheorghin | Effroi et frayeur vécus à El Mechouar, p 99    |
| - <i>L'officier sans nom</i> de Guy des Cars           | soldat inconnu; cadet mort (guerre de 1973)    |

A l'appréciation de quelques “ parentés ” valorisantes, reconnues ou déniées au narrateur (et puisés dans *L'Ecrivain*), nous mesurons certaines tendances stylistiques de l'écriture de l'auteur, héritées de la fréquentation assidue et intéressée de ses modèles, ses écrivains adulés.

Nous citerons à titre d'exemples:

- ...*ce n'est pas en chipant par-là une phrase de...qu'on devient Kateb Yacine.* (p.150)
- ...*Ahmed Chawki doit ruer dans sa tombe à cause de...* (p.149)
- ...*découvrant la magnificence de la langue française, je me prenais pour Aragon.* (p.150)
- *Leïla adorait mon style [...], me disait que je n'avais rien à envier à Verlaine.* (p.216)

Enfin, en ne considérant que *L'Ecrivain*, nous vérifions que son narrateur auteur, tient de ceux-là parmi les écrivains et poètes cités, et de bien d'autres encore évoqués. Nous trouverons parmi les 240 pages du texte, des clins d'œil :

- à Rimbaud : *Aube* (p. 11)
- à Malek Haddad : *Les enfants du Petit Prince et du Petit Chose.* (p. 64)
- à Gibran Khalil Gibran : *J'ignore encore pourquoi je suis venu au monde, pourquoi je devais suivre un parcours où ne convergeraient point mes aspirations.* (p.238)
- à Ibn Arabi : *A mon tour, je me préparais à accoucher d'un texte. La plume érigée, l'éjaculation précoce, le besoin d'écrire levait en moi comme tel un orgasme incoercible. Qu'une feuille vierge se déshabillât sous mes yeux, et plus rien ne me dissuadait de la posséder. ...* (p.158)
- à Jacques Brel : couplets consacrés à *Frida*, dans *Ces gens là !* (p.105)
- à Albert Camus : *absurdité camusienne de la visite de celui qui fut le père pour celui qui a cessé d'être le fils au fils* (p.92)
- à Tahar Djaout : épitaphe : *Ci-gît Qui dit* (p.181)

Il reste que les sources d'influence, et donc la veine de l'intertexte khadraïen, émanent de différentes cultures : berbéro maghrébine (tant méditerranéenne qu'oasienne et à soubassement africain) ; arabo musulmane (à coloration orientale) ; orale et écrite ; occidentale (essentiellement française) et universelle.

Le tableau suivant figure quelques noms parmi ceux qui ont nourri l'œuvre de Khadra :

| Culture 1 Orientale                                                                                                                                                                                                                                                     | Culture 2 Occidentale                                                                                                                                                                          |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Mouloud Feraoun, Malek Haddad, Taha Hussein, Tewfik El Hakim, Maarouf Ar-Roussafi, Youcef As-Soubai, Hafed Ibrahim, Najib Mahfoud, Georges Zidane, Mea Ziada, Réda Houhou, Al Khalifa, Gibrane K. Gibrane, Driss Chraïbi, Mouloud Mammeri, Slimane Benaïssa, ...</i> | <i>Paul-Jacques Bonzon, Albert Camus, Ernest Hemingway, Dostoïevski, Maxime Gorki, Nicolaï Ostrovski, Dostoïevski, Jules Vallès, Jean Giono, Tomas Mann, John Steinbeck, Orson Welles, ...</i> |

### 3. Composition/construction du personnage en intertextualité

*“J’ai poussé le sacrilège jusqu’à m’imaginer Dieu perclus dans le gel sidéral, assis en fakir sur une galaxie. [...] Là encore, surplombant l’étendue de mes splendeurs, misérablement captif d’un chagrin humain, j’ai soudain peur des choses que je crée et qui m’échappent, peur du néant menaçant mes ouvrages, peur à l’idée de me retrouver seul lorsque tout sera fini.” (Cousine K, p.40)*

#### 3.1. Ecriture fictionnelle ou “la forêt qui cache l’arbre”

Les figures de l’intertextualité, référentielles et autoréférentielles, si présentes dans l’autobiographie, le sont beaucoup plus et sont encore plus variées dans l’œuvre fictionnelle. La familiarisation avec les premières figures (puisées dans l’autobiographie) nous autorise, en prenant acte de ses préoccupations thématiques et esthétiques, à conclure à un certain “*tour d’esprit*” de l’auteur. La prise en charge des secondes, identifiées et relevées dans le corpus fictionnel, en recoupant presque les mêmes préoccupations et en étayant les mêmes façons de les exprimer, confirme la présence simultanée de l’auteur, et dans les récits factuels (l’ordre des choses), et dans les textes fictionnels (en abyme ou en ombre chinoise).

Après avoir traité de cette intertextualité, plus que suggestive parce que revendiquée et assumée par l’auteur dans son roman autobiographique *L’Ecrivain*, nous la traitons dans sa fiction, à l’affût de ce qui, sur le modèle, par la répétition et la reprise, trahit et dénonce la présence cachée de l’auteur.

Ainsi, pour “*l’identification onomastique et biographique*” de l’auteur, nous procédons pareillement en nous arrêtant, d’abord aux figures de la référence, type d’intertextualité externe, c’est-à-dire provenant de la lecture (de l’écoute et de l’observation aussi), avant de traiter des figures de l’autoréférence, type d’intertextualité interne, car émanant de ses propres textes.

De référence ou d’autoréférence, l’intertextualité relie le texte en instance d’écriture ou de lecture, à d’autres textes ou types de textes, d’autrui ou de l’auteur du texte en question. Nous optons, pour les distinguer et les prendre en charge dans la fiction de Khadra, aux notions génériques de *lecture* et d’*écriture*. Selon que le texte cité est puisé dans les lectures de l’écrivain ou dans son écriture, l’intertextualité est externe, donc référentielle ou, à l’opposée, interne, c’est-à-dire autoréférentielle.

### 3.2. Intertextualité référentielle

L'auteur étant de formation militaire, et ce depuis le cycle primaire (neuf ans), il ne pouvait devoir sa riche et très variée culture littéraire qu'à sa passion et à sa boulimie de lecture. On ne le voyait dans son autobiographie qu'en train de lire ou de s'exercer à l'écriture, et ce dans les deux langues (Arabe et Française). La quantité et la qualité des livres, la multitude et la variété des sujets, la stature et la diversité des auteurs qu'il avait lus, appris et appréciés, s'étaient imposées à lui, sans qu'il en ait conscience parfois. Cela transparaissait à travers sa thématique et son écriture.

Cette intertextualité externe, glanée sinon forgée aussi par l'écoute (conte, musique, etc.) et la vue (représentation, image, tableau, etc.), se décline dans ses textes sous différentes formes et dans différents procédés. La citation des noms d'artistes et des titres de leurs œuvres est le procédé le plus répandu (Cf. infra. Tableaux). S'ajoutant aux listes d'auteurs et d'œuvres, des personnages et des phrases ou formules choisies sont parfois cités dans ces textes.

Tout cela ne pouvait pas être fortuit ou s'expliquer exclusivement par la curiosité, l'engouement et la volonté d'apprendre de l'auteur comme cela était recevable dans l'autobiographie, le narrateur étant un enfant faisant son apprentissage. Aussi, nous nous posons la question de savoir à quel objectif cela pouvait-il répondre.

Serait-ce une prétentieuse opération publicitaire ou, plus méchamment, de racolage ? D'aucuns n'hésitaient pas à l'avancer, qui avaient vu cela même dans le choix du pseudonyme féminin. On pourrait encore y soupçonner des velléités d'excentrisme et de prestige ou, à l'opposé, une manière de dépasser son complexe d'infériorité. En effet, pour excentrique ou narcissique même, l'auteur le serait qui affiche publiquement sa mégalomanie. N'avait-il pas prétendu et dit à un journaliste italien qu'il était plus connu à l'étranger que le président algérien (qu'il accompagnait pour la circonstance) ?<sup>277</sup>

D'un autre côté, et surtout après le dévoilement de son identité véritable, l'image "d'écrivain militaire", que certains écrivains, critiques ou journalistes se faisaient alors de lui, "détonnait" un peu dans l'atmosphère éditoriale.

<sup>277</sup> Délégation accompagnant le président en visite officielle en Italie.

En l’abaissant au “*scribouillard des généraux*”, voire au prête-nom (“*Le commandant Moulessehoul savait à peine rédiger un rapport*”, soutenait-on impudiquement), il avait voulu, reconnaissait-il dans *L’imposture des mots*, “*leur mettre plein la vue*”.

Aussi, montrait-il – rien que dans *Ce que le jour doit à la nuit*, qu’en plus de la connaissance de la culture traditionnelle (de ses contes et conteurs, de ses chantres et de ses divas, etc.) qu’il avait héritée des siens, il était au fait de l’avènement de la littérature qu’il pratiquait et dont « *Gabriel Audisio, le fondateur de la revue Rivages* » (p.240) et « *Emmanuel Roblès [qui écrivait dans] L’Echo d’Oran* » (p.335), étaient parmi les précurseurs. Il montrait aussi que le fait d’être pris en charge par une école militaire ne l’empêchait pas d’être imprégné, voire de maîtriser le code pictural pour pouvoir apprécier ce qu’ « *on aurait dit la toile d’un Eugène Delacroix dépressif représentant des odalisques déchues* ». (p.196)

Toujours est-il que les innombrables citations de noms d’artistes et d’écrivains, des titres de leurs œuvres, de certains de leurs personnages et de certaines de leurs formules les plus célèbres, en confirmant amplement l’épaisseur de l’intertextualité dans l’œuvre de l’auteur, lui donnaient plus d’envergure et d’épaisseur, ce qui le satisfait, en établissant par le menu l’étendue de sa culture littéraire.

On pourrait, en plus de cela lire d’autres arguments inspirés par cette diatribe que lançait un écrivain (inventé cette fois : Abou Kalypse) contre les intellectuels :

*Quand je vois [...] tous ces jeunes qui s’américanisent, tous ces intellectuels qui s’évertuent à nous inculquer une culture qui n’est pas la nôtre en nous faisant croire dur comme fer qu’un Verlaine vaut dix Chawki, qu’un Pulitzer pèse cent Akkad, que Gide est dans le vrai et Tewfik el Hakim dans la nullité, que la transcendance est occidentale et la régression arabisante, je fais exactement ce qu’aurait fait Goebbels devant Thomas Man : je sors mon flingue.*  
(Morituri, p. 143-144)

Au plan référentiel, l’universalité de la culture de l’auteur est confirmée par ces citations puisées dans un intertexte riche et varié. Au plan énonciatif, nous comprenons, Llob -ou l’auteur- étant l’ennemi juré d’Abou Kalypse, dont il ne partageait ni ses idées partisanses et guerrières, encore moins la thèse manichéenne qui pose en termes conflictuels ce qui est de l’ordre de l’adversité, voire de la simple diversité.

On comprend que les messages qu'il envoyait signifiaient qu'il se revendiquait autant de la culture orientale que de celle occidentale et qu'en aucun cas il ne pouvait comprendre et expliquer –encore moins pardonner - l'idéologie nazie dont se revendiquait son vis-à-vis.

Cela ne pouvait s'apparenter à une aliénation rampante ; bien au contraire ! Il faudrait savoir raison garder, prônait-il. Car, illustre-t-il, « *Galilée était fou aux yeux de l'Eglise. Ibn Sina était fou de profaner le corps d'un être humain.* » (Morituri, 147)

De même, ne citait-il pas des personnages des romans de l'une et de l'autre culture, c'est-à-dire de sa culture universelle, comme dans *Morituri*, où sont distribués les personnages de *Fouroulou* (*Le fils du pauvre* de M. Feraoun) et de *Gavroche* (*Les Misérables* de V. Hugo) .

On ajoutera à ces types de citation les phrases et autres formules prononcées par des écrivains (comme *Tahar Djaout*) ainsi que les noms de personnalités historiques (comme *Goebbels*). Avec les noms et les titres littéraires, ils peuvent provoquer, du moins susciter, des jeux de miroir entre le texte citant (c'est-à-dire l'œuvre de Khadra) et les textes, les auteurs et les personnalités cités. Les relations qui s'établiront de fait entre eux pourraient renseigner longuement sur l'auteur.

Ainsi, tout militaire qu'il était, l'auteur n'était pas l'émule de Goebbels. Mais, devenu écrivain, il serait du même bord que le martyr de la liberté d'expression, le poète et journaliste, et adhérerait corps et âme à son mot d'ordre (une sentence en fait) : « *Si tu parles, tu meurs. Si tu te tais, tu meurs. Alors, parle et meurs.* » (Morituri, p.157)

S'agissant des personnalités historiques, Yasmina Khadra manifeste une inclination nationaliste à la limite du chauvinisme (qu'il assume d'ailleurs ouvertement et impute à sa formation militaire). On pourrait en dire autant que ce qu'en dit Charles Bonn de la présence des noms des historiques dans l'œuvre de Mohamed Dib. En effet, « *ces noms historiques à forte motivation fonctionnent non seulement comme des joints du référent socio-politique et du texte, mais aussi comme des prétextes de figuration romanesque d'idéologies c'est-à-dire comme intrusion du référent dans le texte.* »<sup>278</sup>

<sup>278</sup> Charles Bonn, *Problématique de l'écriture romanesque de Mohamed Dib*, Alger : OPU, 1989. p. 39.

En effet, à l’opposé –presque- de son idole Albert Camus, justement sur cet aspect des choses, il nommera plus et décrira mieux les personnalités algériennes (que françaises). Sans tomber dans l’impair qu’il reprochait à Camus, il cite, en plus des personnalités historiques de premier plan comme De Gaulle et certains généraux, les prénoms français et étrangers de beaucoup de personnages (Cf. *Ce que le jour doit à la nuit*). Mais la part la plus belle revient aux historiques algériens : on rencontre dans ses livres Houari Boumediene, Messali el Hadj, Ahmed Zahana, dit Zabana, etc. On rencontre aussi des noms de nationalistes méritoires à qui son roman de témoignage rendait les honneurs (Cf. Annexe 2 *El-Kahira, cellule de la mort*).

### 3.3. Intertextualité autoréférentielle

*“Il est des êtres qui ... s’obstinent à faire mal le bien qu’ils nourrissent pour les autres, pareils aux murènes – le baiser indissociable de la morsure”.*  
Cousine K.

Si l’intertextualité référentielle, parce qu’externe, transcende le texte citant en le mettant au diapason de ceux cités, l’intertextualité référentielle, parce qu’interne, instaure un dialogue et aménage des corridors entre les textes du même auteur. Les textes antécédents se retrouvent continuellement “retouchés” et réaménagés, voire reconfigurés. Les textes antérieurs ressuscitent et rajeunissent en étant disponibles aux dialogues et à l’échange avec les plus récents.

Selon le type d’intertextualité, qui là aussi peut se manifester par les citations du ou des noms de l’auteur, des titres de son œuvres, de ses personnages et de ses formules. L’œuvre fictionnelle de Khadra vérifie tout cela. Sa thématique et sa rhétorique caractéristiques, on l’a vu, traversent les genres et les formes romanesques, d’écriture et de narration. Les personnages, les narrateurs partageaient beaucoup d’attributs (patronymique, physique et même affectif).

En élargissant l’espace autobiographique à sa fiction, on replacera toute l’œuvre de l’auteur dans le factuel (sans pour autant abolir la dimension fictionnelle). A titre d’exemple, la trilogie policière de chez *Baleine* est exemplairement illustrative de ces aspects.

D'abord, au plan générique, le troisième volet (où évoluent les mêmes personnages – équipes de policiers-) étale sa veine autobiographique que ne démentiront ni les éditeurs ni les critiques (Llob, que l'on retrouve sur les mêmes lieux de l'enfance, raconte sa vie, de son enfance à Ighider, à sa retraite qui se profilait).

Au plan référentiel, le commissaire -qui rappelle de commandant avec lequel il ne partage pas le nom-, est –comme lui- écrivain : ils portent le même nom de plume et ont écrit le même livre qui leur cause les mêmes désagréments : *Morituri*, de *Yasmina Khadra*, le premier volet de la trilogie est cité et revendiqué par Brahim Llob dans le troisième (p.31) où il est fait un renvoi au deuxième, *Double blanc* (p.148).

Khadra s'auto cite de façon directe, comme dans *Automne des chimères*, quand le chef réprimande Llob en lui disant : « *En 1994, quand tu as écrit Morituri, tu étais parfaitement conscient des risques que tu nous faisais courir, et ça ne t'a pas préoccupé une seconde.* » (p.125), et de façon indirecte quand il lance cette plainte : « *Ayant fleuri à ma vocation un Automne des chimères, j'ignore de quoi seront faits mes étés* ». (p.11-12)

L'auteur cite aussi ses noms, ses textes et ses propres personnages. Mêlant son nom à ceux des classiques algériens des deux langues (Dib, Yacine, Mammeri, Houhou, Mohamed Laid Al Khalifa, etc.), il fait citer par Llob l'œuvre de « *Mohammed Moulessehou* dans laquelle on devrait nous ressourcer ». Il donnera son prénom à beaucoup de ses narrateurs (Cf. Annexe 1. Les quatre nouvelles de *La fille du pont*). Il citera son diminutif « *Mo* », son surnom « *l'écrivain* » (pour les cadets) et son sobriquet « *le chat huant* » (pour les moniteurs). Il citera son nom et son pseudonyme dans le même roman où ils joueront leurs rôles respectifs (*L'imposture des mots*).

Il rapporte aussi, à travers l'autocitation, des propos tirés de ses propres œuvres, tantôt sous son véritable nom, tantôt sous son pseudonyme, comme dans l'épigraphe de « *L'approche* » (première des trois parties de *L'imposture des mots*).

Il s'agit, en fait, d'une autocitation tirée du roman *A quoi rêvent les loups* :

*Si la rose savait que sa grâce et sa beauté la conduisent droit dans un vase, elle serait la première à se trancher la gorge avec sa propre épine. Mais elle l'ignore, et c'est dans cette poche d'ombre qu'elle puise la sève de sa survivance. Mon excuse, à moi, vient de là aussi.*  
(*L'imposture...*, p. 9)



#### 4. - Anthroponymes créés par l'auteur

Les anthroponymes masculins créés par l'auteur, qui leur assigne différents objectifs, procèdent de diverses techniques. On peut les répartir en procédés pour :

- nommer : désignation descriptive et dénotative ou suggestive et connotative ;
- surnommer : désignation évoquant une qualité ou un défaut (sobriquet) ; ou
- suite lexicale juxtaposant deux ou plusieurs vocables ;
- figure de paronomase mettant en valeurs une consonance phonétique ;
- abréviation ou siglaison, etc.

Les formes les plus récurrentes sont les deux premières. Les autres ne seraient pas sans intérêt énonciatif si l'on se permet quelques extrapolations

| Forme de départ   | Forme finale                | Interprétation                               |
|-------------------|-----------------------------|----------------------------------------------|
| El Mokhtar        | abréviation <i>El Mokh</i>  | Le cerveau : commandement, commander         |
| Fatima            | abréviation <i>Fa</i>       | Diminutif évoquant la fraîcheur féminine ou  |
| Dinosaure         | abréviation <i>Dino</i>     | rappelant des jeux de la première enfance    |
| Gentil Petit Ange | siglaison <i>GPA</i>        | Initiales des corps et des services comme le |
| Petit Malin       | siglaison <i>PM</i>         | Groupeement de la Police Militaire           |
| Ali baba          | paronomase <i>Ali gator</i> | Création d'un personnage pire : voleur tueur |

La *paronomase*, qui consiste en un rapprochement de mots de sonorités voisines, dans le but de provoquer des rencontres inopinées de sens, par la seule attraction des sons, est un procédé poétique qui relève la qualité de l'écriture et que Khadra cherche à l'exploiter au niveau des noms, comme quand il présente la terreur de Jenane Jato : « *El Moro, c'était la mort en marche, le peloton d'exécution* ». (*Ce que le jour...*, p.73). C'est ce qu'on lui reprochait en l'accusant de sublimer la violence en réussissant une qualité de la formule (ici allitération : *Moro + mor + mar*) qui relègue le sens à un palier secondaire.

Dans ce sens, il fait dire à Llaz (à l'attention de Flen) : « - *Ton nom ... Si tu ne discernes pas sa signification, apprend à apprécier sa résonance.* » (*Le privilège...*, p.112) Et c'est justement ce qui aurait déterminé le choix des noms des personnages par l'auteur. Il le disait et se l'appliquait de telle sorte qu'on peut répartir, comme on l'a vu plus haut, ses anthroponymes en désignation descriptive et dénotative ou suggestive et connotative, quand il veut qu'on “*discerne leurs significations*”, en sobriquet et en surnom dont “*l'appréciation de la résonance*”, à défaut de suggérer un sens ou évoquer une qualité ou un défaut, produit des effets esthétiques.

En opérant le choix des noms de ses personnages dénotativement comme l'explique J-M. Grassin, selon “*l'axe sémasiologique qui part du signe pour en expliciter le sens*” (*Dict. Inter. des Termes Littéraires*, Art. *ESPACE*), l'auteur cherche à ce que la lecture onomastique se fasse de façon référentielle pour accéder à une signification posée par lui. En l'occurrence, il posera délibérément un type de signification, sous-jacente à la forme romanesque certes (de témoignage sur le drame colonial et la tragédie nationale, par exemple), mais aussi procédant d'une socioculture (si ce n'est d'une éthnoculture) déterminée.

Ainsi en est-il, en plus de la récurrence insistante de son prénom Mohammed, de la majorité des prénoms des personnages des romans du drame colonial, lesquels recoupent ceux de la communauté culturelle de l'auteur. Ils diffèrent des prénoms donnés au Centre et à l'Est du pays, que l'on va rencontrer plutôt dans les romans policiers (dits aussi de la tragédie nationale).

Nous retrouvons dans les premiers romans des appellations caractéristiques qui trahissent l'imprégnation de l'auteur de l'anthroponymie de l'Ouest algérien, dont on cite : *Driss*, *Homaïna*, *M'birik*, *Dahou*, *Awad*, *Houari*, *El Ghaouti*; *Milouda*, *Roukaya*, etc. On ajoutera volontiers tous ces prénoms composés, qui sont considérés ailleurs plutôt comme des noms de familles: *Ben Ouda*, *Bou Ziane*, *Ben Dawed*, *Ben Bouzid*, etc.

#### 4.1. Onomastique référentielle

*Je m'appelle Omar, dit encore l'enfant en se relevant. Celui-là est mon frère, [...] il s'appelle Kébir, pourtant il est plus petit que moi.*  
(*Le privilège...*, p.83)

Les anthroponymes référentiels sont les plus dominants, surtout dans les romans policiers où ils exhibent les attributs des différents personnages (bons ou mauvais, selon que l'on soit d'un bord ou de l'autre, vu d'un côté ou de l'autre). Leur sémantisme confirme l'idée que l'on s'était faite de la posture d'observateur social (voire de sociologue) de l'auteur ; ce qu'il ne dément pas “*en expliquant mieux qu'un académicien*”, la situation de “*guerre contre les civils*” en Algérie (B. Burchter) et en écrivant “*le roman noir d'une société*” (F-Z. Zamoum).

Dans ce domaine, comme Sainte-Beuve qui distinguait “*les familles naturelles d’esprit*” et qui s’ingéniait à trouver pour chaque écrivain le mot juste qui le caractérisait, Yasmina Khadra, en fin observateur de sa société et en bon connaisseur des rouages du système de gouvernance et de sa clientèle, arrive à nommer judicieusement les membres des deux clans responsables de la tragédie : les *islamistes* et la *mafia politico financière*.

Le fait que l’éditeur de la trilogie policière prévoit un glossaire, introduit par cette note : “*Quelques petites explications sur les noms propres*”<sup>279</sup>, confirme les intentions énonciatives de l’auteur. Pour les étayer, nous présentons ce tableau, non exhaustif, des significations posées par l’auteur, “*nationaliste et chauvin, parce que militaire*”, des noms de ses personnages affectés à cette “*tâche de destruction*” du patrimoine de la nation.

| Personnages                 | Attributs                                                      |
|-----------------------------|----------------------------------------------------------------|
| <i>Les néo-beys d’Alger</i> | Politiques véreux membres de la mafia politico financière      |
| <i>Sid Lankabout</i>        | “ <i>Une épouvantable araignée tapie au fond de sa toile</i> ” |
| <i>Hamma Lllyl</i>          | le dingue au bistouri : littéralement, l’homme fort de la nuit |
| <i>Abou Kalypse</i>         | celui qui décide de la mort et signifie la fin de la vie.      |
| <i>Ghoul Malek</i>          | L’ogre possesseur ou l’Ogre Roi                                |
| <i>Omar Malkom dit Iks</i>  | La discrétion faite homme                                      |
| <i>Hadj Garne</i>           | L’éventreur, le cornu                                          |
| <i>Kader Laouedj</i>        | Le tordu capable du pire                                       |
| <i>Slimane Houbel</i>       | Le chef suprême, la divinité (païenne)                         |
| <i>Mostéfa Haraj</i>        | Le perturbateur, harceleur                                     |
| <i>Lounes Bendi</i>         | Le bandit                                                      |
| <i>Cheikh Alem</i>          | Le savant maître : l’ignorance personnifiée                    |
| <i>Alla Tej</i>             | La couronne                                                    |
| <i>Kader Leuf</i>           | Le menteur (un journaliste)                                    |
| <i>Ben Ouda ou Ben</i>      | un diplomate déchu : le fils de ses parrains                   |
| <i>Abderrahmane Kaak</i>    | le comploteur                                                  |
| <i>Dahmane Faïd</i>         | un faux dévot intéressé qui gagne à tous les coups             |

Il reste que cette sorte d’appellation désignation, quelque référentielle qu’elle soit, vérifie encore deux constantes de la poétique khadraïenne : le sens de l’écart et du contraste. Mis à part quelques appellatifs qui se fondent sur la description, tels que “*Jambe-de-bois*”, pour désigner le boutiquier amputé de la jambe, ou “*Llaz*” qui dit, exhibant la première carte d’un jeu de trente-deux unités : « *Je ressemble à un as de pique* » (*Le privilège...*, p.47), beaucoup d’autres découlent ou du contraste qu’il incarne (enfant soldat), ou du désir qui l’anime (devenir poète).

<sup>279</sup> Morituri, Paris, Baleine, *Folio policier*, 1997, p.12

Il fait faire, dans ce sens, une réflexion au personnage de *Le privilège du Phénix* à l'identité cachée (comme lui), Flen (Untel) qui soutient et commente : « *On peut parfois mesurer ou évaluer la portée d'un phénomène à partir de sa résonance. Un homme dit s'appeler « l'immortel» et j'ai rapidement compris que c'était un vaniteux - son nom sonnait faux- il mourut prématurément d'apoplexie.* (p.154)

Il s'en suit, rien que dans le même roman, de ces “*noms qui sonnaient faux*”, comme *l'éternel Ibliss* que sa femme trompait sans discontinu, comme *Liberté Dahmane* qui mourut en prison ou comme *Roger le Futé* qui ne s'en sortait que très difficilement. Quant à *El Mokh*, pour porter l'estocade à son vis-à-vis, Bouziane, qui se vantait de son algérianité, il lui asséna : « *Les français disent que je suis un français-musulman, c'est-à-dire une bête apprivoisée, un serf, un indigène, tout ce qui est subalterne ou inférieur sauf un Algérien qui –si je ne me trompe pas- signifie homme libre et indépendant.* » (p.103)

#### 4.2. Onomastique suggestive

L'autre dominante onomastique dans la fiction de Khadra, l'anthroponymie connotative, requiert une lecture poétique. Le processus de sa sémantisation (et partant, de son interprétation pour déceler ses significations) procède selon “*l'axe onomasiologique qui part du sens global du texte pour inventer un signe qui rende compte le mieux possible de ce sens* ». (*Dict. Inter. des Termes Littéraires*, Art. *ESPACE*) En l'occurrence, les “*signes –noms inventés*” par l'auteur pour ses personnages requièrent, au-delà “*du sens global du texte*”, la prise en considération la violence de la situation de guerre contre le terrorisme islamiste dont l'auteur était un acteur privilégié.

Les surnoms que se donnaient, les uns aux autres, les membres des deux camps opposés et les sobriquets qu'ils se lançaient, témoignent des sentiments qu'ils se vouaient. Ils révèlent et confirment, pour ce qui nous intéresse, la position de l'auteur et son appréciation des responsabilités dans ce conflit.

S'il affuble les personnes de son camp d'un nom et d'un prénom, et parfois d'un nom de célébrité significatifs, sinon appréciatifs, du moins ordinaires, il trahit (ou manifeste carrément) la sympathie qu'il a pour eux.

Nous citons *Amine Khaled*, *Dahmane Bachiri*, *El Ghaouti Ayed*, dit *Redouane*, mais aussi *Chadli Djillali*, dit *Si Abd-el-Hamid* et *Hadj Othmane*. Tous ces noms sont de bon présage ; les deux derniers portent la particule du respect et du rang.

Ils les désignent aussi par un simple prénom très appréciatif du type de ceux qu'il donne à *Ness el-Kheir (les Gens du Bien)* : « *Ils étaient six [...] : Kébir, Bachir, Laid, Chaâbane, Ahmed et lui, Khaled* ». (*El Kahira ...*, p.105). Ils sont *Grands* et *Eternels*, augurent du *Bien* et dispensateurs de la *Joie* et de la *Fête*, comme on le lit en page 106

*Il y a des gens ainsi faits ; un sourire éternel sur les lèvres, nullement enlaidis par la tragédie humaine, capables de redonner confiance à un cœur depuis longtemps damné... ; des gens fabuleux qui marquent notre existence d'une empreinte aux bienfaits multiples, et que nous appelons avec un soupçon d'envie et énormément de gratitude : « Nassel-Kkeïr » (les Gens du Bien). Ils ont la force de faire taire la bourrasque, et la magie de nous faire oublier, pour un moment au moins, les tumultes de notre tourmente.*

Pour ceux du camp opposé, l'auteur qui leur donnait déjà des noms très négatifs, leur réservait des surnoms qui, même imagés, sont à la mesure du mauvais rôle qu'ils tiennent. A titre illustratif, leur garde-corps très dévoué n'est qu'un nègre blanc à qui rien ne peut échapper, un "*Albinos*" ; *Gaïd Ali*, « *émir du groupe, [est] dit "le coiffeur"*, on le surnomme ainsi parce qu'il coupe la tête de ses victimes ». (*Morituri*, p. 48).

Mais quand c'était à eux de surnommer leurs vis-à-vis du camp d'en face, l'auteur fait qu'ils trahissent leur inculture et leur indécence, la vulgarité et l'obscénité étant leur fort. En effet, pour désigner le duo policier, leur formule ne volait pas plus haut qu'un *lacet* (pour le maigre) et qu'une *baudruche* (pour le gros) : jouant au secrétaire cerbère de son maître, l'Albinos interdisant l'entrée au lieutenant Lino, lâchait : « *d'où c' qu'il sort, ce têtard ? [...] Pas toi, le lacet. Seulement la baudruche* ». (*Morituri*, p. 42). Plus vulgairement, il lui intimait l'ordre d'attendre son chef dehors en proférant, « *Toi, le spermatozoïde [Lino], jusqu'au retour de ton ovule [Llob]* ». (p.95)

Quelque soit sa forme, l'onomastique référentielle et suggestive investie par l'auteur dans son œuvre, renvoie à lui en renseignant sur l'adversité qui, en plus de le situer sur l'échiquier du conflit du côté de l'ordre (et de ses tenants ?), rabaisse ceux qui s'y opposaient et les dénonce. Si cela est conforme au canevas idéologique classique du roman policier que le *Bien* triomphe du *Mal*, ce serait encore plus conforme aux convictions d'un esprit qui avait enduré la condition militaire pendant trente-cinq ans, depuis son enfance, et qui ne s'en cachait pas; loin s'en faut, il s'en enorgueillissait.

### 4.3. Identité et généalogie, une symbolique du nom

*“Un homme est parfois le reflet de son titre, l'image de son nom.*

*Un roi est un roi non pas parce qu'il a un royaume, mais parce qu'il a un titre. L'histoire a vu des rois dépouillés de leur royaume, mais jamais de leur titre...*

*Un brigand de grand chemin a réussi à acheter un empire. Il s'était fait sacrer, son trône fut paré d'or et de bijoux, il porta de la soie et des bijoux, cependant il resta invariablement un brigand. Quand il se regardait dans l'énorme miroir de son palais, il voyait le brigand d'autrefois.”*

*(Le privilège du Phénix p.155)*

Même si un titre n'est pas forcément une nature ou un caractère, « *il peut jouer un grand rôle dans la vie d'un homme.* » (*Le privilège...*, p.155) Avoir un nom n'intronisait pas Roi ; ne pas en avoir (s'en défaire ou en être défait) anéantissait : telle est cette récurrence désignative assez dominante dans l'œuvre de Khadra, telle seraient sa conviction et son message. En effet, la fierté du nom (de l'identité et de la généalogie) confère une symbolique existentielle à l'onomastique anthroponymique de l'auteur. Cela émanerait dans son œuvre de la situation intenable qu'il se devait de gérer à son corps défendant :

- être ou ne pas être écrivain, ce dont il n'avait cessé de rêver depuis tout enfant ?
- démissionner de l'armée ou sacrifier un vieux rêve d'enfant ?
- poursuivre sa carrière ou décevoir les espoirs placés en lui par son père et sa mère ?

En dehors de ces alternatives annihilatrices d'un pan de lui-même, il ne restait au narrateur-auteur qu'un subterfuge compromettant et risqué : se hasarder à sortir de son nom et d'intégrer un autre, au risque de ne pas pouvoir s'intégrer au premier et de s'aliéner le second. N'avait-il pas chargé un de ses personnages de mettre en garde contre toute velléité ou tentation ? C'est en ces termes que Bouziane interpelle Flen : « *Tu n'avais pas le droit de renier et ton frère et ton nom. J'aime les gens quand ils sont fiers dans toutes les circonstances.* » (*Le privilège...*, p.112)

Plus qu'un dilemme, les narrateurs de la fiction de Khadra vivent, à l'instar de celui de l'autobiographie, un tiraillement et une déchirure quasi irrémédiable. Ce dont avait souffert le cadet de *L'Ecrivain*, Flen, Llaz, Amine 2<sup>ème</sup>, Younes et même les deux cousines, etc., le vécurent et l'endurèrent dans leur chair. Avec les mères qu'on ne nommait pas, seules les initiales désignaient la cousine de *L'Ecrivain* (K.) et l'autre éponyme de *Cousine K.* (On retiendra au passage la coïncidence de l'initiale K., que déjouera l'espace autobiographique constitué pour confondre les deux personnages).

De leur côté, *Flen* et *Llaz* peuvent renvoyer à l'auteur du fait, dira Rachid Mokhtari, que tous les deux étaient défaits de leur identité. Le premier, « “*Un tel*”, *ce personnage sans nom, sans toit, sans famille, sans repère*<sup>280</sup> », rappelle l'auteur qui était obligé (censure et contrainte de l'obligation de réserve), de troquer son nom, Mohammed Moulessehou, contre une vacuité d'abord : “*Les enquêtes du commissaire Llob*” qui barrait la page de couverture de ses premiers opus ne disait pas clairement si le personnage du “*commissaire Brahim Llob*” était aussi leur auteur.

De même, en adoptant un pseudonyme, l'auteur opte (c'est à son honneur) pour les prénoms de son épouse. Mais le fait que ce soit justement des prénoms l'installe dans la catégorie des *Sans Nom Patronymique*. Marie Virolle verra là que « *Mohammed [qui] ne s'est pas résolu à quitter l'armée, a préféré quitter son nom* »<sup>281</sup>.

Sur ce sujet, le narrateur de *Le privilège du Phénix*, en auteur potentiel, n'en disconvient pas, qui ironise : « *Flen... ! « Un tel ! » Drôle d'appellation. Son nom –le vrai- il l'avait aboli ou oublié.* » (p.40) ; puis, déçu, il ajoute : « *Ce n'est pas tous les jours qu'on entend des énergomènes se nommer “ Flen ”* » (p.154)

La symbolique structurante du nom est abruptement exprimée par un vis-à-vis qui n'avait aucune raison de ménager le personnage :

- *Tu t'appelles comment, étranger ?*
- *Flen... [...]*
- *Comment ça Flen ? C'est un nom, cette curiosité ? Chez nous, on appelle Flen quelqu'un qui n'existe pas véritablement ou bien pour parler d'une personne indéterminée. On dit Flen pour dire « Un tel ». (p.23-24)*

De fait, ce n'est rien moins qu'une négation (“*n'existe pas*”) que de se départir de son nom. Dans le meilleur des cas, c'est se délester de ce qui vous spécifie, de ce qui fait de vous “*une personne bien déterminée*”. C'est ce qui serait arrivé à l'auteur, “*éparpillé*” qu'il est entre différentes appellations, de ne pas pouvoir revendiquer, assumer et s'enorgueillir de son œuvre, exactement comme Flen à qui on répondra laconiquement : « *Oui, tout ça, c'est bien, mais tu n'as pas de nom* » (p.46) C'est ce qui aura fondé notre auteur de s'incruster, en abyme, dans son œuvre pour que son lecteur l'y découvre en fragments et en ombre chinoise.

<sup>280</sup> Rachid Mokhtari, *Présentation*, op.cit, p.9

<sup>281</sup> Marie Virolle, op. cit. p.111

Comme *Adel* qui ne fut rétabli dans son identité patrimoniale (*“Abd Es-Salem”*), qu’après avoir abandonné les substituts de *Flen*, de *Un tel*, de *l’inconnu* et de *l’étranger*, Mohammed est rétabli dans la sienne (*“Moulessehoul”*), en publiant son autobiographie où il explique, sans les abandonner, le recours aux différents pseudonymes.

Si *Flen* renvoie à Khadra du fait de l’anonymat et du pseudonymat, « *le nain, “Llaz”, (un terme berbère qui signifie la famine)*<sup>282</sup>, peut aussi renvoyer à l’auteur du fait que “*ce numéro d’un jeu de cartes*” constitue une identité numérique ou matriculaire qui rappelle les numéros des matricules qu’on avait accolés au narrateur de *L’Ecrivain* (129 à El Mechouar et 561 à Koléa<sup>283</sup>). On l’avait conseillé à *Llaz* qui se plaignait (*“On m’appelle Llaz [...], je n’arrive pas à me rappeler mon nom”*, p.31) en lui expliquant qu’ « *un nom, même quand il est provisoire ou d’emprunt, ça s’écrit quand même, sauf que ça ne prend pas de majuscule.* » (*Le privilège du Phénix*, p.33).

En mettant ses pas dans les pas de ses personnages, l’auteur s’en va regagner les *Majuscules* de son nom patrimoniale. En dévoilant les noms d’emprunt en publiant son autobiographie (*L’Ecrivain*) et en abandonnant le nom matriculaire en démissionnant de l’armée (et en tuant *Llaz*), il met en exécution –comme *Flen*- la très sage recommandation qui lui signifiait : « - *Essaye de te souvenir et si ton nom te revient, garde-le jalousement. Si tu ne discernes pas sa signification, apprends à apprécier sa résonance* ». (p.112) Un peu plus que la “*signification*” et la “*résonance*”, l’auteur réalise qu’en se niant (en cachant son nom), il perdait tout “*héritage car les notaires exigent la légitimité de l’héritier*”, et toute “*légitimité*”, en se condamnant à “*vivre clandestinement dans l’anonymat*”. C’est la substance du propos qu’il fait tenir par l’un de ses deux alter ego (*Llaz*) à l’attention de l’autre (*Flen*) :

*Un homme qui n’a pas de nom, n’a pas la moindre légitimité. Tout ce qu’il entreprend est considéré comme illégal, et même quand il mène une existence de bête de somme, au nom de la loi, cette existence est jugée frauduleuse ; il vit clandestinement dans l’anonymat. Tu peux aussi hériter d’un pays, tiens ; ce pays ne t’appartiendra jamais, car les notaires exigent la légitimité de l’héritier, et « Flen » -cette appellation véreuse que tu arbores gauchement comme un bât- n’a rien d’une pièce de conviction. (Le privilège..., p.129)*

La symbolique du nom est très suggestive dans l’œuvre de Yasmina Khadra. Il s’en sert pour exprimer un substrat culturel qu’il lui tient à cœur d’exprimer. Ce faisant, cette symbolique l’exprimait et rendait subtilement compte de ce qui le préoccupait.

<sup>282</sup> Rachid Mokhtari, *Lecture critique*, op.cit, p.195

<sup>283</sup> “*O n me changea de matricule. De 129, je devins 561*”. *L’Ecrivain*, p.132



En effet, qui “*menait une existence de bête de somme, au nom de la loi*” si ce n’était lui ? Il dénonçait, dans *L’Ecrivain*, qu’à l’école des cadets on faisait parfois “*plus dans l’élevage que dans l’éducation*” et que les supérieurs se faisaient un point d’honneur de rappeler aux cadets qu’ils avaient “*des têtes pour porter le casque et non pour réfléchir*”.

Conjugués à tous les types d’appellations investies dans toute l’œuvre de notre auteur, l’anthroponymie est révélatrice d’une expression culturellement marquée, où une certaine osmose est remarquable entre les différentes régions (et ethnies) du pays que le “*nationaliste chauvin parce que militaire*” voudrait qu’elle règne autant dans ses textes qu’en dehors. Si « *Ewegh, c’est pas un prénom courant* »<sup>284</sup> (*Morituri*, p.24), et s’il est comme *Llaz*, un anthroponyme berbère, d’autres noms le sont également à l’instar de *Arezki* et de *Idir Naït-Wali*, de *Mohand*, de *Akli* et de « *Lalla Taos la sœur aînée de Da Achour* » (*L’automne...*, p.138).

L’auteur de *Morituri* est tout autant à l’aise à Kenadsa, en plein Sahara, dont Mohammed est natif, qu’à Ighider dans l’Imazighen, en Kabylie dont Brahim Llob est natif. Il se prévaut du rang et de la qualité d’un “*Terras*” dans le premier cas, et de “*Erguez*” dans le second. Il l’est à l’aise en pleine campagne à Douar Yatim, qu’en ville (Oran) ou dans un village (Rio Salado), même s’il n’a pas de nom dans la première situation (où il est une simple ombre de son frère dont il porte le nom par défaut et par lapsus), et qu’on avait “*travesti*” son nom dans la deuxième situation (dans une aventure qui tente de l’aliéner à sa culture en l’aliénant à sa famille).

*Amine 2<sup>ème</sup>* et *Younes/Jonas* aussi vécurent et endurèrent dans leur chair, le défaut du nom pour l’un et son travestissement pour l’autre. En effet, Khadra est très sensible à cela et ce depuis la première nouvelle, *La fille du pont* où le nom du garçon de ferme (personnage principal) n’est pas cité. Il est cependant évoqué par la fille du patron qui, ironique, voire raciste, disait : « *Il porte un drôle de nom. Je n’ai jamais réussi à le retenir. [...] François dit que ce n’est pas un nom, ça, que ça a un accent d’obscénité.* » (*La fille ...*, p.18)

Un cas similaire, toléré parce que non compris, survient dans *Ce que le jour doit à la nuit*, quand l’enfant *Younes* est venu se plaindre à sa mère de ce que « *Germaine l’appelle Jonas* » (p.108).

---

<sup>284</sup> -*Je suis tergui*, *Morituri*, p.25

Ne réalisant pas le sens de l'entreprise, elle trouve que « *ce n'est pas grave [parce que] les français prononcent mal nos noms. Ils ne le font pas exprès.* » (p.108). Depuis, sa conscience le taraudait jusqu'à ce qu'il ait reconquis son nom quand il constatait : « *C'était moi qui avais changé. Jonas s'effaçait derrière Younes* ». (p.343) Entre temps, Elisabeth l'avait réveillé d'un rêve qui commençait à le gagner en s'habituant à son nouveau prénom. Elle lui asséna sans ménagement : « *Ton nom est Younes, n'est-ce pas ? You-nes ?... Alors pourquoi tu te fais appeler Jonas ?* » (p.160) Jelloul acheva de le convaincre en le poussant (en l'aidant) à se déterminer, lui montrant concrètement ce qu'il devait faire : exactement le contraire de ce qu'il faisait : « *C'est ça, Younes. Tourne le dos à la vérité des tiens et cours rejoindre tes amis... Younes... J'espère que tu te souviens encore de ton nom...* » (p.237-238)

Quant au narrateur de *Cousine K*, il n'a d'existence que dans l'ombre d'un frère du nom de Amine, qui avait fait l'école des cadets et qui est maintenant officier ; il est par ailleurs fiancé à une citadine, raffinée et fêru de littérature, du nom de Amel. Comme on n'avait pas besoin de lui, donc on n'avait pas besoin d'un nom pour l'interpeller. Sa mère, qui n'avait d'yeux que pour son frère, l'interpellait rarement et toujours par le prénom de son frère (—*Amine, m'appelle-t-elle.* - *Maman ?* ), le lapsus s'était banalisé expliquait-il : « *Amine est le prénom de mon frère. Avant, en se trompant de la sorte, elle disait pardon et rectifiait le tir. Puis, au fur et à mesure que le lapsus récidivait, elle s'est probablement fatiguée de devoir, à chaque fois, se corriger.* » (p. 52)

On constatera indiscutablement, au terme de cet éclairage onomastique, que beaucoup d'indices renvoient à l'auteur qui hante ses textes. Il le fait de façon subtile certes, mais aussi tellement bien étudiée qu'on est enclin de penser que l'entreprise est délibérée et ce pour plusieurs raisons dont :

- La récurrence de son prénom Mohammed (« *Je vais me fâcher, Mohammed'* », *Ez-Zawech (l'oiseau)*, p.112) est significative à plus d'un titre. En effet, beaucoup de personnages, s'ils n'en sont pas dépourvus —comme lui-, portent ce prénom.
- De même, la désignation de son père, Si el-Haj, est si souvent convoquée pour témoigner du respect à l'égard des vénérables pères de famille consciencieux et besogneux (*Je me sens coupable, Si el-Haj., Ez-Zawech (l'oiseau)*, p 121).

- Homaïna, le cousin qui l'a sauvé de la noyade à Bouhanifia (Cf. *L'Ecrivain*) est remercié pour ce service rendu en en faisant "un compagnon du troubadour Awad" (p.121) qui était derrière l'aventure de Omar l'oiseau.
- Le sentiment qu'il éprouvait pour son fils aîné Amine (Cf. *L'imposture...*) est projeté dans le beau et pathétique Amine Khaled (le CAM), ainsi que dans les deux parts de lui-même, Amine (le cadet puis officier) et Amine 2<sup>ème</sup> (écrivain, tenu dans la discrétion la plus totale pour incompatibilité).
- Une dédicace : "A Amal, ma femme" (*Le privilège du Phénix*, p.13) recoupe une situation de *Cousine K*, où le cadet devenu officier est venu présenter sa fiancée du nom de Amal, par ailleurs lectrice (de poésie), comme Amal Yasmina Khadra qui lisait et conseillait son époux.
- Hadj Garne de la trilogie policière, qui voulait désarçonner le commissaire (sa bête noire) achève de le confondre avec l'écrivain en les fusionnant : « *Alors, comme ça, tu t'appelles Yasmina Khadra, maintenant ? Sincèrement, tu as pris ce pseudonyme pour séduire le jury du prix Femina et pour semer tes ennemis ?* » (*L'Automne ...*, p. 54)

C'est à Marie Virolle de conclure au terme de son analyse, que « *la soumission est affaire de corps. Elle naît, s'inscrit et se noue dans le corps. C'est vrai avec le père — et en l'occurrence elle s'y est enracinée avec l'amour...* ». Notre auteur, incorporé malgré lui dans l'armée, s'est toujours voulu et considéré comme un artiste dépositaire d'un don inaliénable. Il est toute obéissance avec son père par héritage éducatif, par acquis culturel et par amour filial incompressibles. Son esprit fut, est et restera libre comme il semble nous le signifier en gardant toute sa lucidité sur la question de l'incompatibilité théorique des deux mondes (littéraire et militaire) qu'il avait eu, lui, à fréquenter et à pratiquer dans la réalité. Car, d'une part, « *c'est vrai ... avec l'armée qui ne cesse de contrôler physiquement ses cadets, qui intervient dans leur nourriture, dans leur sommeil, dans leurs rythmes biologiques les plus intimes, dans leur gestuelle, leur maintien, leurs postures.*<sup>285</sup> Mais, il lui est, de l'autre, impossible de gouverner les esprits : Yasmina Khadra en a donné les preuves les plus tangibles : son œuvre prolifique.

<sup>285</sup> Marie Virolle, "Yasmina Khadra, *L'Ecrivain, L'amour du Père*", *op. cit*, p. 112

## Conclusion

La constance thématique quasi obsessionnelle confirmée, la récurrence des structures narratives et la symétrie de l'évolution des intrigues des différents récits de Khadra sont observées, ainsi que bien d'autres récurrences non moins caractéristiques de l'écriture de l'auteur. Nous y avons procédé à l'analyse stylistique de son écriture et à l'identification des procédés techniques auxquels il a recouru pour essayer de reconstituer et de décrire l'espace et l'ambiance poétique de ses textes.

Ainsi, au plan rhétorique, cette "*écriture de soi*", cette autoreprésentation avait, pour éloigner les soupçons de véridicité, emprunté les canaux des différents genres d'écriture, d'où la nécessité pour nous, en démêlant les interférences génériques, de répertorier et de noter leur récurrence.

L'étude de l'appareil rhétorique de l'auteur a fini par révéler, en plus du foisonnement des figures de style et d'expression du double et de l'ambivalent, les réminiscences, voire la récurrence insistante (obsédante dira Mauron) de certaines figures de style dans toute l'œuvre de l'auteur. Cela vérifié, avait contribué à dissoudre et à désagréger l'écran tendu par l'altérité générique pour confirmer l'identité poétique de l'auteur, du moins sa veine stylistique.

## **Conclusion générale**

De façon générale, l'autobiographie étant un geste humain par la tension expressive qui la définit et qui anime son auteur, à savoir cet incompressible “*désir de se dire*”, la parution de *L'Ecrivain* aura rendu lisibles des informations biographiques déposées dans les textes de fiction qui l'ont précédé et même dans ceux qui l'ont suivi. En le complétant, *L'imposture des mots* et *La Rose de Blida* fonctionnent comme sources d'information factuelle et comme clés de lecture du registre fictionnel.

C'est d'ailleurs ce qui nous a permis d'envisager et de formuler cette hypothèse, complémentaire, qui aura été en fait notre *question de recherche* : Ce “*désir de se dire*” et de dénoncer, pour le dépasse, le cloisonnement induit par l'ambivalence de la naissance et la dualité de sa vie, *serait décelable, et partant repérable et vérifiable, dans les œuvres de fiction, antérieures et même celles postérieures à l'autobiographie*.

En effet, poussant la logique de cette hypothèse à son bout et, telle « la “*théorie*” qui, selon Claude Bernard, *n'est que l'idée scientifique contrôlée par l'expérience* »<sup>286</sup>, le déterminisme en vertu de quoi notre auteur n'aurait pas pu ne pas “*s'écrire dans ses textes*”, avait demandé à avoir une application pratique, à être vérifiée textuellement : ce sont les espaces -autobiographique et poétique- de l'auteur qui sont ainsi reconstitués.

Ainsi, il en fut de Yasmina Khadra comme d'André Gide dont Philippe Lejeune disait que, « *toute sa vie et son œuvre semblent tendues vers la construction d'une image de soi* ». <sup>287</sup> En effet, toute son œuvre, avant et après *L'Ecrivain* (certes à des degrés différents), est tendue vers cet objectif. En tout cas, elle en est largement parsemée et porte, en filigrane des récits, de pans entiers de sa vie et d'expériences personnelles dissimulées ici et là, bien cachées parfois, stylisées et “*ombragées*” souvent et carrément “*criées sur les toits*” à certains moments.

Au fur et à mesure que se construisait son œuvre, Khadra inventait, par exemple, des personnages imaginaires – issus de lui-même<sup>288</sup> – ; ces personnages, nés de son imagination, étaient pourvus d'un style propre, d'une profession, d'une biographie et même de signes particuliers censés les distinguer de leur créateur.

<sup>286</sup> *Le Petit Robert* DLF, entrée “*Théorie*”

<sup>287</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p.165.

<sup>288</sup> A l'image de Llaz, Flen (Untel), Ez Zawèche, Redouane, Llob, Younes-Jonas, ...

N'étaient-ils pas ce qu'on pourrait appeler les « *instruments* » du « *moi* » de l'auteur? Ne le cachaient –montraient-ils pas? Ne cachaient- montraient-ils pas certains de ses attributs physiques ou psychologiques, ou des caractéristiques de ses deux parcours et statuts?

Que faudrait-il penser de ces « *coïncidences* » avec certaines situations et de ces « *clins d'œil* » à certaines autres? Que Llob fût « *policier et écrivain* », que la « *hiérarchie* » ne le ménageât pas et qu'elle le fit démissionner; que le narrateur de *Cousine K.* fût sans nom et orphelin (de la vie de sa mère), etc...., voilà de ces « *coïncidences* » qui auront mérité éclairage et réflexion.

Si, comme André Gide, Yasmina Khadra avait « *utilisé des matériaux empruntés à sa vie personnelle* », cela n'avait-il pas été aussi de sa part « *une stratégie visant à constituer sa personnalité à travers les jeux les plus divers de l'écriture* » ?<sup>289</sup> N'était-ce pas là, le personnage étant un fervent amateur de cinéma, une démarche empruntée à Alfred Hitchcock, laquelle consistait en une apparition (physique, quitte à ce qu'elle soit inopinée et même inopportune, s'agissant du cinéaste) de l'auteur dans son texte?

En effet, beaucoup de traces, d'indices, d'informations dans l'œuvre policière ou de fiction (*pacte romanesque*) rappelaient, suggéraient ou renvoyaient à des faits, des pensées ou des ambitions, etc. couchés sur le papier des œuvres citées (*pactes autobiographiques*). Leurs récurrence et leurs similitudes frappantes avec les faits biographiques (révélés par l'analyse de la trilogie autobiographique), surtout dans l'œuvre fictionnelle pré-autobiographique, nous ont incité -voire nous ont autorisé - à penser que l'auteur, tout en se cachant (il avait des raisons valables et recevables de le faire), semait dans son œuvre, à l'instar du *Petit Poucet*, des points de repères et des jalons qui auront balisé le chemin des retours : au repaire pour *Le Petit Poucet*, à soi pour l'auteur.

---

<sup>289</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit. p.165.

Il était par ailleurs prévisible, comme le disait Andrée Chauvin à propos de G. Perec, que « *celui qui vécut dans le silence recourt à l'écriture, à ses jalons, à ses ruses.* »<sup>290</sup> Yasmina Khadra -qui fut enrôlé à un très bas âge et qui connut le lugubre des casernes- reconnaît par la bouche du narrateur de *L'Ecrivain* qu'il était très impressionné et marqué par la lecture de « *Le Petit Poucet* », qu'il fut si tenté par l'écriture : « *...en lisant Le Petit Poucet [...], la foudre s'abattit sur moi, avec l'âpreté de la révélation.* » (*L'Ecrivain*, p.88)

Il avait mis en pratique cette tentation et avait écrit « *Le Petit Mohamed* » (c'était là une première tentative littéraire - tentation autobiographique !) : « *Mon premier texte était une réadaptation du Petit Poucet. Rédigé en arabe, mon conte racontait l'histoire d'une famille défavorisée dont la panade poussa les parents à se débarrasser de leurs sept enfants...* » (*L'Ecrivain*, p.89)<sup>291</sup>

Même si ce n'était pas pour le même motif ni dans les mêmes proportions, le père du narrateur ne s'était-il pas débarrassé de ce dernier ainsi que de ses frères cadets en s'en déchargeant au profit de l'Ecole des Cadets de Tlemcen en particulier et de l'institution militaire de façon générale? Ainsi, « *trois furent cadets. Saïd à six ans. Lahouari à sept ans.* »<sup>292</sup>

Déjà, consécutivement à la déclinaison de son identité et à la réédition de ses premières oeuvres<sup>293</sup>, les critiques n'avaient pas manqué de constater et de faire remarquer que *Le privilège du Phénix* (Alger, ENAL, 1989), par exemple, était un roman prototype qui contenait, à l'état brut, embryonnaire, les prémices de son œuvre future. C'est ce que souligne Slimane Aït Sidhoum sur *Le Matin* du 17/11/2002, p.17

*A sa lecture, l'on découvre déjà le talent prometteur d'un grand écrivain [...] Une écriture photographique, poétique et une maîtrise hors pair de la narration. [...] Ce roman polyphonique de Yasmina Khadra se lit comme un conte philosophique qui préfigure déjà cette carrière littéraire planétaire qu'on connaît. Le privilège du Phénix est un roman prototype dans le sens où il propose toutes les pistes qu'explorera l'auteur tout au long de cette œuvre majeure qui ne cesse de nous surprendre.*

<sup>290</sup> Andrée Chauvin, *op. cit.*, p.11.

<sup>291</sup> Un pastiche du célèbre conte de Ch. Perrault -1697- dont la légende se rattache aux mythes initiatiques.

<sup>292</sup> « *Trois furent cadets. Saïd à six ans. Lahouari à sept ans. Le premier, trop petit, s'est perdu en chemin. Il est renvoyé à ses foyers après quatre années d'échec scolaire et de traumatismes. Il ne s'en remettra jamais. Jusqu'aujourd'hui, il se cherche toujours. (...) Quant à Lahouari, il est resté dans l'armée jusqu'à la retraite et l'a quittée avec le grade de Commandant et beaucoup de déceptions.* » Y. Merahi, *op. cit.* p. 81

<sup>293</sup> *La fille du pont, Le privilège du Phénix, El Kahira, la cellule de la mort* surtout ; Chihab Editions, Collection «*Refler*», 2002.



Pourtant, sans soupçonner aucunement une critique révisionniste de mauvais aloi, il conviendrait de signaler que le sort qu'avait connu ce roman à sa première édition était celui-là même de la majorité des romans algériens de langue française qui avaient emprunté le même circuit éditorial (caractérisé par le sous-développement, l'indigence de la diffusion et la quasi-inexistence de la promotion).

Ce serait, nous sommes en revanche tenté de l'affirmer, l'espace autobiographique né de l'accès à un certain référent contenu dans le premier texte autobiographique qui aurait permis de déceler dans *Le privilège du Phénix* toute "*cette maîtrise et ce talent*" requis pour "*une carrière littéraire planétaire*". Ainsi, ce ne fût qu'après coup – c'est-à-dire après déclinaison de son identité et publication de sa biographie- qu'on réalisa que ce roman proposait déjà « *toutes les pistes qu'explorera l'auteur tout au long de [son] œuvre* ».

Nous avons en conséquence formulé la thèse selon laquelle Yasmina Khadra nous donnait, dans *L'Ecrivain* surtout, les clés de lecture de toute son œuvre fictionnelle ; il mettait à notre disposition, pour ainsi dire, en s'empressant de nous fournir les deux autres volets de la trilogie autobiographique<sup>294</sup>, tout le matériau nécessaire et requis pour réussir la reconstitution de ce qu'était son univers physique –espace vital- et son imaginaire -espace onirique et fantasmagorique- : en un mot *son espace autobiographique*. Il inscrivait, en abyme, dans sa fiction, ça et là, des pans de son vécu, des images de soi, des bribes de son histoire, des fragments de son portrait, voire une ombre, certes furtive, mais suffisamment suggestive de son omniprésence. En un mot, une ombre planait et un esprit rodait sur et dans sa fiction, qui préfiguraient, configuraient et re/figuraient son espace autobiographique.

---

<sup>294</sup> Une année après, pour *L'Imposture des mots*, dans l'urgence de la polémique née de la révélation du véritable nom de l'auteur avec la publication de *L'Ecrivain* ; inopportunément pour *La rose de Blida* en 2006, aucun discours ne le prévoyant.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. BIBLIOGRAPHIE THEORIQUE

#### 1.1. OUVRAGES

- 1- DESCOMBES, V. *L'inconscient malgré lui*, Paris, Minuit, 1971.
- 2- DOUBROVSKY, S. *Autobiographique*, Paris, PUF, 1979.
- 3- FOUCAULT, M. *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- 4- LACAN, J. *Ecrits I* (chap. *Le stade du miroir*, (p. 89-97) Paris, Le Seuil, 1966.
- 5- LEJEUNE, Ph. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- 6- MAURON, Ch. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963.
- 7- DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil, 1977.

#### 1. 2. ARTICLES

- 1- BARTHES, Roland. " *Texte (théorie du)* ", *Encyclopaedia Universalis*, 1973.
- 2- MANNONI, O. *Relation du sujet à sa propre vie*, in *Les temps modernes* n°528, Paris, Gallimard, 1990 (p.57-77).
- 3- MEYER-MINNEMANN Klaus et SCHLICKERS, Sabine, *La mise en abyme en narratologie*, *Vox Poetica*, 01/07/2004 - <http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html>
- 4- STAROBINSKY, J. *Le style autobiographique*, in *Poétique* n°3, Paris, Gallimard, 1970 (p. 257-265).

### II. BIBLIOGRAPHIE DE REFERENCE

#### 1. CORPUS LITTERAIRE

##### 1.1. Bibliographie de l'auteur (L'œuvre complète comme source d'inspiration)

Moulessehoul, Mohammed

- 1 - *Houria*, Nouvelles, Alger, Enal, 1984.
- 2 - *Amen!*, Nouvelles, Alger, Enal, 1984.
- 3 - *La fille du pont*, Nouvelles, Alger, Enal, 1985.
- 4 - *El Kahira, la cellule de la mort*, Roman, Alger, Enal, 1986
- 5 - *De l'autre côté de la ville*, Roman, L'Harmattan, 1988.
- 6 - *Le privilège du Phénix*, Roman, Alger, Enal, 1989.

Commissaire Llob

- 7 - *Le Dingue au bistouri*, Roman, Alger, Laphomic, 1990.
- 8 - *La foire aux enfoirés*, Roman, Alger, Laphomic, 1993.

Khadra, Yasmina,

- 9 - *Morituri*, Roman, Paris, Baleine, 1997.
- 10 - *Double blanc*, Roman, Paris, Baleine, 1997
- 11 - *L'automne des chimères*, Roman, Paris, Baleine, 1998
- 12 - *Les Agneaux du Seigneur*, Roman, Paris, Julliard, 1998
- 13 - *A quoi rêvent les loups*, Roman, Paris, Julliard, 1999
- 14 - *L'Ecrivain*, Roman, Paris, Julliard, 2001
- 15 - *L'imposture des mots*, Roman Paris, Julliard, 2002
- 16 - *Les Hirondelles de Kaboul*, Roman, Paris, Julliard, 2002
- 17 - *Cousine K.*, Roman, Paris, Julliard, 2003
- 18 - *La part du mort*, Roman, Paris, Julliard, 2004
- 19 - *L'Attentat*, Roman, Paris, Julliard, 2005
- 20 - *La rose de Blida*, Roman, Paris, Après la lune, 2006
- 21 - *Les sirènes de Bagdad*, Roman, Paris, Julliard, 2006
- 22 - *Ce que le jour doit à la nuit*, Roman, Paris, Julliard, 2008
- 23 - *L'Olympe des infortunes*, Roman, Paris, Julliard, 2009
- 24 - *L'équation africaine*, Roman, Paris, Julliard, 2011
- 25 - *Les Chants cannibales*, Nouvelles, Alger, Casbah, 2012
- 26 - *Les anges meurent de nos blessures*, Roman, Paris, Julliard, 2013

## 1.2. Romans et récits

- ANDREAS-SALONE, L. *Ma vie*, Paris, PUF, 1988.
- AITH MANSOUR, F. A., *Histoire de ma vie*, Paris, Maspero, 1968, (219p.) ; écrit en 1946
- AMROUCHE, M.T. *Rue des tambourins*, Paris, La Table ronde, 1960 (335p.)
- *L'Amant imaginaire*, Paris, Nouvelle Société Morel, 1975 (513p.)
- BEKKOUCHE, M. *Journal d'un oublié*, Alger, Anep, 2002.
- BOUMAHDI, A. *Le village des Asphodèles*, Paris, Laffont, 1970, (438p.)
- FERAOUN, M. *Le fils du pauvre*, Paris, Le Seuil, 1954, (130p.)
- FERAOUN, M. *Journal* (1955-1962), Paris, Le Seuil, 1962, (237p.)
- JULIET, Ch. *Mes chemins*, Paris, Arléa, 1995.
- KHATIBI, A. *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971
- KOLOSCHKA, O. *Ma vie*, Paris, PUF, 1988.
- NIZAN, P. *La Conspiration*, Paris, Gallimard, 1938
- PROUST, M. *La Prisonnière*, NRF, 1923
- SAND, G. *Histoire de ma vie*, Paris, Flammarion, 2 vol., 2001
- STAROBINSKY, S. *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Armand Colin, 1971

## 2. CORPUS CRITIQUES

### 2.1. OUVRAGES

- ABASTADO, Cl. *Mythes et rituels de l'écriture*, Editions Complexe, Bruxelles, 1979.
- ACHOUR, Ch., *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, ENAP-Bordas, Paris, 1990.
- ACHOUR, Ch. et REZOUQ, S., *Convergences critiques*, Alger, OPU, 1995.
- ACHOUR, Ch. et BEKKAT, A. *Clefs pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Editions du Tell, Blida, 2002.
- ADAM, J-M. *Le récit*, Paris, P.U.F., 1984.
- ADAM, J-M. *Le texte narratif Précis d'analyse textuelle*, Paris, Nathan, 1985.
- ADAM, J-M. et Goldenstein, J-P., *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse, 1976.
- ALBERES, R-M. *Vers l'âge adulte*, Paris, Librairie Hachette, 1973.
- AMOSSY, Ruth (sous la direction de), *Images de soi dans le discours, La construction de l'ethos*, Introduction de Ruth Amossy, *La notion d'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours*, Delachaux et Niestlé S.A., Lausanne-Paris, 1999.
- AUSTIN, J.L. *Quand dire c'est faire*, Paris, Minuit, 1984.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978
- *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984.
- BARTHES, R. *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1964.
- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- *Mythologies*, Paris, Seuil, 1965.
- BENAC, Henri, *Guide des idées littéraires*, Hachette Livres, Paris, 1988.
- BELLEMIN-NOEL, J. *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979.
- BONN, Ch. *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*, Paris, Librairies générales, 1990.
- BONN, Ch. *Problématique de l'écriture romanesque de Mohamed Dib*. Alger : OPU, 1989
- BOURDIEU Pierre et WACQUART Loïc, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Éditions du Seuil, 1992
- BROCH, H. *Autobiographie psychique*, Ed. L'Arche, Paris, 2003.
- BUTOR, M., *Le roman comme recherche, Répertoire I*, Paris, Minuit, 1964.
- CASTEX, P et SIRER, P, *Manuel des études littéraires françaises*, T.1, 2, 3, Librairie Hachette, 1946
- CHASSANG, A et SENNINGER, Ch. *Recueil de textes littéraires XVII<sup>ème</sup> siècle*, éd. Hérissy, 1972
- CHAUVIN, A., *Leçon littéraire sur W ou le souvenir d'enfance de G. Perec*, Paris, PUF, 1997.
- C.P.M., Centre Pédagogique Maghrébin, *Anthologie maghrébine*, Paris, Hachette, 1965.
- COLONNA, Vincent, *Défense et illustration du roman autobiographique*  
<http://www.fabula.org/revue/cr/468.php>

- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou la Travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.
- COURTES, J. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.
- DANON-BOILEAU, L., *Du texte littéraire à l'acte de fiction, Lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Paris, Editions OPHRYS, 1995.
- DANON-BOILEAU, L., *Du texte littéraire à l'acte de fiction, Lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Paris, Editions OPHRYS, 1995
- DEJEUX, J. *Littérature algérienne d'expression française*, Paris, PUF, 1992.
- *Littérature algérienne de langue française*, Naaman, Montréal, 1973.
- DEJEUX, J., ARMAND, J., ROTH, A., KHATIBI, A. *Bibliographie de la littérature nord africaine d'expression française*, S/direction de MEMMI, A., Editions Mouton et EPHE, 1965.
- DERRIDA, J. *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DIDIER, B., *Stendhal autobiographe*, Paris PUF, 1983.
- DOUBROVSKY, S. *Parcours critique*, Paris, PUF, 1980.
- DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, 10<sup>ème</sup> édit.
- FAYOLLE, R. *La critique*, Paris, Armand Colin ,1978.
- FAGES, J-B. *Comprendre Jacques Lacan*, Ed. Privat, Toulouse ,1971.
- GARDES TAMINE Joëlle, *La rhétorique*, Armand COLIN, 2002
- GARDES TAMINE J. et HUBERT M-CI, *Dictionnaire de Critique Littéraire*, Armand Colin, 1999
- GASPARINI Ph. *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Le Seuil, "Poétique ", 2004
- GENETTE, G. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil, coll. "Poétique", 2004.
- *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Coll. Points », 2004.
- *Figures III*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1972.
- *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. "Point Essais", 1982.
- JENNY, Laurent, (2003). *L'autofiction, Méthodes et problèmes*. Genève: Département de français moderne <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autoficti>>
- GLAUDES, P. et REUTER, Y., *Le personnage*, Paris, PUF, Coll. Q-S-J ?, 1998.
- GOLDENSTEIN, J-P. *Pour lire le roman*, Bruxelles, Duclos, 1983.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Éd. du Seuil, 1986, p.259
- HEINICH, N. *Être écrivain*. Paris : La Découverte, 2000.
- HUBIER, S. *Littératures intimes, les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris, Armand Colin, 2003.
- JAUSS, Hans- Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978
- KASSOUL, A. *Devoir d'histoire et pouvoir d'écriture, Lecture de Mémoire d'Hadrien de M. Yourcenar*, Alger, OPU, 1987.
- KRIESTEVA, J. *Théorie d'ensembles*, Paris, Seuil, 1968.
- *Séméiotikè Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969.

- LE GALLIOT, J. *Psychanalyse et langages littéraires*, Paris, Fernand Nathan, 1977.
- LEJEUNE, Ph. *L'autobiographie en France*, Ed. Armand Colin, 1971.
- *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- *Pour l'autobiographie*, Chroniques, Ed. Le Seuil, 1998.
- *Cher cahier...*, Ed. Gallimard, Paris 1989.
- *Les brouillons de soi*, Ed. Le Seuil, Paris 1998.
- « *Cher écran.....* », Paris, Seuil, 2000.
- LECARME, J. et LECARME-TABONE, E. *L'autobiographie*, Ed. Armand Colin, 1997.
- MACHERY, P. *A quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990.
- MAINGUENEAU, D. *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.
- *Pratique du discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- *L'énonciation linguistique française*, Paris, Hachette, 1991.
- MARQUET, J-F, *Miroirs de l'identité*, Paris : Editions du Cerf, coll. "La nuit surveillée", 2009
- MATORE, Georges *L'espace humain*, La Colombe, Paris 1962, 291 p.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine Érudition, 2007
- MEMMI, A. *Anthologie du roman maghrébin*, Paris, Fernand Nathan, 1987.
- MILLET, L. *Les grands textes de la psychologie moderne*, Paris, Bordas, 1967.
- MIRAUX, J-P. *Portrait littéraire*, Hachette Supérieur, coll. "ancrages", Paris, 2003.
- MONTALBETTI, Christine, *La Fiction*, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2001
- PIEGAY-GROS N. *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996
- POTILLON, M. *Précis d'analyse littéraire, Structure et technique de la fiction*, Nathan, 1974.
- RAYMOND, M. *La crise du roman*, Paris, Corti, 1966.
- RAYMOND, M. *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1987.
- RIBAUPIERRE, C.de. *Le roman généalogique- Claude Simon et Georges Perec*, Ed. La Part de l'œil, Bruxelles, 2003.
- RICARDOU, J-P. *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1978.
- *Problèmes du Nouveau Roman*, essais, Seuil, coll. "Tel Quel", Paris, 1967
- RIFFATERRE, M. *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979
- *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- ROBBE-GRILLET, A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963
- ROHOU, Jean, *L'histoire littéraire -objets et méthodes-*, Paris, Nathan, 1996
- STAROBINSKY, S., *Parcours critique*, Paris, PUF, 1980
- SARTRE, J-P., *Situations IX (Mélanges)*, Paris, Gallimard, NRF, 1972
- SOMVILLE, Léon. "Intertextualité" in "Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires", éd. M. Delacroix et F. Hallyn, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1987, pp. 113-131.

- SOUKEHAL, R. *Le roman algérien de 1950 à 1990*, Paris, Publisud, 2004.
- TODOROV, T. et BAKHTINE M, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981
- WALLON, H. *L'évolution psychologique de l'enfant*, Alger, ENAG, 1990.

## 2.2. COLLOQUES

- *La Biographie, modes et méthodes*, Actes du colloque de Pourtalès, réunis par Robert Kopp, Ed. Honoré Champion-Fondation, Guy de Pourtalès.
- *La problématique de la lecture*, Colloque International Université Concordia (Montréal) 2 et 3 octobre 2000
- *L'autobiographie en situation d'interculturalité*, Actes du colloque de la faculté des Lettres et des Langues, Université d'Alger, réunis par Afifa Bererhi, Editions du Tell, Blida –Algérie, 2004 (Tomes 1 et 2).
- *L'Ecrivain masqué*, Colloque international organisé par le CIEF en partenariat avec l'ACLF, avec la participation de Patrick Chamoiseau et Yasmina Khadra 26-27 janvier 2005, Université Paris-Sorbonne, Art. de Roselyne Baffet (Strasbourg II) : « *Larvatusprodeo : qu'arrive-t-il lorsqu'un écrivain, Yasmina Khadra, enlève un masque ?* »
- *Les littératures francophones face à l'Histoire*, 22-23 mai 2009, IXes Journées d'Étude de l'ACLF, Art. de Claudia Canu (Université Paris-Sorbonne), « *Villes et histoires de Méditerranée dans les romans de Yasmina Khadra, Giorgio Todde et Nourredine Saadi* »
- « *La métalepse aujourd'hui* », Actes du colloque Institut Goethe, Paris, 29 et 30 novembre 2002, Pier, John et Schaeffer, Jean-Marie (dir.), Éditions de l'EHESS, collection « Recherches d'histoire et de sciences sociales » n° 108, 2005. Art. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Introduction aux Actes du colloque.
- « *Écriture de soi et Argumentation : rhétorique et modèles de l'autoreprésentation* » Actes du colloque de l'Université de Tel-Aviv (3-5 mai 1998), sous la direction de Nadine Kuperty <http://www.unicaen.fr/services/puc/spip.php?article164>
- *Champ littéraire et nation*, Tommek, Heribert, *La position du champ littéraire dans le champ du pouvoir et dans l'espace social national. Quelques remarques conceptuelles*, Colloque, publié sur espace.org <http://www.espaceesse.org/fr/art-14.html>

## 2.3. REVUES ET MAGAZINES

- *Débat* N°66 (oct.1991), Paris, Gallimard, Simon G, *De la reconstruction du passé*, p.134-147
- *Poétique* n°3, Paris, Gallimard, 1970
- *Poétique*, n° 27, 1976 (n° spécial consacré à *La notion d'intertextualité*)
- *Expressions* n°2, Université de Constantine, Juin 1992.
- *Itinéraires et contacts de cultures*, Vol.18-19, Paris, L'Harmattan, 1995
- *Langues et littératures*, Revue de l'ILE, Alger, OPU, 1990
- *Magazine littéraire*, N° 409, Mai 2002, Dossier : *Les écritures du Moi*, p. 19-66.
- *Magazine littéraire*, N° 428, Février 2003.

- *Magazine littéraire*, N° 440, Mars 2005, Débat : *L'autofiction en procès*, p.26-28.
- *Revue des sciences humaines*, tome LX, n° 189, 1983· ANGENOT, Marc. “*L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel*”
- *Revue des sciences humaines* n°263, 2003, *Paradoxes du biographique*, Textes réunis par Dominique Viart
- *Revue d'histoire littéraire de la France*, Nov-Dec., 1975.
- Université de Picardie, *Roman, réalités et réalismes*, Paris, PUF, 1989.
- Adel Gastel, *La récidive de Yasmina Khadra, Double blanc*, Paris, Baleine,1997 L'actualité Littéraire, in *ALGERIE LITTERATURE / ACTION* , Marsa édition, 1997
- *Nuit blanche*, numéro 103, juin 2006, Laurent Laplante, “*L'armée, la police et l'écriture : les passions de Yasmina Khadra*”
- Les cahiers du Slaad. N°1 : Décembre 2002, Zoubida. Belagoueg, “*Le roman algérien de langue française de 1990 à 2000 : troisième génération*”, p.77
- *Passerelles*, Décembre 2006. N°14, BELAGOUAH, Zoubida, *Yasmina KHADRA*
- *La langue française vue d'ailleurs/ 100 entretiens*, digest réalisé par Patrice Martin et Christophe Drevet, Ed. Emina Soleil/Tarik, 2001.
- Riffaterre« *L'illusion référentielle* », *Columbia Review*, 57, 1978
- Passeron, Jean-Claude, « *L'illusion de représentativité* », *Enquête*, Varia, 1988, mis en ligne le 11/ 05/ 06. URL : <http://enquete.revues.org/document68.html>.
- Lenain, Thierry, “*Mensonge, mauvaise foi, mystification*”, in « *Annales de l'Institut de philosophie et de sciences sociales* », Paris, Vrin, 2004.
- BayleeToumi, Alek, Université de Wisconsin, USA, *La question du Qui tue qui ? dans L'imposture des mots* de Yasmina Khadra *Francofonie*12, 2002 :13/25, p.13
- Morrisette, Bruce “*Un héritage d'André Gide: la duplication intérieure*”, *Comparative Literature Studies*, vol. 8, n° 2

## 2.4. ARTICLES DE JOURNAUX

- Adaptation de “*MORITURF*” à l'écran, “*OkachaTouita traque le commissaire Llob,*” D. B., *Liberté* du 6 avril 2004
- Yasmina Khadra, «*Mon prochain roman sera une histoire d'amour*», Entretien sur le rôle de l'intellectuel, réalisé par Walid Mebarek *L'Expression* - 12 août 2007
- “*Le roman noir d'une société*”, F-Z. Zamoum, (Art. paru dans *Le Monde Diplomatique* en mars 1999), reproduit dans la rubrique Kiosque, *Le Matin* n°2189 du 16/05/1999, p. 07.
- “*Bonjour Monsieur Yasmina Khadra !*”, entretien avec l'auteur, réalisé par Sid-Ahmed Semiane, “*J'ai réinventé un monde qui m'a été confisqué*”, *Le Matin* n°2725 du 08/02/01, p.7/9
- “*L'imposture des mots, récit de Yasmina Khadra : Le calvaire de l'édition*”, Samir Benmalek, *Le Matin* n°3020 du 28/01/2002, p.17.
- “*Qui a tué Yasmina Khadra ?*”, Mohamed Benchicou, *Chronique du Jeudi, Le Matin* n°3041 du 21/02/2002, p.24.
- “*Les Hirondelles de Kaboul de Yasmina Khadra, déjà vendu à travers le monde*”, Samir Benmalek, *Le Matin* n° 3197 du 25/08/2002, p. 17.
- “*Droit dans le règne de l'infâme*”, compte-rendu des *Hirondelles de Kaboul* de Y. Khadra, Belkacem Sellam, *Le Matin* n° 3211 du 10/09/2002, p. 17.



- “*Le privilège du Phénix de M. Moulessehoul- Y. Khadra, Le roman prototype*”, Slimane Aït Sidhoum, *Le Matin* n°3269 du 17/11/2002, p. 17.
- “*Les masques de Yasmina de Françoise Naudillon*”, compte-rendu de Nadia Kherif, *Le Matin* n°3289 du 10/12/2002, p. 17.
- “*Yasmina Khadra écrit à Abrika, Tu resteras debout*”, *Le Matin* n°3301 du 24/12/2002, p.1-6
- “*Yasmina Khadra est dans l'entre-polar*”, entretien de Nadia Kherif avec Françoise Naudillon, *Le Matin* n° 3344 du 16/02/2003, p.17.
- “*El Kahira, Cellule de la mort, Dans l'histoire du mouvement national*”, Slimane Aït Sidhoum, *Le Matin* n°3352 du 18/03/2003, p.17.
- “*La fille du pont de Khadra-Moulessehoul, Enfance et révolution*”, Slimane Aït Sidhoum, *Le Matin* n°3370 du 26/02/2003, p.17.
- “*Yasmina Khadra : Lettre aux amnésiques*”, *Le Matin* n° 3511 du 09/09/2003, p.01.
- “*Je vous écrit d'un pays perdu*”, *Lettre de Axelle Wolteche, Le Matin* n° 3553 du 25/10/03, p.7
- “*Le retour du commissaire Llob*”, compte-rendu de La part du mort de Y. Khadra, réalisé par R.C., *Le Matin* du 23/03/2004, p. 15.
- “*La plus belle des libertés*”, Lettre de Yasmina Khadra, *Le Matin* n°3748 du 17/06/04, p.1
- “*Yasmina mon amour*”, chronique “*Pousse avec eux*”, Hakim Laâlam, *Le Soir d'Algérie* n°3600 du 27-28/09/2002, p. 24.
- “*Dévoilement et mécanismes de frustration*”, compte-rendu de Cousine K. de Yasmina Khadra, par R.C., *Le Soir d'Algérie* n°3873 du 05-06/09/2003, p. 11.
- “*Le retour du commissaire Llob*”, compte-rendu de La part du mort de Y. Khadra, par Zineb Merzouk, *Le Soir d'Algérie* n°4072 du 06/05/2004, p. 11.
- “*Voyage au bout de l'enfer, Les Hirondelles de Kaboul à l'honneur au Salon du livre*”, compte-rendu de Raphaël Glucksmann, *Le Soir d'Algérie* du 27-28/09/2002, p. 07.
- “*Fenêtre sur les rues d'Alger*”, compte –rendu de La part du mort de Y. Khadra, par Yacine Hireche, *Le Soir d'Algérie* du 28/09/2004, p.10.
- “*Les Hirondelles de Kaboul de Yasmina Khadra, Un roman très attendu*”, Rania C., *La Nouvelle République* n°1404 du 22/09/02, p. 08.
- “*L'espoir de l'Algérie, c'est le livre*”, entretien avec Y. Khadra en marge du Salon du livre réalisé par Hassina A., *La Nouvelle République* n°1408 du 26/09/02, p. 09.
- “*Les premiers romans d'après le 11 Septembre, Noire fiction*”, (dont *Les Hirondelles de Kaboul* de Khadra), compte-rendu de O.M., *La Nouvelle République* n°1411 du 30/09/02, p.8
- “*J'ai inventé une façon d'écrire*”, interview de Yasmina Khadra par Yazid B., *La Nouvelle République* n°1576 du 19/04/03, p. 24.
- “*Les Agneaux du Seigneur*”, C-R. de Bouziane Benachour, *El Watan* du 14/06/1999, p.12.
- “*Les Hirondelles de Kaboul de Y. Khadra, Parfums de femmes*”, Azzedine Mabrouki *El Watan* du 14/10/2001, p.17.
- “*Les mots de Molière*”, C-R. réalisé par K. Smaïl, de “*La langue française vue d'ailleurs/ 100 entretiens*”, digest réalisé par Patrice Martin et Christophe Drevet, Ed. Emina Soleil/Tarik, 2001. *El Watan* du 11-12/12/2002, p.17.
- “*Ecrire pour réinventer ma vie*”, Dehbia Aït Mansour, *Liberté* du 30/01/01
- “*Composite rencontre*”, NassiraBelloula, *Liberté* du 10/09/01

- “*Le retour du commissaire Llob*”, NassiraBelloula, Liberté n°3466 du 22/02/2004 (p.10)
- “*Nous sommes les otages d’une histoire travestie*”, interview réalisée par Mehdi Lafifi, Liberté du 27/05/2004 (p.10)
- “*OkachaTouita traque le commissaire Llob*”, Art. de D.B., Liberté du 06/04/04, (p.15)  
Ali Ghanem, entretien avec BoualemSansal, *Le Quotidien d’Oran* du 14/05/05, “*En France, un intellectuel est une personnalité, chez nous, c’est un pauvre type qui n’a rien compris*”

## 2.5. THESES ET MEMOIRES

- ABOOUD, Tagrid Abdul Zahra, “*La recreation poétique de l’espace dans les romans de Julien GRACQ*”, s/d de Michel Schmitt, Université Lyon 2, oct. 2009
- AULAGNE, Lucie Noëlle, *Et si c’était moi ? Approche de l’autofiction dans la décennie 1980*, Thèse de doctorat, Université de Nancy 2, 1998.
- BECHTER-BURTSHER, Beate, “*Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d’expression française*”, Thèse de doctorat, soutenue en 1998, à Paris IV.
- BOUAOUICHICHE, Dihia-Kahina, “*Réflexion sur la littérature de l’urgence dans le roman algérien de langue française des années 1990*”, S/direction de Amrani, Mehena, Université de Montréal, Faculté des lettres et des sciences sociales, UFASétif, Algérie, Avril 2004.
- BOUHADID, Nadia, *L’aventure scripturale au cœur de l’autofiction dans Kiffe kiffe demain de FaizaGuène*, Mémoire, Université Mentouri, Constantine, (non daté).
- BOUDJAJA, Mohamed, “*Le drame algérien dans le roman policier de Yasmina Khadra. Entre représentation de la réalité et fécondité de l’imaginaire*”, sous la direction de Amrani, Mehena, M. C. à l’université de Montréal, Faculté des lettres et des sciences sociales, UFASétif, Algérie, Avril 2004.
- CHUNG, Ji-Won, *L’énonciation du sujet dans les romans de Julien Green*, Doctorat en Littérature française, sous la direction du professeur Michèle Touret, soutenue le 14 décembre 2007
- COLONNA, Vincent, *Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse de doctorat, EHSS, 1989. Disponible en ligne : <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>
- DARRIEUSSECQ, Marie, *Moments critiques dans l’autobiographie contemporaine : L’ironie tragique chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*, Thèse de doctorat, Université de Paris VII, 1997.
- EL HASSAN, Yacoubi, *L’autobiographie et l’autofiction marocaines d’expression française et arabe*, Thèse de doctorat, Université de Paris 3, 2006.
- FILION, Stéphanie, *Répétition et récit d’enfance dans l’oeuvre romanesque de Serge Doubrovsky*, Mémoire, Université du Québec à Montréal, 2001
- GARCIA DE KLEMM, Laura, *Voix, regard et espace dans la création d’une identité narrative: pratique de l’autofiction dans l’œuvre deFelisberto Hernández*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2004
- GENON, Arnaud, *Dialogues, Altérités et Je (ux) de miroirs dans l’œuvre d’Hervé Guibert*, Thèse de doctorat, Nottingham Trent University, 2006.

- GRIFFON, Anne, *Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989*, DEA de littérature comparée, sous la direction de Jacques Chevrier et Guy Dugas, Université de Paris IV-Sorbonne, 2000
- LAURENT, Thierry, *L'Autofiction dans les romans de Patrick Modiano*, Thèse de doctorat, Université de Paris 4, 1995.
- LIÉNARD ORTEGA, Maria, *Images féminines dans l'univers fictionnel et autofictionnel de Jorge Semprun*, Thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle Lille 3, 2004.  
<http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/lienhard-ortega-maria/html/these.html>
- MAGLICA, Céline, *La Question de l'autofiction à travers les œuvres de Nathalie Sarraute « Enfance », Georges Perec, « W ou le souvenir d'enfance » et Serge Doubrovsky, « Fils »*. Mémoire de Maîtrise, Université de Bourgogne, 1998.
- MARCQ, Edith, *La refiguration du moi dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Bernard Alluin, Lille III, 2000
- MICHINEAU, Stéphanie, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Thèse de doctorat, Université du Maine, 2007. Parution du livre sous le même titre, Ed. Publibook, 2008. Contact : michineau\_st@hotmail.com <http://cyberdoc.univ-lemans.fr/theses/2007/2007LEMA3001.pdf>
- MOULOUDJ Rim, *Les effets de dénonciation et de distanciation dans les « polars » de Yasmina Khadra, Corpus d'étude : MORITURI, LA PART DU MORT*, Mémoire de Magister Sous la Direction de BEKKAT Amina, Alger 2005/2006
- NIPI-ROBIN, Jacqueline, *L'Autofiction dans les récits du cycle turc de Pierre Loti*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2006.
- PANTKOWSKA, Agnieszka, *Entre l'autobiographie et l'autofiction : sur la représentation du « moi » dans l'œuvre romanesque de Constant Burniaux*, Université Adam Mickiewicz, 1998.
- PERAS, Jérôme, *Une conquête existentielle et une autofiction perturbées : les effets d'un miroir brisé dans 'Le Livre brisé' de Serge Doubrovsky*, Université François Rabelais de Touraine, sous la direction de Louis Baladier, 1998.  
[http://www.memoireonline.com/05/09/2055/m\\_Une-conquete-existentielle-et-une-autofiction-perturbees--les-effets-dun-miroir-brise-dans-le-Livr.html](http://www.memoireonline.com/05/09/2055/m_Une-conquete-existentielle-et-une-autofiction-perturbees--les-effets-dun-miroir-brise-dans-le-Livr.html)
- QUEINNEC, Jean-Paul, *L'Autofiction symptomale au cinéma*, Thèse de doctorat, Université Aix-Marseille 1, 2007.
- ROUX-VALLÉE, Florence, *L'autofiction chez Hector Bianciotti : de l'Argentine à la France, de la langue espagnole à la langue française*, Mémoire de Maîtrise, Université de Dijon, 2000.
- SANTA-CRUZ, Maylis, *'Nada' de Carmen Laforet : réalisme, autofiction, roman d'apprentissage*, Mémoire de Maîtrise d'Espagnol, Université de Bordeaux 3, 2002.
- SICART, Pierre-Alexandre, *Autobiographie, roman, autofiction*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail et New York University, 2005.
- SIDOBRE, Michel, "Le sujet, l'espace d'une lecture", Doctorat, Toulouse le Mirail, 1982
- TSIKMAKI, Foteini, *Du roman d'éducation à l'autofiction : 'Éducation européenne', Romain Gary, 'L'amant', Marguerite Duras, 'Eroïca', Kosmas Politis*, Mémoire de Maîtrise, Université de Dijon, 2004.
- ZAIDI, Ali, *Introduction à l'analyse de l'autobiographique dans la littérature maghrébine de langue française*, Lecture de L'Ecrivain de Y. Khadra : *de naître à être, la vie s'écrit*, Mémoire de Magister, Sous la direction de Afifa Bererhi, Faculté des Lettres et des Langues, Université d'Alger, Janvier 2006.

## 2.6. DICTIONNAIRES et CD Rom

- *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Ducrot et Todorov, Gallimard, 1986
- *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1974.
- *Le dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala.
- *La linguistique*, EDMA, Paris, Ch-H. Favrod ,1978.
- *La psychanalyse*, EDMA, Paris, Ch-H. Favrod ,1978.
- *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, Aziza, Olivieri et Sctrick, Paris, Fernand Nathan, 1978.
- *Le Petit ROBERT* N° 1, DLF, 1979.
- *Le Petit ROBERT* N° 2, DNP, 1982.
- *Le ROBERT des grands écrivains de langue française*, Maury- Eurolinres SA, 2000.
- *Dictionnaire de la psychanalyse* – Larousse, Librairie Larousse, Paris, 1974.
- *Dictionnaire biographique, Mémoire algérienne*, Cheurfi, Achour. Alger, Dahlab, 1996.
- *Dictionnaire de rhétorique*, Pougeoise, Michel, Paris, Armand Colin, 2000.
- *Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques & Alain Viala (dir.). Paris, PUF, 2002, p.337.
- *Dictionnaire d'analyse du discours*, Charaudeau Patrick & Maingueneau Dominique (dir.). Paris, Seuil, 2002, p. 420.
- *Dictionnaire des figures de style*, Nicole Ricalens-Pourchot, Paris, A. Collin, 2003.

## 2.7. SITOGRAPHIE

- LANGLET, Christophe, *Le dispositif de représentation « Mise en abyme»: Autoreprésentation – Autoréférence*. [http://www2b.ac-lille.fr/arts-plastiques/lecon\\_2005/clanglet\\_cours\\_site\\_apl\\_version\\_1.pdf](http://www2b.ac-lille.fr/arts-plastiques/lecon_2005/clanglet_cours_site_apl_version_1.pdf)
- VIART, Dominique *L'écrivain au miroir*, [cndp.fr/RevueTDC/853-65992](http://cndp.fr/RevueTDC/853-65992)
- Phitoussi, Edwige Edgar Degas selon Paul Valéry : portrait de l'artiste en ombres chinoise. *Image [&] Narrative* [e-journal], 20 (2007),
- [http://www.imageandnarrative.be/affiche\\_findesiecle/phitoussi.htm](http://www.imageandnarrative.be/affiche_findesiecle/phitoussi.htm)
- [ledico.com/dictionnaire/ombres.192724.xhtm](http://ledico.com/dictionnaire/ombres.192724.xhtm)
- <http://www.cocoledico.com/dictionnaire/ombres,192724.xhtml>
- [http://fr.ca.encarta.msn.com/dictionary\\_2016020801/ombre.html](http://fr.ca.encarta.msn.com/dictionary_2016020801/ombre.html)
- Site officiel de Yasmina Khadra
- Site de l'université de Lyon
- Site Mauvais genres
- Site Julliard
- Site Polar noir

# **Table des matières**

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Introduction générale</b>                                                        | 3  |
| <b>Première partie</b>                                                              |    |
| <b>Préalables biobibliographiques, théoriques et conceptuels</b>                    | 18 |
| <b>Introduction</b>                                                                 | 19 |
| <b>Chapitre I. De l'auteur et de son œuvre</b>                                      | 20 |
| <b>De Mohammed MOULESSEHOUL à Yasmina KHADRA</b>                                    | 23 |
| <b>Mohammed Moulessehoul : l'écrivain militaire</b>                                 | 24 |
| 1 - Le soldat : <i>discretion et efficacité.</i>                                    | 24 |
| 2 - Le poète <i>ou le prix de l'effort et de la conviction</i>                      | 25 |
| 3 - L'auteur méconnu <i>ou le monde ingrat des créateurs</i>                        | 27 |
| 4 - Un auteur primé <i>ou un réconfort mérité</i>                                   | 28 |
| <b>2- Yasmina Khadra : malentendu et dissipation</b>                                |    |
| <b>La clandestinité <i>ou naissance de Yasmina Khadra</i></b>                       | 29 |
| <b>2.1. L'auteur à masques multiples</b>                                            | 29 |
| 1.1- Le premier masque : Le Commissaire Llob <i>ou la transition qui s'éternise</i> | 29 |
| 1.2- Deuxième masque : Yasmina Khadra <i>ou " le roman noir d'une société "</i>     | 30 |
| 1.3- Troisième masque : <i>Un (discours d') accueil ombrageux</i>                   | 31 |
| <b>2 - L'écrivain : Maîtrise technique et interférences génériques</b>              | 32 |
| <b>2.1. Auteur d'une œuvre polyphonique et protéiforme</b>                          | 32 |
| <b>2. 2. Khadra l'écrivain : registres de compétences</b>                           | 34 |
| <b>2. 2.1. L'écriture "blanche"</b>                                                 | 35 |
| <b>2. 2. 2. L'écriture noire</b>                                                    | 37 |
| <b>2. 2. 3. L'écriture de l'urgence</b>                                             | 39 |
| <b>2. 2. 4. L'écriture autobiographique</b>                                         | 40 |
| <b>3. De la réception</b>                                                           |    |
| <b>Entre masques et dévoilement : un discours de réception contradictoire...</b>    | 42 |
| <b>3.1. Un homme de lettres à l'aura universelle</b>                                | 42 |
| <b>3. 2. Un écrivain à l'œuvre majeure</b>                                          | 44 |
| <b>3. 2.1. Un écrivain médiatisé, publié et traduit</b>                             | 44 |
| <b>3. 2. 2 - Un écrivain honoré, étudié et enseigné</b>                             | 46 |
| <b>3. 3. Un écrivain démasqué: la fascination – répulsion</b>                       | 48 |
| <b>3.3. 1. Les aléas ou le revers de la médaille</b>                                | 48 |
| <b>3.3. 2. La Bouderie</b>                                                          | 51 |
| <b>3. 3. 3. Mesquinerie et ingratitude</b>                                          | 52 |
| <b>3. 3. 4. La déception</b>                                                        | 53 |

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Chapitre. II Pactes et contrats de lecture</b>                         | 55  |
| Introduction                                                              | 56  |
| <b>Des pactes de lecture</b>                                              | 57  |
| 1. Pacte référentiel ou pacte factuel                                     | 59  |
| 1.1. Pacte fictionnel                                                     | 63  |
| 1.2. Pacte romanesque                                                     | 65  |
| 2. Pacte autobiographique ou autofictionnel                               | 67  |
| 2.1. Pacte autobiographique                                               | 67  |
| 2.2. Pacte autofictionnel                                                 | 69  |
| <b>Chapitre III. Mise en abyme et représentations</b>                     | 73  |
| Introduction                                                              | 74  |
| <b>I. Ecriture en ombre chinoise et Mise en abyme de soi</b>              | 75  |
| I.1. Ecriture en ombre chinoise                                           | 76  |
| I.1.1. Définitions et commentaires                                        | 78  |
| I.1.2. Perspectives d'application                                         | 79  |
| <b>I. 2. Mise en abyme et mise en abyme en narratologie</b>               | 81  |
| I. 2. 1. La notion de "mise en abyme"                                     | 82  |
| I. 2. 2. La "mise en abyme" : indications sémantiques                     | 85  |
| <b>II. Présentation et représentation</b>                                 | 86  |
| 1. De la représentation                                                   | 86  |
| Modes de représentation ou imaginaires socio-psychologiques               | 87  |
| 2. Paratopie d'auteur : posture auctoriale et mise en scène de soi        | 88  |
| 3. Portrait de personnages, autoportrait de l'auteur                      | 91  |
| 3.1. Autoportrait                                                         | 93  |
| 3.1.1. L'autoportrait, un " <i>type particulier de discours</i> "         | 95  |
| 3.1.2. Quelques caractéristiques du " <i>discours</i> " de l'autoportrait | 96  |
| 4. Caricature, allégorie et allusion                                      | 97  |
| 4.1. La caricature                                                        | 97  |
| 4.2. L'allusion                                                           | 98  |
| 4.3. L'allégorie                                                          | 99  |
| <b>Conclusion</b>                                                         | 101 |

## Deuxième partie

### Thématique khadraïenne

#### Recueil des autobiographèmes et constitution de l'espace autobiographique

##### Introduction 103

#### I. Investigation thématique du discours autobiographique

##### Chapitre 1. Recensement des autobiographèmes 105

##### 1. Thématique et préoccupations khadraïenne 106

##### 2. Thématique du discours autobiographique

##### 2.1. Investigations dans la trilogie autobiographique

##### Du drame de l'enfermement à l'euphorie de la libération psychique 112

|                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>2.2. Présentation de la trilogie autobiographique</b>                                      | 113 |
| <b>2.2.1. <i>La rose de Blida</i> ou le degré zéro de l'énonciation</b>                       |     |
| Amour : <i>platonisme et naïveté</i>                                                          | 113 |
| <b>2.2.2. <i>L'Ecrivain</i> : le roman à thèse</b>                                            |     |
| L'autobiographie allusive ou <i>entendre une vocation</i>                                     | 114 |
| <b>2.2.3. <i>L'imposture des mots</i>, essai philosophique</b>                                |     |
| Le grand malentendu ou " <i>contre mauvaise fortune, bon cœur</i> "                           | 115 |
| <b>3. Analyse des données référentielles</b>                                                  | 118 |
| <b>3.1 - Dualité du personnage du/des narrateur/s</b>                                         | 118 |
| <b>3.2. Ambivalence des sentiments du narrateur</b>                                           | 122 |
| <b>3.2.1. Sentiment ambigu de Moh l'amoureux envers sa bien aimée Hawa</b>                    | 122 |
| <b>3.2.2. Ambivalence des sentiments du narrateur de <i>L'Ecrivain</i> envers ses parents</b> | 125 |
| - Une mère, des mères : quelles mères                                                         | 126 |
| - Un père, des pères : quels pères                                                            | 128 |
| <b>3.2.3. Sentiment du narrateur de <i>L'imposture des mots</i> vis-à-vis de son double</b>   | 135 |
| <b>4 – Ambiguïté des rapports à autrui</b>                                                    | 138 |
| <b>4.1. <i>Mo</i>, le cadet amoureux de <i>La rose de Blida</i></b>                           | 139 |
| <b>4.2. Le cadet matricule 129 de <i>L'Ecrivain</i></b>                                       | 140 |
| <b>4.3. Le narrateur (et son double) de <i>L'imposture des mots</i></b>                       | 148 |
| <br><b>Recueil des autobiographèmes et constitution de l'espace autobiographique</b>          |     |
| <b>II. Investigation thématique de l'oeuvre fictionnelle</b>                                  |     |
| <b>Chapitre II. Analyse des contenus thématiques</b>                                          |     |
| <b>Reconstitution de l'espace autobiographique de l'auteur</b>                                | 153 |
| <b>Introduction</b>                                                                           | 154 |
| <b>1. Présentation du corpus d'analyse</b>                                                    | 157 |
| <b>1. 1. De la tragédie coloniale au drame national</b>                                       | 157 |
| <b>1. 2. La décennie noire ou le roman noir d'une société</b>                                 | 159 |
| <b>1.3. Romanesque ambivalent</b>                                                             | 161 |
| <br><b>Investigations dans la fiction et analyse des contenus référentiels</b>                |     |
| <b>2. Constances thématiques</b>                                                              | 164 |
| <b>2.1. Constantes mythiques</b>                                                              | 166 |
| <b>1.1. Des origines et de la famille : des motifs de fierté</b>                              | 166 |
| <b>1.1.1. Fierté des origines</b>                                                             | 167 |
| <b>1.1.2. Fierté des origines et des ascendants</b>                                           | 169 |
| <b>1.1.3. Fierté des origines et lyrisme du pays</b>                                          | 171 |
| <b>1.1.4. Exaltation du terroir et mythe de l'ancêtre</b>                                     | 173 |
| <b>1.1.5. Description nostalgique et exaltée des siens</b>                                    | 174 |



|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>2. 2. Constantes familiales et sociales</b>                               | 180 |
| <b>2.1. La petite famille : les parents</b>                                  | 180 |
| 2.1.1. “ <i>L’amour habille la mère</i> ”                                    | 180 |
| 2.1.2. “ <i>La grandeur habille le père</i> ”                                | 181 |
| <b>2.2. Enfance, ou épreuves endurées</b>                                    | 186 |
| Fragilité, précarité, errance, orphelinat, adoption                          | 186 |
| <b>2.3 Images de la femme</b>                                                | 188 |
| 2.3.1. Qualités et mérites des femmes                                        | 189 |
| 2.3.2. Attributs sublimés de l’aimée : place, aura, effets et influences     | 191 |
| 2.3.3. Effets et influences de l’aimée                                       | 194 |
| 2.3.4. Description : aimée = lumière                                         | 194 |
| <b>2. 3. Constantes psychologiques</b>                                       | 196 |
| <b>3.1. Eveil à l’amour</b>                                                  | 196 |
| 3.1.1. Qu’est-ce que l’amour ?                                               | 197 |
| 3.1.2. Amours d’enfance et d’adolescence                                     | 199 |
| 3.1.3. Amours fantasmés, amours indignes                                     | 200 |
| 3.1.4. Amour sacrifice, l’abandon de soi                                     | 203 |
| <b>3. 2. Solitude et rêverie</b>                                             | 206 |
| 3.2.1. Propension à la rêverie, indissociable de l’inclination à la solitude | 206 |
| 3.2.2. Inclination à la solitude                                             | 207 |
| 3.2.3. Propension à la rêverie                                               | 211 |
| <b>2. 4. Constantes artistiques et littéraires</b>                           | 217 |
| <b>4.1. La littérature : une passion par excellence</b>                      | 217 |
| <b>4.2. Sensibilité à l’artistique, au folklorique</b>                       | 221 |
| 4.2.1. Penchants pour l’art en général                                       | 221 |
| 4.2.2. Crédulité et prédisposition à l’émerveillement                        | 222 |
| 4.2.3. Ambiance imprégnant l’éveil à la beauté                               | 224 |
| <b>4. 3 Vénération des hommes de lettres</b>                                 | 226 |
| 4.3.1. Respect, reconnaissance et humilité                                   | 226 |
| 4.3.2. A l’ombre des hommes de lettres                                       | 229 |
| <b>3. Miroirs d’encre : “Fragments épars liés”</b>                           | 232 |
| 3.1. Miroir en fragments des narrateurs                                      | 235 |
| 3.2. Du narrateur et de ses doubles (positifs et négatifs)                   | 236 |
| 3.3. Fragments de soi : coïncidences familiales                              | 243 |
| 3.4. Similarité et similitude des parcours                                   | 245 |
| 3.5. Miroirs de l’auteur                                                     | 251 |
| <b>Conclusion</b>                                                            | 256 |

## Troisième partie

### Rhétorique khadraïenne

#### Reconstitution des espaces poétiques: techniques et procédés d’écriture

|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>II. Reconstitution de l’espace poétique de Yasmina Khadra</b> | 259 |
|------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Introduction</b>                                                                                          | 260 |
| <b>1. Investigations rhétoriques dans l'oeuvre autobiographique</b>                                          |     |
| <b>Chapitre I. Identification des procédés techniques</b>                                                    |     |
| <b>Techniques, procédés d'écriture et interférences génériques</b>                                           | 262 |
| <b>Introduction</b>                                                                                          | 263 |
| <b>1. De l'ambivalence des instances à l'ambivalence de l'écriture</b>                                       |     |
| <b>Identification des procédés techniques : <i>Analyse stylistique de l'écriture</i></b>                     | 266 |
| <b>2. Analyse stylistique de <i>L'Ecrivain</i></b>                                                           | 267 |
| <b>1.1. Figures duelles et dédoublement</b>                                                                  | 267 |
| <b>1.2. De la conflictualité à l'harmonie ou de l'ambivalence à l'unité</b>                                  | 268 |
| <b>2- Analyse stylistique de l'écriture</b>                                                                  | 270 |
| <b>2.1. De l'opposition au <i>parallélisme</i> ou la légitimation de l'<i>ambivalence</i></b>                | 270 |
| <b>2.2. De la <i>Comparaison</i> à la <i>Métaphore</i> ou de l'<i>analogie</i> à l'<i>identification</i></b> | 274 |
| <b>2.2.1. La <i>comparaison</i>, légitimation du thème et expression du mythe personnel</b>                  | 275 |
| <b>2.2.2. La <i>métaphore</i>, transcendance de la dualité et réalisation d'une harmonie</b>                 | 276 |
| <b>Conclusion</b>                                                                                            | 280 |
| <b>Investigations -rhétorique et stylistique- de l'oeuvre fictionnelle</b>                                   |     |
| <b>Analyse de <i>l'appareil rhétorique</i> et des <i>interférences génériques</i></b>                        |     |
| <b>Chapitre II. Jeux génériques, modes narratifs et effets stylistiques</b>                                  |     |
| <b>Introduction</b>                                                                                          | 283 |
| <b>1. De l'ambivalence des instances à l'ambivalence de l'écriture</b>                                       | 285 |
| <b>1.1. Ambivalence de la naissance et <i>drame de la venue au monde</i></b>                                 | 286 |
| <b>1.2. <i>Actions déterminantes</i> ou un <i>faire salutaire</i></b>                                        | 287 |
| <b>1.3. Forge d'un <i>être singulier</i></b>                                                                 | 289 |
| <b>2. Modes de narration et interférences génériques</b>                                                     | 291 |
| <b>2.1. Du mode de narration du policier ou polar</b>                                                        | 292 |
| <b>2.2. Du mode de narration du roman d'initiation</b>                                                       | 293 |
| <b>2.3. Du mode de narration du conteur</b>                                                                  | 299 |
| <b>- Dans la nouvelle</b>                                                                                    | 300 |
| <b>- Dans le roman</b>                                                                                       | 302 |
| <b>2.4. Le policier en contes et en légendes</b>                                                             | 304 |
| <b>3. Structuration narratologique et activité figurale</b>                                                  | 306 |
| <b>3.1. Structuration narratologique combinée</b>                                                            | 308 |
| <b>Passer des "<i>messages internes de nature intertextuelle et métadiscursive</i>"</b>                      |     |
| <b>3.2. Indications réglant le jeu générique</b>                                                             | 311 |
| <b>3.2.1. <i>Opposition</i> et <i>contraste</i>, un métalangage aux vertus pédagogiques</b>                  | 311 |
| <b>3.2.2. Passion littéraire et artistique ou <i>l'expression d'un ethos d'auteur</i></b>                    | 315 |

|                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>4. Activité figurale duelle : figures duelles et dédoublement</b> .....                         | 318 |
| <b>Personnification, métaphore et comparaison : <i>vertus didactiques et discursives</i></b> ..... | 318 |
| <b>4.1. La métaphore : discours didactique et interférences intimes</b> .....                      | 320 |
| <b>4.2. La personnification ou <i>la mise en scène d'un pathos</i></b> .....                       | 324 |
| <br><b>Investigations -rhétorique et stylistique- de l'oeuvre fictionnelle</b>                     |     |
| <b>Chapitre III. Intertextualité suggestive et onomastique annonciatrice</b> .....                 | 329 |
| <b>Introduction</b> .....                                                                          | 330 |
| <b>1. Motifs narratifs et intertextuels</b> .....                                                  | 331 |
| <b>Toponymie, anthroponymie, hétéronymie</b>                                                       |     |
| 1.1. La forme interrogative comme motif littéraire .....                                           | 332 |
| 1.2. <i>Ce que le jour doit à la nuit : l'art du "non dire"</i> .....                              | 333 |
| 1.3. Motifs narratifs et intertextuels ou l'instance répétitive .....                              | 335 |
| <b>2. Intertextualité suggestive et formation littéraire</b> .....                                 | 341 |
| 2.1. Intertextualité suggestive: écouter, lire et écrire .....                                     | 344 |
| 2.2. Intertextualité dans l'autobiographie ou la construction en écriture .....                    | 345 |
| 2.3. Ecriture factuelle ou <i>l'arbre qui cache la forêt</i> .....                                 | 346 |
| <i>L'Ecrivain</i> ou la recherche d'une voie .....                                                 | 346 |
| <b>3. Composition/construction du personnage en intertextualité</b> .....                          | 352 |
| 3.1. Ecriture fictionnelle ou <i>"la forêt qui cache l'arbre"</i> .....                            | 352 |
| 3.2. Intertextualité référentielle .....                                                           | 353 |
| 3.3. Intertextualité autoréférentielle .....                                                       | 356 |
| <b>4. - Anthroponymes créés par l'auteur</b> .....                                                 | 358 |
| 4.1. Onomastique référentielle .....                                                               | 359 |
| 4.2. Onomastique suggestive .....                                                                  | 361 |
| 4.3. Identité et généalogie, une symbolique du nom .....                                           | 363 |
| <b>Conclusion</b> .....                                                                            | 369 |
| <b>Conclusion générale</b> .....                                                                   | 370 |
| <b>Bibliographie</b> .....                                                                         | 375 |
| <b>Table des matières</b> .....                                                                    | 386 |

هذه الأطروحة تتناول بالدراسة الإنتاج القصصي للكاتب "ياسمينه خضرا"، السابق والموالي للثلاثية الذاتية (الكاتب، زائف الكلام، زهرة البليدة)

نهدف من خلال هذا أن نبرهن بالتحليل أن الكاتب يزرع في مجموعته القصصية معالم من مسيرته الذاتية و يخبئ بين طياتها الكثير من الاحداث التي تؤدي إليه شخصيا في معظم الأوقات .

كل هذه المؤشرات التي تملأ و تميز كل أنواع كتاباته (القصة، القصة القصيرة أو البوليسية. الخ...) فد تكفي. بالإشارة و الاحاء و الوصف التي يتخللها. أن تبرز لنا شخص الكاتب وراء شخصياته الخيالية و تصدق نظرية "فيليب لوجان" التي تقضي بتحول الإنتاج الخيالي الى مجال ذاتي بمجرد اصدار الكاتب لسيرته الذاتية. وهو الحال الذي ينطبق على "ي.خضرا". اطروحتنا في هذا هو ان "خضرا" يختبئ وراء شخصياته و يظهر من خلا لها على شكل "الظلال الصينية" التي تدل على الشيء و دون اظهاره جسديا.

لماذا يلجأ الكاتب الى هذا و ما الذي يصبو اليه؟

ايريد ان يقول شيئا لا تسمح الظروف بقوله ؟

جوابنا هو انه يريد ان يظهر من يكون هو شخصيا (أي انسان رقيق الحس و مولوع بالاداب ) على عكس ما هو ظاهر للعيان (عسكري) .

يصبو الى ذلك بالتحليل على وضعيته الراهنة و على كل ما تقتضيه من احترافية و اجبارية التستر بامتطاء حصان الادب الذي اخرج من دائرة النظام و الطاعة و اولج به في عالم الحرية و الخيال.

### Abstract

In This project, we undertake a rereading to Yasmina Khadra pre-and post autobiographical view where we 'll try to textually depict the way the author illustrates and validates the different diversities of the generic interplay related to our corpus analysis (infancy recounts, autobiographical novel, essay, autofictional, novellas, classic novels and detective stories etc.), and how he disseminated in his fictional novel his life traces and his ordinary lived past under diverse forms (account, description, allusion, commentary, evocations etc.) We ascertain that these disseminated features in his fictional writing suffice to map out fragments of the author's life, where a penportrait is envisageable; a prime cardinal point in our project. Our thesis is that the author in his "s'ombrechinoise" in his fictional novel tries deliberately to hide himself from interpretation under other names. By deceiving people reading his fragments and life traces in his pre and post autobiographical novel, as in « *Le petit Poucet* », isn't the author trying to conjure up contradictions? Isn't he trying consciously or unconsciously to show the two inhabiting contradictory images living within himself, a free spirit of a poet author embodied in a military cover? Hence, before his autobiographical trilogy whose « *L'Ecrivain* » is the first step, Yasmina Khadra wrote all his book to recount his life where between the lines, he fragrantly or in chinese signs or under any other metaphorically genres persists in deviating his proper intention in the choice of the appropriate genre on the detriment of others. Through our title, *autobiographical spaces and generic interferences*, where we envisage, within this research project and analysis to contribute in setting up a new approach investing the concept of autobiographical spaces as consolidated by *Philippe Lejeune* for an intelligent enrichment to the Algerian literary autobiographical space in particular, in transposing and experimenting this approach on the work of Yasmina Khadra with the intent to better adapt it for a future exploitation of any Maghreb autobiographical corpus investigation-With a long term preview, initiate a research that will determine the analyses models and the appropriates ways to make of the approach a sound and adequate tool for the Maghreb literature study and analysis.

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE**

**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA  
RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

**U N I V E R S I T E   A L G E R 2**

**FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES**

**DEPARTEMENT DE FRANÇAIS**

**ECOLE DOCTORALE ALGERO-FRANÇAISE**

**Thèse de doctorat en Science**  
**Option : Sciences du Texte Littéraire**

***Espaces autobiographiques et interférence générique***  
**dans l'œuvre de Yasmina KHADRA**  
**Une écriture en “ombre chinoise” ou la mise en abyme de soi**

**Réalisée par Ali ZAIDI**

**Sous la direction de**

**Mme Afifa BERERHI, Professeure, Université Alger 2 - Algérie**

**M. Jean-Pierre CASTELLANI, Professeur émérite, Université de Tours**  
**- France**

**Première inscription : Octobre 2006**

**ANNEXES**

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE  
SCIENTIFIQUE

U N I V E R S I T E   A L G E R 2  
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES  
DEPARTEMENT DE FRANÇAIS  
ECOLE DOCTORALE ALGERO-FRANÇAISE

Thèse de doctorat en Science  
Option : Sciences du Texte Littéraire

*Espaces autobiographiques et interférence générique*  
dans l'œuvre de Yasmina KHADRA

Une écriture en “ombre chinoise” ou la mise en abyme de soi

Réalisée par Ali ZAIDI

Sous la direction de

Mme Afifa BERERHI, Professeure, Université Alger 2 - Algérie

M. Jean-Pierre CASTELLANI, Professeur émérite, Université de Tours -  
France

Première inscription : Octobre 2006

ANNEXES

## Résumé

Nous avons entrepris dans ce qui a précédé une relecture de l'œuvre de Yasmina Khadra – antérieure et postérieure à celle qualifiée d'autobiographique – où nous essayerons de dé/montrer textuellement que l'auteur, illustrant et validant la diversité et l'entrelacement génériques de notre corpus d'analyse (récit d'enfance, roman autobiographique, essais, autofiction, nouvelles, roman classique, roman policier, etc.), disséminait dans l'œuvre fictionnelle des traces de sa vie et de son vécu ordinaire, sous diverses formes (récit, description, allusion, commentaire, évocation, etc.).

Nous soutenons que ces traces disséminées dans l'œuvre fictionnelle suffiraient à dessiner des fragments du portrait de l'auteur, dont l'esquisse voire la reconstitution, serait envisageable, et que nous envisageons comme objet cardinal de ce projet

Notre thèse est que l'auteur « *s'ombre-chinoise* » dans son œuvre fictionnelle, c'est-à-dire qu'il se cache suffisamment et délibérément mal pour se laisser voir et lire, en fragments, sous d'autres personnages. En « *semant* » dans son œuvre fictionnelle pré et post autobiographique, tel *Le Petit Poucet*, de ces traces et de ces repères, l'auteur n'essayait-il pas de conjurer une contradiction qui lui pesait ? Ne voudrait-il pas, consciemment ou inconsciemment, à défaut de convaincre du fait avéré de la cohabitation en lui deux projets aux antipodes l'un de l'autre, dire qu'il était plus un esprit libre qu'un sujet embrigadé, que sous le casque du militaire est logée une tête de poète ?

Ainsi, avant la trilogie autobiographique dont *L'Ecrivain* est le premier volet, Yasmina Khadra écrivait toute son œuvre pour raconter sa vie : entre les lignes, en filigrane, en ombre chinoise ou en toute autre forme métaphorique, en tout cas, en éludant le genre requis pour la circonstance et en « *détournant* » d'autres genres.

D'où notre titre : *espaces autobiographiques et interférences génériques*.

Nous envisagerons, à travers ce projet de recherche et d'analyse, au-delà de soutenir cette thèse, de contribuer à :

- mettre en œuvre une approche qui réinvestit le concept d'espace autobiographique forgé par Philippe Lejeune pour une prise en charge intelligente du champ littéraire autobiographique algérien en particulier ;
- transposer et expérimenter cette approche sur l'œuvre de Yasmina Khadra en vue de la perfectionner et de l'adapter pour une meilleure exploitation future dans l'investigation du corpus autobiographique maghrébin ;
- à long terme, initier une recherche pour la détermination de modèles d'analyse et de démarches susceptibles de rendre l'approche plus adéquate à la littérature maghrébine.

## ANNEXES

|                                                                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>ANNEXE 1. Lecture de l'œuvre fictionnelle pré autobiographique</b>                                                                | 4   |
| 1. Nouvelle : <i>La fille du pont</i> , Nouvelles, Alger, ENAL, 1985, 125p.                                                          |     |
| Première nouvelle : <i>La fille du pont</i> (p.5-37)                                                                                 | 4   |
| Deuxième nouvelle : <i>Le Musicien de Chaffak Halli</i> (p.41-76)                                                                    | 8   |
| Troisième nouvelle : <i>Le bout du sentier</i> (p.77-97)                                                                             | 12  |
| Quatrième nouvelle : <i>Ez-Zaweche (l'oiseau)</i> (p.99-124)                                                                         | 19  |
| <br><b>ANNEXE 2. Lecture de l'œuvre fictionnelle pré autobiographique</b>                                                            |     |
| 2 – Récit : <i>El Kahira Cellule de la mort</i> , Alger, ENAL, 1986                                                                  | 24  |
| <br><b>ANNEXE 3. Lecture de l'œuvre fictionnelle pré autobiographique</b>                                                            |     |
| 3 – Roman : <i>Le privilège du Phénix</i> , Alger, ENAL, 1989, 198 p.                                                                | 32  |
| <br><b>ANNEXE 4. La décennie noire et le drame national</b>                                                                          | 43  |
| <b>Romans policiers ou le roman noir d'une société</b>                                                                               |     |
| 1. <i>Morituri</i> , Paris, Baleine, 1997                                                                                            | 43  |
| 2. <i>Double blanc</i> , Paris, Baleine, 1997                                                                                        | 54  |
| 3. <i>L'automne des chimères</i> , Paris, Baleine, 1998                                                                              | 67  |
| <br><b>ANNEXE 5. Le discours autobiographique</b>                                                                                    | 81  |
| 1 – Roman autobiographique : <i>Entendre une vocation</i><br><i>L'Ecrivain</i> , Paris, Julliard, 2001, 240 p.                       | 81  |
| 2 – Roman essai : “ <i>Contre mauvaise foi, bon cœur</i> ”<br><i>L'imposture des mots</i> , Paris, Julliard, 2002, 165 p.            | 88  |
| 3 – Récit d'enfance : <i>Une naïveté digne d'anthologie</i><br><i>La rose de Blida</i> , Éditions <i>Après la Lune</i> , Paris, 2006 | 102 |
| <br><b>ANNEXE 6. De l'œuvre fictionnelle post-autobiographique</b>                                                                   |     |
| 1. <i>Cousine K.</i> , Paris, Julliard, 2003, 106 p.                                                                                 | 107 |
| <br><b>ANNEXE 7. De l'œuvre fictionnelle post-autobiographique</b>                                                                   |     |
| 2. <i>Ce que le jour doit à la nuit</i> , Paris, Julliard, 2008, 518 p.                                                              | 126 |



## **ANNEXE 1. Lecture de l'œuvre fictionnelle pré autobiographique**

### **I. La fresque romanesque de la tragédie coloniale**

**1. Nouvelles :** *La fille du pont*, Nouvelles, Alger, ENAL, 1985, 125p.

#### **Première nouvelle : *La fille du pont* (p.5-37)**

Cette première nouvelle, qui ouvre le recueil, met en scène un narrateur adulte qui se remémore son enfance et relate deux histoires (qui se recoupent) et dont il est la victime, mais dont il revient édifié quant à une occupation coloniale très inhumaines, et instruit du sublime de la vie quand on s'en montre digne. Il dira concernant le second point : « Maintenant que je suis adulte, que je devine un peu ce qu'est l'amour, j'avoue l'avoir aimée comme je n'aimerai jamais plus. » (p.30)

C'est essentiellement une histoire d'amour sur fond d'une misère et d'un déni de justice, et de vie même, induits par ce crime contre l'humanité qu'est le colonialisme, dont le narrateur est sorti doublement traumatisé. En effet, du premier récit où on le voit assister, incrédule et médusé, à l'assassinat de sa petite famille, il a eu un commentaire à hauteur de son âge : « Ce dont je me souviens est que j'avais quitté les miens comme un aveugle, titubant et hoquetant, les mains en avant, pareil à un somnambule. » (p.12)

Concrètement, l'adulte qu'il est devenu a pu reconstituer dans sa mémoire ce puzzle :

Une nuit, ma mère nous réveilla en hurlant. La cabane brûlait. [...] Mon père était affalé sur le seuil de la porte. [...] Il y avait du sang sur sa poitrine et un trou rouge entre les sourcils. [...] Notre maison brûlait. [...] Je demeurai un long moment debout, tantôt fixant le reste de mon père incinéré, tantôt le bracelet d'or sur un tapi carbonisé ; unique trace de ma mère dont les os et ceux de sa fille se mêlaient dans l'inextricable magma d'horreur. [...] Je ne sais pas combien d'heures j'étais resté recueilli sur ma famille perdue. [...] (p.10-12)

Cet enfant qui, d'après la fille du patron, « porte un drôle de nom, [qu'elle] n'a jamais réussi à retenir [et dont] François [son frère] dit que ce n'est pas un nom, ça, que ça a un accent d'obscénité » (*La FP* : 18), en est resté à jamais marqué. En effet, en plus « *de la souffrance et de la déchéance* », (« ce furent les routes... les routes ... les interminables collèges de la souffrance et de la déchéance » *La FP* : 12), il reçoit un coup dur pour son moral et ne s'en remet plus jamais. Il dira, rendant compte d'un comportement défensif :

Je restais rivé à la lucarne de la grange contemplant [...], écoutant [...]. Alors, dans mon coin submergé de pénombre, il m'arrivait de songer aux miens [...], aux gros rires faciles de mon père, à ma mère tendre et jolie, à mon frère qui se croyait plus malin que ma main, à ma sœur qui n'osait pas me dénoncer tant elle me redoutait... (p.20)

De même, au terme du second récit (et de la nouvelle de façon générale dans ses dernières lignes), le jeune narrateur a éprouvé, à peu de détails prêt, les mêmes effets. Il nous donne cette image : « Je titubais sur les sentiers, marchant, je ne savais où. La pluie plein les yeux. Le cœur transi. Les mains en avant. Pareil à un somnambule... (p.37)

C'est que la fille qu'il s'était habitué à voir sur un pont et qu'il avait réussi à approcher, qui, même si « elle paraissait ignorer jusqu'à [son] existence, était d'une beauté éblouissante » telle qu'il en est tombé amoureux. Il se confie : « Quelque chose en moi, encore indéfinie, encore insondable, germa..., [reconnaît-il, ajoutant à regret,] et cette chose me griffa le cœur quand je ne retrouve personne sur le pont. » (p.25)

Les conséquences sur l'enfant rappellent celles induites par la perte de sa petite famille et à sa déchéance physique et morale : « Je me retirais dans une encoignure de la grange, boudeur et solitaire, reprochant aux hommes et aux dieux » une telle issue. (p.29)

Mais, infiniment plus que les séquelles laissées par la perte des siens, celles consécutives à la perte de « *sa Belle* » (dont il a appris la mort de la bouche même de son vieux père éploré) sont autrement plus retentissantes dans l'esprit de cette enfant, frustré d'amour, qui avait cru trouvé son Paradis. C'était aussi un moment charnière dans son initiation en ce monde inhospitalier :

J'avais fait le bilan de ma vie et toléré, avec presque de l'indifférence, mes mésaventures et l'ironie de mon sort. Mes blessures me parurent superficielles, mes délires sans écho, mes faims fictives. Je m'étais dit qu'un enfant de mon espèce est tout simplement ainsi : voué aux cent diables du revers. J'acceptais cette version des choses sans autre forme de commentaire... (p.29)

Ceci s'agissant de sa vie sociale quotidienne à laquelle il semble se faire. Mais, s'agissant de son expérience amoureuse, l'enfant est inconsolable, d'abord quand il réalise l'importance et l'effet sur lui de cette dimension et de celle qui en est à l'origine surtout. Il dira :

Pour moi la compagnie de la Belle n'avait pas de prix. Les moments que je passais auprès d'elle bandaient merveilleusement mes contusions. Plus je souffrais pour elle, plus j'éprouver le besoin de « pêcher ». Car la Belle avait fini par m'apprivoiser. Elle ne me parlait toujours pas, mais elle s'inquiétait de mes bleus et de mes ecchymoses. [...] Ma Belle à moi avait plus de délices au bout des doigts que le soleil n'a de lumière. (p.30)

Le narrateur est autrement plus inconsolable quand il réalise, ensuite, l'ampleur de la perte qu'il enregistre avec la disparition de la fille du pont et la fin de la personnification de cet amour sublime, constructeur et réparateur. Il regrettait parce que « *il [était] là pour enchanter l'enfant déprimé, pour lui prouver que la vie n'est pas obligatoirement une arène maudite ou un champ d'orties où l'on cultive que tourments et calamités...* », et reconnaît : « *L'enfant que j'étais avait besoin de croire aux charmes ; il avait besoin d'espérer et d'aimer.* » (p.28)

### **Portrait du narrateur**

*“Je fus, dans les matières traitant le Sordide et l'Obscène, un élève brillant. Je perdis ma virginité bien avant la puberté. Je perdis ma naïveté bien avant mon innocence.” (La FP : 9)*

C'est un garçon de 13 ou 14 ans, qui ne porte pas de nom dans le récit, sauf, peut-être celui qu'évoquent les enfants du patron : « Il porte un drôle de nom. Je n'ai jamais réussi à le retenir. (Mademoiselle) [...] Ce n'est pas un nom, ça, que ça a un accent d'obscénité. (François) » (*La FP* : 18) et qui nous fait penser au personnage retords de Yasmina Khadra, "Zane". Il remplaçait, chez ce patron, un « *homme à tout faire* » et était « garçon de ferme dans une vaste propriété privée. Au manoir St-Jules » où il « logeait dans une grange et [...] sentait la paille moisie. (*La FP* : 5)

Presque amnésique, « le peu de chose qu' [il] savait sur [son] passé se résume » à très peu : « une cabane au bord d'un lac ou d'une rivière » ; un frère, une petite sœur. Il « avait l'impression que [sa] famille vivait à l'aise dans une atmosphère légère et heureuse. » (*La FP* : 9-10) Il était l'aîné de la famille constituée d'un père « *aux gros rires faciles* », d'une mère « *tendre et jolie* », d'un frère « *qui se croyait plus malin* » et d'une sœur qui le « *redoutait* » (*La FP* : 20) Il avait aussi une nette conscience de sa place au sein de sa famille et de l'image qu'il avait de ses parents :

[Mon père] m'admonestait mais ne me battait jamais. [...] Ma mère dressait tout un contraste à côté de son époux. Petite, maigrichonne, silencieuse ; il m'arrivait de l'intimider. Mais elle faisait de ces friandises à faire rompre le carême à un imam endurci. (p.10)

Il avait éprouvé un amour platonique, sincère et silencieux pour une belle et mystérieuse fille et avait réalisé (et l'avait formulé sur le tard) que « maintenant que je suis adulte, que je devine un peu ce qu'est l'amour, j'avoue l'avoir aimée comme je n'aimerai jamais plus. » (p.30)

Se décrivant lui-même, le narrateur ne s'arrête pas à ses attributs physiques : il les occulte, pour ainsi dire, mettant en exergue ceux socio psychologiques et moraux. En effet, l'étape de son parcours -qui l'avait indélébilement marqué et définitivement structuré- renseignait, si besoin est, sur l'idée qu'il se faisait et qu'il voudrait donner de lui-même. Nous la rappelons en soulignons :

J'avais fait le bilan de ma vie et toléré, avec presque de l'indifférence, mes mésaventures et l'ironie de mon sort. Mes blessures me parurent superficielles, mes délires sans écho, mes faims fictives. Je m'étais dit qu'un enfant de mon espèce est tout simplement ainsi : voué aux cent diables du revers. J'acceptais cette version des choses sans autre forme de commentaire... (p.29)

En substance nous relevons, dans le tableau ci-dessous, quelques uns des traits les plus récurrents du portrait du narrateur :

**Pages Citations et soulignement des caractérisations**

- p.06 J'étais un enfant hardi. Je ne redoutais personne.
- p.06 une espèce d'indifférence que j'affichais en permanence sur ma face
- p.06 jeune chacal à la dérive.
- p.06 Vagabond dès l'âge de cinq ans
- p.06 je ne faisais pas un pas sans me nourrir d'expériences
- p.06 aussi futé que l'incorrigible hérisson de nos contes bédouins.
- p.6-7 J'avais rencontré des troubadours, des égarés, des fugitifs, des rebelles
- p.07 chacune de ces rencontres m'inculqua une ruse, une manière d'esquiver les nasses
- p.07 galopais sans trêve sur mes chemins d'Irrécupérable. Fier et obstiné
- p.07 Bravant la silhouette des potences qui noircissait mon horizon.
- p.07 Je n'avais pour tout plaisir que la cueillette dangereuse d'un fruit interdit et pour toute ambition que le mystère des chemins futurs.
- p.07 courir sur les pentes raides des talus et suivre confiant les méandres des raidillons
- p.08 cette bédouine farouche... que les grandes personnes appellent l'Insouciance.
- p.08 (Sadek) Tu es rudement insolent pour un gamin, dis donc !
- p.08 On apprend ... à se terrer avec les rats, à s'embusquer derrière les fougères
- p.09 cela flattait l'insecourable galopin que j'étais et le gonflait d'orgueil
- p.13 Le cœur, je n'en ai jamais eu [...]. Même pas un morceau
- p.27 J'avais toujours été un enfant perdu.
- p.27 la vie est une arène maudite ou un champ d'orties, que tourments et calamités ...
- p.28 L'enfant avait besoin de croire aux charmes ; il avait besoin d'espérer et d'aimer
- p.29 Le galopin, subsistant de plaies et de chimères que j'étais

Le personnage du narrateur en particulier, et de l'enfant en général, présente un portrait riche en attributs moraux et de caractère mais indéfinissable, voire absent physiquement. Peut-être parce qu'il ne renvoie pas à un type en particulier, ou peut-être parce qu'on ne rendant personne en particulier, il rendait tous les enfants, et partant, le narrateur.

Par ailleurs si certains attributs peuvent être considérés comme positifs, force est de constater que, globalement, l'enfant -le narrateur- est présenté sous un mauvais jour. En effet, s'il peut-être, à son honneur, « *fier, hardi, futé, rusé* », il est surtout « *jeune chacal à la dérive, obstiné, redouté, indifférent, fourbe et fort en camouflage, en embuscade et en esquivé, irrécupérable, rudement insolent, orgueilleux et sans cœur* ».

Cela ne serait peut-être pas inné en lui. Ce serait la vie et ses aléas qui auraient forgé en lui ce sale caractère car « *subsistant de plaies et de chimères, douloureusement initié et expérimenté ; à l'horizon noir, concevant la vie comme une arène maudite, pleine d'orties, de tourments et de calamités* ».

Cette vie précaire et aléatoire en a fait un « vagabond, préférant les mystères des chemins futurs [dont les] rencontres et fréquentations malsaines des égarés, des fugitifs, des rebelles » font de lui un « aventurier courant sur les pentes raides et suivant les méandres des raidillons, se plaisant dans la cueillette dangereuse des fruits interdits, insouciant, incorrigible, “insecourable” et définitivement perdu » (p.7)

Il restera que, sur l'autre plateau de la balance, l'enfant (les enfants) « *ayant besoin de croire aux charmes, d'espérer et d'aimer* », on aura compris et excusé son (leur) égarement et ses (leurs) provocations.

### **Deuxième nouvelle : - *Le Musicien de Chaffak Halli* (p.41-76)**

De même que la première nouvelle du recueil, qui portait en guise de titre un anthroponyme (le générique, “*la fille*”) et un toponyme (le “*pont*” longeant un oued sec), le titre de la deuxième nouvelle est pareillement structuré : un anthroponyme (un statut socioculturel, “*Le Musicien*”) et un toponyme (le nom d'un lieu-dit “*Chaffak Halli*”), une courte phrase qui signifie littéralement : “*ma situation déplorable te désole*”.

D'entrée, et en incipit même, nous prenons acte des statuts des personnages, de la veine événementielle et des circonstances sociohistoriques: un narrateur adulte (dont on apprend en excipit qu'il était fraîchement marié et qu'il porte le nom de Mohammed : « *-Déjà marié, Mohammed ? p.73* »), se remémore son enfance et particulièrement un épisode indélébile : sa passion ainsi que celle des enfants de son âge pour un Musicien et pour la/sa musique : « Nous restions amoncelés autour de lui, le visage au creux de la main, émerveillés. On l'écoutait chanter et on se laissait papillonner avec sa musique, flotter et épouser le ciel dans les spirales dansantes des songes. » (p.41)

Deux types de personnages nous sont présentés : les indigènes, d'un côté, et les colons et leurs supplétifs de l'autre (dont les principaux protagonistes sont : le Musicien, les enfants et leurs parents, les colons, le Caïd, ses enfants et ses barbouzes).

Nous faisons connaissance avec le Musicien, plutôt par les effets conjugués de sa musique et de son aura sur les enfants. Ces derniers, rendus textuellement par le pronom personnel “*nous*” sont une bande d'enfants, dont Mohammed le narrateur, sous la conduite d'un leader du nom de Othmane : ils sont oisifs mais subjugués par le Musicien et sous le charme de son art. Entre les enfants du village et Jafer, l'ermite, le musicien, puis le fou de Chaffak Halli, se tissent des rapports d'amitié et de complicité dans des circonstances atroces où, à la faveur d'un “*arrêt sur image*”, l'enfance, à travers les parcours des enfants de trois générations (celle de Jafer et donc des parents, celle des enfants –dont le narrateur– et celle de leurs enfants), nous est présentée sous son jour le plus défavorable, mais le plus réaliste.

Ce fut dans un “*lieu*” défavorable à leur épanouissement (en Algérie, dans la campagne, parmi les gourbi et les masures) et par un “*temps*” inopportun à leur venue au monde (en Algérie sous occupation coloniale de peuplement) que l’auteur rend par les expressions « *C’était le temps où* » (en huit occurrences successives, conclues par : “*C’était il y a bien longtemps*” (p.41) et suivies, chaque fois, d’une image expressive du sens second de la circonstance, dont, à titre illustratif :

C’était le temps où dans les champs, des hommes, jadis des sultans, peinaient sous le joug des tyrans.

C’était le temps où Hizia, belle comme un soleil d’été mourait la nuit, dans un sanglot chargé d’amour et de vent. (p. 41)

C’était le temps où l’Algérie, petite bédouine aux yeux de gazelle, les menottes liées et la frimousse blême, s’agenouillait au crépuscule d’une nuit haineuse et terrifiante. [...]

C’était le temps où le Roumi (colon), autour d’un succulent méchoui, promettait à des Caïds ébahis des titres de « Comte » et de « Marquis ». Et les Caïds, fiers et séduits, ébauchaient des sourires ravis aux cohortes de leurs tribus vendues. (p. 42)

Si les lieux du drame (cette Algérie avec sa compagne misérable et ses douars désolés où il ne faisait pas bon vivre pour des générations de parents et d’enfants) sont si inhospitaliers, c’est pour cette “*dé-raison*” sociohistorique qui a pour nom “*colonialisme*”, qui a rendu possible et admissible le martyre « *des hommes, jadis des sultans* » tyrannisés par « *le Roumi (colon)* [et] *des Caïds ébahis des titres de « Comte » et de « Marquis »* ».

La souffrance exemplaire, et qui résume le martyre de tout un peuple à travers les âges et les générations, est le parcours de vie d’un seul personnage : Jafer, le Musicien de Chaffak Hali. En choisissant ce parcours pour sa “*singularité*” et pour son “*exemplarité*” apparentes, l’auteur nous mène à conclure la “*communauté du destin*” de toute une nation. En effet, il n’y a pas que “*le*”, mais “*les*” musiciens du village, comme on peut le lire en clause, dans les propos du revenant Jafer à l’attention du Caïd :

Tous les différents musiciens de Chaffak Hali. Ceux qui ont chanté sur les montagnes, le cœur comme les fourrés au printemps, et ceux qui ont chanté au fond des cachots. [...]

Nous reviendrons, sid el-Caïd. Et je t’assure que nous serons nombreux, nous autres, les Musiciens de Chaffak Hali. Comme au Jugement Dernier. (p.75)

Son histoire, sa biographie familiale et sociale sont un prétexte parfait pour revenir sur l’enfance de Jafer (représentant d’une troisième génération d’ascendants) et permettre l’entrée en scène d’autres personnages, dans son giron : sa famille paternelle ; la rencontre de ses deux parents ; leurs épousailles, sa naissance ; leur mort, sa déchéance ; son recueil par un vieillard, sa misère et sa souffrance, la mort du père adoptif, l’héritage, la rencontre avec les enfants ; l’irruption du Caïd et de ses fils, la torture, sa mort ; sa résurrection.

Tout ce cadre historique fonctionne aussi comme une toile de fond pour rendre compte de l’évolution de la situation de tous les personnages, en particulier celle des enfants, dont Mohammed le narrateur.

Mais ce qui rendrait mieux les affres du colonialisme, du au déni de justice et de vie d'un peuple, et les frustrations de l'individu empêché de se réaliser librement, serait la synthèse, faite par Musicien revenant, de son parcours de vie. En effet, en réponse à la question du Caïd : « Qui es-tu ? », Jafer lui raconte cette/son Histoire :

- Je suis Jafer et je suis musicien. Le Musicien de Chaffak Hali. Orphelin de père et de mère, je suis élevé par le cheikh Wadah. Ce dernier, en mourant, me légua quelques livres et une vieille cithare. Je fut un bien triste enfant, hélas ! Un bien triste adolescent aussi. On me haïssait parce que j'étais un artiste. Amer, le Chien, disait que je ne pouvais pas être un artiste. Parce que, d'après lui, l'Art ne peut pas adopter une créature de mon espèce, un « produit de syphilis » comme tu disais toi-même, sid el-Caïd. Quand j'essayais de lui expliquer, il me battait et me sommait de me taire. Alors, je me taisais. Pour échapper aux courroux des inconscients, pour fuir la haine de tes sicaires et ta propre cruauté, j'étais venu habiter sous ce vieil arbre stérile d'où je pends tristement aujourd'hui entre le ciel et la terre. Ici, des enfants mal-aimés venaient me trouver. [...] Je suis Jafer le Musicien de Chaffak Hali, sid el-Caïd. Celui que tu avais jeté au fond d'une cave nauséabonde. Tu venais m'y trouver chaque jour. Pour te distraire. [...] Puis, un soir, tu es venu complètement ivre me jurer que plus jamais je n'aurais d'enfants. Pour que ma secte ne se perpétue pas, m'as-tu expliqué. Alors, tu as pris ton couteau et tu m'as rendu aussi stérile que cet arbre, qui fut mon asile, et qui, aujourd'hui, me sert de trône...[...] De musicien, je me suis retrouvé interprétant le fou de Chaffak Hali... que des garçons pourchassèrent pour tuer le temps. [...] Voilà toute mon histoire, sid el-Caïd. Maintenant, je suis loin, entre le ciel et la terre, aussi imprenable qu'un gazouillis. (p.73-74-75)

### Portrait du narrateur / portrait des enfants

*“La tristesse profonde ; celle qui étouffe le cœur dans l'étreinte glacée du silence, qui fait pleurer l'enfant soudain conscient de son sort, brusquement adulte à douze ans.”* (p.68)

Le narrateur, dans cette nouvelle, est en quelque sorte le porte-parole d'une bande d'enfants, si « *fiers d'être rangés dans un vrai poème* » (p.44), qui composé et chanté à leur attention par Jafer le Musicien du village, lequel, se souvenant et décrivant sa propre enfance, leur a rappelé la leur :

*Souvent, je me souviens d'avoir été enfant  
Je traînais des savates faites de misères et d'affronts  
Ma gandoura était noire de crasse et de tourments,  
Et mon dos, pour toute chemise, portait un bât infamant...*  
Poème hymne des enfants, composé par Jafer (p.44)

Il s'agissait, au fait, d'un jeune adulte, au sens de *Jafer-le-revenant* qui le lui fait remarquer en le nommant : « - Déjà marié, Mohammed ? » (p. 73). Il « pleurait dans [ses] moustaches, sans [se] cacher », le jour de la mort du Musicien, « la veille » de son mariage. (p.70). Quelques détails physiques nous sont donnés qui nous le représentent comme ayant de « *piteuses jambes de sous-alimenté* », une « *pauvre face de chat-huant* » et qu'il était « *édenté* » (p. 59). Il a fini cerf dans les champs du colon où jadis, avec sa bande, il « regard [ait], au loin, ahaner [son] père et [ses] aînés, dans les immenses champs du Roumi » (p.43). Il dira : « Abbas, Slimane, Hassan, mon cousin Kouider, un jeune oncle et moi endossâmes le bât des khemass. » (p. 68)

Les enfants, dont il narrait les déconvenues et les déboires, ont appris « dès [leur] jeune âge, à [se] laisser aller aux perspectives des jours incléments » (p.43). Il décrivait et résumait leur condition de vie leur état d'âme ainsi : « Ce fut une bien grise enfance que la nôtre. On n'était pas heureux du tout. Certains regrettaient même d'être venu au monde. » (p.43)

C'était une bande de « plus d'une vingtaine de diabolins dans les venelles tortueuses du douar » (p.45), « émerveillés » par le personnage et l'art du Musicien, qui « se laissait papillonner avec sa musique, flotter et épouser le ciel dans les spirales dansantes des songes ». (p.41)

Nous relevons, dans le tableau ci-dessous, quelques uns des traits les plus récurrents, communs au narrateur et aux enfants dont il est le porte-parole:

| Page | Citations et soulignement des caractérisations                                                                                   |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 41   | une vingtaine de diabolins                                                                                                       |
| 41   | émerveillés ... qui « se laissait papillonner avec sa musique, flotter et épouser le ciel dans les spirales dansantes des songes |
| 43   | Nous autres, garnements                                                                                                          |
| 43   | sombrions dans le dédale de nos cauchemars .... nos déboires                                                                     |
| 43   | nous laisser aller aux perspectives des jours incléments                                                                         |
| 43   | le ventre creux... Le ventre ceint de famine.                                                                                    |
| 43   | assommés par le gourdin d'un père austère et irascible                                                                           |
| 43   | un œil soigneusement poché résumait toute notre condition de vie                                                                 |
| 43   | galoper sans laisse et sans lendemain.                                                                                           |
| 43   | Boudeurs ....faire trembler le monde sous nos sabots                                                                             |
| 43   | Les yeux vides de toute espérance.                                                                                               |
| 43   | Sans issue. Sans avenir                                                                                                          |
| 43   | tressait les sottises                                                                                                            |
| 43   | souvent grillés par le soleil et l'ennui                                                                                         |
| 43   | jeunes suppôts de Satan.                                                                                                         |
| 43   | Ce fut une bien grise enfance que la nôtre                                                                                       |
| 43   | On n'était pas heureux du tout                                                                                                   |
| 43   | Certains regrettaient même d'être venu au monde                                                                                  |
| 43   | On était abominé, repoussé, maudit.                                                                                              |
| 44   | Je traînais des savates faites de misères et d'affronts                                                                          |
| 44   | on oubliait nos rancoeurs                                                                                                        |
| 44   | nous autres, les enfants abandonnés qu'aucune tendresse n'adoptait.                                                              |
| 56   | (Lou) nous avait traités de « mazettes ».                                                                                        |
| 65   | nous les mal-aimés                                                                                                               |
| 68   | la tristesse profonde qui étouffe le cœur                                                                                        |
| 68   | fait pleurer l'enfant soudain conscient de son sort,                                                                             |
| 68   | brusquement adulte à douze ans                                                                                                   |

Les enfants de cette nouvelle, dont le narrateur est le porte-parole, ne diffèrent pas trop de ceux des autres nouvelles. Ils vivent, jouent et “*déchantent*” en groupe, en bande, *le ventre creux, ceint de famine*. Ce sont des *garnements grillés par le soleil, repoussés et abandonnés* parce que *mal-aimés*, voire *maudits et abominés*, s'ils ne sont pas *assommés par le gourdin, un œil soigneusement poché*.



C'est pourquoi, *boudeurs et tressant des sottises*, cette *vingtaine de diabolins* et de *suppôts de Satan* est prête à *faire trembler le monde sous ses sabots*, prenant ainsi leur revanche sur une société sans *aucune tendresse*, où ils vivaient dans une *tristesse profonde*, une *bien grise enfance* qui leur fait *regretter d'être venu au monde*. Par conséquent, souffrant de *misères et d'affronts*, de *déboires et de rancoeurs*, ils s'ennuient et *sombrent* dans les *dédales* de leurs *cauchemars* en *se laissant aller aux perspectives des jours incléments*, *traînant des savates*, les *yeux vides de toute espérance* ; *sans lendemain*, *sans issue* et *sans avenir*.

Mais, ces *adultes à douze ans* ont su gardé intact leur capital d'enfance et leur potentiel d'*émerveillement*. Ils arrivaient malgré les avatars de leur vie, à *galoper sans laisse*, *se laissant papillonner avec la musique* de Jafer, *flottant dans le ciel en épousant les spirales dansantes des songes*.

### Troisième nouvelle : *Le bout du sentier* (p.77-97)

Troisième nouvelle du recueil, *Le bout du sentier* (p.77-97) ne déroge pas au procédé narratologique de l'auteur qui consiste à personnifier, dans l'incipit, une non personne et de l'animer. En l'espèce, on assiste à la personnification d'un nom non humain et non animé, un "*Sentier*" en l'occurrence, à quoi on attribue un certain nombre d'actions : *arriver*, *descendre*, *traverser*, *disparaître*, *plonger*, *remonter*, *se frayer*, *se pousser*, *escalader*, *pourrir*. (Incipit, p.77) Comme ceux des deux premières nouvelles, le titre de cette troisième se présente sous forme d'un groupe de mots à valeur nominale (constituée d'un nom et d'un complément de nom) : *Le bout du sentier* (Dét + N + Prép + N).

| Déterminant | Nom             | Préposition | Nom                 |
|-------------|-----------------|-------------|---------------------|
| <i>La</i>   | <i>fille</i>    | <i>du</i>   | <i>pont</i>         |
| <i>Le</i>   | <i>Musicien</i> | <i>de</i>   | <i>Chaffak Hali</i> |
| <i>Le</i>   | <i>bout</i>     | <i>du</i>   | <i>sentier</i>      |

Il s'agit, comme annoncé dans et par la locution du titre, d'un toponyme : la fin d'un itinéraire, d'un chemin. D'autres noms de lieux, ou toponymes à base d'anthroponymes pour l'essentiel d'entre eux, balisent "*ce chemin*" qui, comme en témoignent "*ses faits et gestes*", s'avère être plus qu'un sentier qui *« traînait son corps de poussière »* (p.80). Car, entre « *Am en-nas el-Marabett* » et le « *Terrain Noir* » (p.77), les gens l'empruntaient car il a tout ce qu'il faut *« pour fuir la ferme Basile [et] s'enfuir, ventre à terre, jusqu'aux hameaux des Ouled Sbaïs »* En effet, ce sentier qui *« accompagnait la chaussée des Messieurs, semblait ne pas s'entendre avec elle et braquait subitement à droite pour s'aventurer dans la forêt. »* (p.78)

Des circonstances historico temporelles sont évoquées, qui rappellent celles des deux premières nouvelles : l'Algérie sous occupation coloniale où « *des Messieurs* » empruntent des « *chaussées* » et possèdent des « *fermes* [comme M.] *Basile* », tandis que les autochtones les fuyaient et préféraient justement un sentier qui « semblait ne pas s'entendre avec [leur] chaussé [pour] s'aventurer dans la forêt. »

Sauf que ce sentier avait un bout et c'est ce « *bout* », mis en valeur dans le titre (pré position), cette extrémité du chemin, qui stoppait et fermait une « *mouvance* » et débouchait sur un « *espace autre* » ou un « *espace de autre* » ; « *Sentier et bout de sentier* » qui vont être exploités pour marquer une « *pause* » (pour paraphraser un titre de l'essai de Wadi Bouzar, *La Mouvance et la Pause*, Alger, SNED, 1983).

Il nous présentera la « *mouvance* » brusquement stoppée de ceux, de façon générale, qui prétendent poursuivre leur chemin, dont une bande d'enfants désœuvrés, parmi lesquels notre narrateur fait fonction de porte-parole. Il marque une « *pause* » pour, en amont, nous installer dans « un vieux gourbi qu'un veuf, nommé Ben Ouda, occupait en solitaire » et, en aval, nous présenter un camp militaire où officiait « le Capitaine Pierre [qui] n'avait pas un gramme de cœur, [et où] le Sergent Dupont faisait fusiller des enfants ». (p.78) Conséquence, « Le sentier freina sec sur le Seuil du vieux gourbi, n'osant plus se risquer d'un empan. » (p. 78)

Ainsi entraient en scène des protagonistes pour qui le « *Sentier* » peut avoir des significations différentes, voire opposées. Si pour les grandes personnes qui vauquaient à leurs occupations quotidiennes, le « *Sentier* » constitue un itinéraire à prendre et son bout une frontière (matérialisée physiquement par un campement militaire) au-delà de laquelle on ne peut pas aller, il en est autrement pour les enfants et pour le narrateur.

Ce sentier n'était pas seulement un chemin. Pour nous, les enfants de Beni Wassine, il était une forme de liberté. Plus exactement, une sorte d'évasion.

[...] tout nous repoussait. Il n'y avait plus que le Sentier. Il nous ouvrait ses bras malingres, nous prenait par la main et nous emmenait vadrouiller à travers l'insouciance. Ils nous promenaient dans les clairières désertes, dans la forêt [...], errait avec nous dans les vergers [...] pour nous voir gaminer, écumer les arbres, pourchasser les couleuvres et massacrer les crapauds, au fond des marres. (p.79)

Et, plus qu' « une forme de liberté » et qu' « une sorte d'évasion », « il était [leur] guide et [ils] le suivent partout où il traînait son corps de poussière » (p.80). Mieux, ils fusionnaient (enfants et Sentier) à tel point que la perspective de leur séparation ou de leur dissociation est assimilée au réveil d' « *un somnambule heurtant une muraille* » : non souhaitable et aux conséquences désastreuses. Dans ce sens, le narrateur attribue au « *Sentier* » la faculté d'aimer: « Il nous aimait. Nous l'aimions aussi. Nous nous ressemblions : nous étions maigrichons et adorions nous balader au gré de nos rêveries. »

## Portraits des personnages

S'agissant des adultes, en plus « *des Messieurs* », du « *Capitaine Pierre* » et de son subalterne « *le Sergent Dupont* », du berger « *Saïm* », c'est surtout le personnage de Ben Ouda qui est le plus intrigant et le plus fascinant pour les enfants : intrigant de par son histoire personnelle et fascinant de par les contes, les histoires qu'il leur racontait. Au demeurant, les enfants ne demandait que cela, naturellement.

### 1- Ben Ouda

*“ Vous savez, mes gaillards, une femme, c'est comme une démangeaison. Plus tu la grattes et plus elle t'irrite. Et plus elle t'irrite et plus tu la grattes...Et c'est justement dans cette irritation que sommeille son charme insurmontable.”* (p.83)

Ben Ouda intrigue et fascine à la fois. C'est un veuf, vieux et solitaire, qui s'était retiré dans un vieux gourbi sur les hauteurs du village. Malgré la modestie de ses moyens, il reste généreux (« Ben Ouda nous offrit une tasse de petit lait et une épaisse galette d'orge » p.82), accueillant et convivial. Il accueille les enfants qui se hasardent jusqu'à sa cabane: « Venez donc chez moi, mes gaillards. Dans mon gourbi je vous conterai des légendes qui sonnent aussi bien que vos pieds sur les chemins de l'innocence. » (p.82)

Il s'avère, pour les enfants, un maître et un initiateur à la vie adulte. Ils reconnaîtront :

C'était la première fois qu'on entendait une grande personne oser dire les choses de la vie des adultes, que nous considérions comme un monde, aussi secret que sacré. Cette profanation nous séduit et nous appreciâmes, en petits fripons que nous étions, son soupçon de « péché ». (p. 83)

En effet, de la veuve qui partageait le gourbi –qu'elle entretenait- avec lui, il avait raconté l'histoire dramatique aux enfants: « Elle fut reine une fois, au temps de son mari. Elle possédait une tribu et comptait mille gaietés. Puis l'avalanche du malheur l'inonda. Son kaoum (peuple) mourut sous la botte de l'armée et elle partit par les chemins. » (p.82)

A propos de cette “*Reine déchu*”, il relate ses vaines tentatives pour la séduire. On comprendra que s'il n'était pas arrivé à la “*dompter*”, c'est qu'elle a de qui et de quoi tenir. Sous forme d'autodérision, il prodigua aux enfants une leçon de galanterie et d'égards pour cette femme et pour toutes les femmes:

Elle a dit qu'elle aimait les gens quand ils étaient galants ; je devins la galanterie elle-même. Elle a dit qu'elle aimait les gens quand ils étaient romantiques ; j'ai inventé pour elle de longues romances qui feraient rayonner les vierges de vingt ans. Elle a dit qu'elle aimait l'amant qui chantait à minuit ; j'ai chanté à minuit dans la chorale des chacals qui me prenaient pour un des leurs... (p.82-83)

Comme pour justifier son comportement, qui paraissait indigne aux yeux des enfants, de quémendeur d'amour et de tendresse, Ben Ouda aura ce propos sentencieux à l'endroit de Othmane, le chef misogyne de cette bande d'enfants qui soutenait que « les femmes sont faites uniquement pour nous servir, nous autres les mâles, et nous obéir » (p.85) :

Quand tu seras grand, tu apprendras à apprécier la femme à sa juste valeur. [...] Tu verras, tu te mettras à glaner dans les champs, en quête de jolies fleurs, dont tu feras des bouquets pour les offrir à ta femme.[...] Aussi hautain que tu seras, aussi grand, aussi roi, tu la serviras comme jamais odalisque n'a servi son sultan. Et en exultant. Oui mon centaure, car elle te sera déesse. (p.85-86)

Ben Ouda est autrement plus intrigant par son parcours de vie qui, plus que fascinant, est pathétique. En effet, un narrateur omniscient nous le raconte avec force détails, où l'on assiste à la déchéance d'un fils de notable, promis à la belle vie, qui se retrouve « sans s'en apercevoir, [...] marchand ambulant » : il « fut colporteur et traversa beaucoup de pays. » (p.89) Ainsi, comme « *la Reine déchue* », comme le père adoptif du « *Musicien de Chaffak Hali* », comme « *le Garçon de ferme* » de *La fille du pont*, Ben Ouda (ainsi que sa tribu, et partant sa famille) a connu les mêmes péripéties, a enduré le même calvaire et fut la victime du même déni de justice et de vie. On lira, à ce propos :

Avant, il vivait sur les généreuses plaines de la Mitidja. Dans la clémence des montagnes de Chréa. Sa tribu cultivait des terres fertiles que convoitait le colon. On avait essayé de l'intimider, de le corrompre. En vain. La tribu s'enracinait dans ses labours, indifférente aux menaces et aux machinations.

Un jour, l'armée arriva. Elle dévasta le village, tua, égorgea, massacra le bétail, brûla les moissons, décortiqua la tribu et pourchassa les rescapés à travers la région.

Blessé, encore éberlué par tant de carnage et de férocité, Ben Ouda n'eut même pas le temps d'enterrer les siens. Il partit par les chemins. Il ne lui restait plus qu'un mulet, une charrette et quelques meubles vétustes. Et sans s'en apercevoir, il devint marchand ambulant. (p.89)

En « *partant par les chemins* », Ben Ouda échoua, aux termes de ses pérégrinations en « *traversant beaucoup de pays* », dans la tribu de ses interlocuteurs, les enfants. En effet, « quand son mulet périt de vieillesse et de lassitude, il l'enterra dans la vallée des Hyènes, ramassa ses gros sacs et les traîna jusqu'au plateau sur lequel régnaient les Beni Wassine. » (p.89). Et c'est le début d'une autre histoire, celle de Ben Ouda avec les Beni Wassine, qu'il raconte aux enfants. Ce fut une/son histoire d'amour, mais « ce fut [aussi] la première fois qu'un étranger mêlait son sang à celui de la tribu » des Beni Wassine. (p.90). Cela a commencé « *à l'aube* » de la première nuit que le marchand ambulant avait passée sur le « *plateau sur lequel régnaient les Beni Wassine* », où il fut séduit :

Il vit une femme descendre le sentier, une jarre sur la hanche. Elle fredonnait, et sa robe dansait dans le souffle du matin. La femme était belle comme un lumignon.

Ben Ouda oublia de vendre ses marchandises. Il ne songea plus aux routes. Il épousa les racines du chêne et attendit, chaque aurore, l'apparition de la belle inconnue, si bien qu'il ne sut plus si c'était elle le levant ou si le soleil ne se montrait que pour picorer dans sa lumière, à l'exquise Bédouine. (p.90)

Et « l'exquise Bédouine » transforma le nomade en sédentaire, car, « comme le colporteur était un rescapé d'une glorieuse kabila (tribu) et un musulman immaculé, on se montra indulgent à son égard » et on lui accorda « la main de la fille qui ressemblait à un lumignon » (p.90) : « Ben Ouda vécut les plus heureux jours de son existence [...] avec, pour toute richesse, son amour croissant, et, pour tout horizon, les grands yeux de sa femme. » (p.91)

Mais, comme tout bonheur, et à plus forte raison en temps de malheur absolu, est précaire, celui de Ben Ouda s'effrita au bout d'une année, quand celle qui en était la cause – et sa raison- « s'éteignit, une nuit pluvieuse, en mettant au monde un mort-né ». (p.91). Ainsi, « l'âme en lambeaux, Ben Ouda se retira loin des hommes et vint construire son gourbi là où les rochers sont plus noirs, là où poussaient de sombres pissenlits. Il s'enferma dans sa douleur des années entières. » (p.91)

C'est là, dans ce pauvre gourbi et parmi un mobilier dérisoire que le Veuf, dont une Veuve partageait la solitude, reçut les enfants avec « *petit lait et galette d'orge* ».

## 2- Le narrateur et la bande d'enfants

Ce sont des enfants évoluant en bande, de « sacrés petits renards » (p. 86) selon Ben Ouda leur hôte, avec à leur tête, un certain Othmane qui les présente ainsi : « Nous sommes cousins. Tous les neuf. Nous appartenons à la tribu des Beni Wassine. » (p.86)

Ils sont donc issus d'une tribu, les *Beni Wassine*, « un *kaoum illustre* » (p. 88) mais dont la légende disait qu'ils étaient « les plus célèbres voleurs de vierges de tout le Maghreb » (p. 86) : « On raconte que leurs femmes sont d'une extrême laideur. Alors ils s'en vont rôder autour d'autres tribus et enlèvent les jeunes filles esseulées, [disait Ben Ouda] pour plaisanter. » (p.86)

Quand Ben Ouda échoua sur le plateau où ils régnaient, leur « Cheikh de cette époque était d'une grande sagesse, mais à cheval sur les tradition. Il s'appelait Horr. » (p. 90) Il se trouve, justement, que Othmane -le tout jeune chef de bande- était « *filz de Cheikh* » et revendiquait ce prestigieux héritage et l'imposait à ses jeunes « *sujets* », en tonnait à la moindre incartade :

Qui ose défendre quoi que ce soit à Othmane Ben Aïssa Ould Horr Ould Abd-es-Salem, futur cheikh incontesté des Bani Wassine, que jamais colons ne domptèrent, et dont les chefs ne furent jamais des Caïds ou des traîtres ? [Après quoi, il] s'assit, aussi grave et majestueux qu'El Mokrani. (p.87)

C'est dans cet environnement et parmi ces enfants que prend place l'enfant narrateur, en s'y intégrant et en en assumant les tribulations. Il confirma : « *Nous primes le pli de nous réveiller tôt et de courir sur le sentier. Ben Ouda nous attendait chaque matin, que nous saluant de loin, à coups de rire et de farces.* » (p.96)

Résumant l'état d'âme de ses compères, la place de Ben Ouda dans leur coeur et l'importance de ses contes et anecdotes pour le désenclavement de leurs horizons, le narrateur confia : « Ben Ouda prolongea le sentier. Il nous emmenait beaucoup plus loin dans nos rêveries. Rien ne nous arrêtait. Sur les chemins de Jeha, sur les grandes routes des anecdotes, aucune muraille, aucune frontière, aucune guérite ne nous inquiétait... » (p.96)

S'agissant du personnage du narrateur, un des sept cousins *Beni Wassine*, il ne décline pas de nom propre (ni de prénom). On apprendra tout de même que sa petite famille était composée de cinq membres :

- un père qui « n'est pas enviable [...et] ce n'est pas une malchance [...] C'est une véritable malédiction » (p.85), et pour cause :
- il a « une épouse qui regarde à moitié, qui parle à un quart et qui ne comprend rien à rien » (p.85)
- et il est « doté d'une paire de fils qui ressemblent à des lézards » : Bouamrane, le cadet, le « petit frère qui était réputé plus audacieux que son aîné, dont la couardise ferait gonfler de bravoure le dernier des chatons. » (p.85)

Il est néanmoins père d'une très belle fille, promise –comme de tradition- au *futur Cheikh et fils de Cheikh*, Othmane qui s'en vanta et loua ainsi sa beauté en réponse aux insinuations de Ben Ouda: « Nos filles sont belles. Et puis, ne dit-on pas que Taos est plus enchanteresse que les vierges du Nil ? » (p.87).

En plus de « *ressembler à un lézard* », le narrateur arbore donc un autre détail physique négatif, à savoir : une « moue toute bête qui lui « virgulait » le visage » (p.86). Mais, plus grave, il n'est pas mieux doté/loti moralement, car, en plus d'être peureux, il est aussi rancunier. Il l'assume : « Il faut dire que ma couardise n'avait d'égale que ma rancune. » (p. 92) Il reconnaît aussi qu'on le « savait d'une cervelle un peu défectueuse et on [le] méprisa » pour cela (p.95), lui qui se « taisait [et] ne demandait rien parce qu' [il] n'a jamais su ce qu' [il] voulait. (p. 93)

Si tous les enfants trouvaient que jamais ils n'avaient « *connu d'hommes aussi bons, aussi amusants que Ben Ouda* » (p.95), tellement son charisme est enchanteur et ses anecdotes envoûtantes, le jeune narrateur en est ravi. Il l'expliquait ainsi : « Moi, qui étais sans aucun doute le plus bête de la tribu, je n'en revenais pas. Je me mis à prendre le Veuf pour le vrai Jeha. Le soir, on essayait de m'expliquer. Je refusais d'écouter et je m'obstinais à répéter que Ben Ouda était le vrai Jeha. » (p. 93)

Voici, dans le tableau ci-dessous, quelques caractéristiques et autres attributs constitutifs du portrait des enfants (et pour l'essentiel, du narrateur) :

| Page | Citations et soulignement des caractérisations                                                                                   |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 79   | (chercher) une forme de <u>liberté</u> , ... une sorte d' <u>évasion</u>                                                         |
| 79   | ... tout <u>nous repoussait</u>                                                                                                  |
| 79   | ... <u>vadrouiller</u> à travers l' <u>insouciance</u>                                                                           |
| 79   | <u>gaminer</u> , <u>écumer</u> les arbres, <u>pourchasser</u> les couleuvres et <u>massacrer</u> les crapauds au fond des marres |
| 79   | nous <u>balader</u> au gré de nos <u>rêveries</u>                                                                                |
| 79   | nous étions <u>maigrichons</u>                                                                                                   |
| 80   | Alors, nos rêveries s'éteignaient, nos rires se cassaient, notre insouciance s'effritait                                         |
| 80   | Notre réveil n'avait rien de réjouissant !                                                                                       |
| 81   | petits écervelés !                                                                                                               |
| 82   | mes gaillards                                                                                                                    |
| 83   | la vie des adultes, que nous considérions comme un monde, aussi secret que sacré                                                 |
| 83   | ... petits fripons que nous étions                                                                                               |
| 86   | Sacrés petits renards                                                                                                            |
| 96   | à coups de rire et de farces.                                                                                                    |

En rapportant les informations relatives au portrait des enfants à trois catégories, nous pouvons conclure que leur *état* détermine leurs *comportements* qui induisent des *conséquences* que ces enfants doivent supporter et assumer.

|                     |                                                                                                                                                                                                                      |
|---------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Etat</b>         | Des gaillards, mais petits écervelés et maigrichons<br>De petits fripons musardant à coups de rire et de farces<br>De sacrés petits renards<br>Considèrent la vie des adultes comme un monde, aussi secret que sacré |
| <b>Comportement</b> | Gaminer, écumer les arbres, pourchasser les couleuvres et massacrer les crapauds<br>Vadrouiller à travers l'insouciance<br>Se balader au gré des rêveries<br>Chercher une forme de liberté, ... une sorte d'évasion  |
| <b>Conséquences</b> | Repoussés de tous<br>Rêveries éteintes, rires cassés, insouciance s'effritant<br>Réveil n'ayant rien de réjouissant                                                                                                  |

#### **Quatrième nouvelle : - *Ez-Zawech (l'oiseau)* (p.99-124)**

Dernière des quatre nouvelles du recueil, *Ez-Zawech (l'oiseau)*, est doublement caractérisée, par son titre bilingue d'abord, et aussi, par un prologue de quatre pages (p.101/104).

Le titre est bilingue par le fait qu'il consiste en un nom commun d'un animal, en arabe algérien, "*Zawech*", précédé d'un déterminant "*Ez*", et suivi par sa traduction en français (*l'oiseau*) : Det +Nom (en arabe puis en français)

Le prologue (en deux récits - anecdotes) fonctionne comme une sorte d'un long incipit et installe une ambiance de conte de fée : avec formule d'introduction (*Un jour,...*) et aspect fantastique (*un oiseau a dit ...*) : - *Un jour, en voyant passer un homme, un oiseau a dit.* (p.101)

C'est la toute première phrase du premier récit (et de la nouvelle, de façon générale). Elle introduit un discours (*en italique*) tenu par un oiseau à l'adresse d'un homme dont il enviait le statut d'homme.

La réplique de l'homme (toujours *en italique*) ne s'est pas faite attendre, où sont contredites les supposées vertus d'être un homme et démystifiées les frustrations de l'oiseau (de ne pas l'être et ne pas en avoir les attributs, physiques surtout). Ce sont surtout des vices qui éclosent sous les supposées vertus, et qui caractérisent l'homme en l'éclaboussant (Cf.p.102). Être un homme comporte donc plus d'inconvénients que d'avantages.

Selon le même canevas, la deuxième anecdote est introduite par une phrase où, un homme cette fois –*un Sultan*- tient un propos élogieux sur la condition de l'oiseau (un merle en l'espèce) : « *Un jour, dans les jardins ensorceleurs de son palais, au passage d'un merle, un sultan a dit* ». (p.103).

C'est une autre situation, celle d'un sultan, pourtant envié «*dans les jardins ensorceleurs de son palais* », qui se fonde sur une réflexion symptomatique de ses désirs et frustrations. Cette réflexion du sultan trahit le fait qu'il envie la liberté du merle et son insouciance, qu'il attribue au fait qu'il serait naturellement bien pourvu pour mener une vie heureuse et sans heurts. A titre d'exemple, son désir d'avoir des ailes est symptomatique de sa volonté de s'élever au-delà des soucis d'ici bas, en particulier ceux inhérents à son statut et à sa fonction de Sultan : « Le merle s'arrête, et, sur une fleur, vient se percher. Au sultan rêveur, il a répondu. » (p.103)

S'en suit une réplique implacable du merle au sultan qui achève de lui enlever ses illusions sur le prétendu bonheur d'être oiseau, qui ne pourrait compenser la perte des attributs et avantages du pouvoir.



Ce titre et ce prologue, s'ils ne rendent pas compte du contenu de la quatrième nouvelle, en installent les contours en annonçant le personnage principal, *Ez-Zawech (l'oiseau)*, et en suggérant la quête : désir de devenir un oiseau et, partant, d'accéder à certains privilèges ou d'échapper à certaines contraintes.

La nouvelle proprement dite commence en page 105, avec un titre en caractères gras –avec retrait des parenthèses : ***EZ-ZAWECH, (L'OISEAU)***

C'est l'histoire d'un groupe de trois enfants que le narrateur, qui trouvait qu' « *on s'ennuyait un peu au village* » (p.108), présente ainsi :

Nous étions –Zineb, Omar et moi- inséparables. Il m'aimait. Elle l'aimait. Et moi, j'aimais Zineb ... [...]

Nous nous retrouvions au matin, derrière le taudis du triste Homaïna, et, la main dans la main, nous partions à la conquête des fessés.

Je me prenais pour le plus malin du groupe. Elle se prenait pour un garçon. Omar, lui, se prenait pour un oiseau. (p.108)

C'est une relation à trois, intrigante, de trois personnages enfants de « *douze ou treize ans* » (p.105) que rassemblent l'amour, l'oisiveté et l'ennui, mais que tout sépare : le caractère, l'ambition et les comportements :

J'aimais rudoyer les ânes esseulés, torturer les chiens, chasser les scorpions et insulter les vieillards.

Elle aimait répéter les « gros mots », uriner debout, froncer les sourcils et se battre avec les polissons.

Omar aimait rêver. Rien que rêver. Rêver d'être un oiseau. (p.108)

Ainsi, celui qui rêvait « *d'être un oiseau* » donnait son nom comme titre à la nouvelle. Nous lisons à deux reprises sa présentation. Par le narrateur, en début de récit et avant même les péripéties de sa « *transformation* » en oiseau :

Son nom était Omar mais tout le monde l'appelait Zawech.

Ez-Zawech signifie Oiseau. Et Omar était comme un oiseau ; il vivait dans les nuages.

[...] C'était un rêveur. Comme tous les orphelins.

[...] Sa mère mourut en le mettant au monde. Son père, qui était marchand de chevaux, partit aux pays des Chleuh et n'en revint jamais.

Omar n'avait pas d'autres parents. Il était fils unique. (p.105-106)

Puis, il fut présenté à sa mort par *Si el-Haj*, le père du narrateur, tout à fait en fin de récit. Omar mourut en jouant à être un oiseau. Il courut si vite et si longtemps que « le mal qui lui ravageait les poumons » (p.107) se réveilla et l'emporta. En fait, « il souffrait atrocement mais personne ne s'en doutait. Il ne savait pas se plaindre. Ses yeux s'écaraillaient de songes et ses lèvres conservaient toujours un sourire émerveillé. » (p.106)

Si el-Haj, rassurant Awad le troubadour qui avait des remords quant à la mort de l'enfant et qui lui disait : « *Je me sens coupable, Si el-Haj. Je n'aurais jamais dû raconter le conte de l'Oiseau* » (p.121), lui expliquait :

Omar est un enfant fragile. Orphelin de père et de mère, il est d'une extrême sensibilité. Ton conte n'est qu'un prétexte. Je crois que c'est le vide, que ses parents lui ont laissé, qui lui donne l'impression de flotter dans un espace infini. Pour ne pas sombrer dans les cataractes de l'abîme, il essaye de s'en sortir en rêvant d'être un petit oiseau. (p.121)

Et Omar, qui interdisait à ses deux compagnons de l'appeler ainsi (« Je te tuerai, Mohammed... Je te tuerai. Ne m'appelle jamais Omar. Je suis Zawech. Je suis un petit oiseau » p.114), en était tellement convaincu : « Un jour, des ailes blanches pousseront dans mon dos et je pourrai m'élever très haut dans le ciel. Je volerai par-dessus les maisons, je planerai, je virevolterai et, une fois harassé, j'irai me percher sur le minaret d'une mosquée... » (p.114)

Cela fera réagir ses deux compagnons qui l'aimait bien parce qu'« il n'était pas méchant. Bien au contraire, il était de loin le plus serviable et le plus tranquille enfant du village. » (p.106). Mais, connaissant son mal, ils avaient peur pour lui. Le narrateur en était même très agacé, lui qui « le jalousait énormément » (p.106), qui en était « trop jaloux pour le laisser en paix » (p.107), n'admettait pas ce délire. Il ironise : « Non, mais ce n'est pas vrai ! [...] Si ça continue, il va finir par s'envoler. » (p.117)

Et Omar se “*transforma*” en oiseau : il « *fixa le ciel, déploya ses bras et, d'un seul élan, il « s'envola » à travers le Reg.* » (p.118), laissant ses deux amis dubitatifs.

Zineb, qui l'aimait d'amour, est rentrée dans un long mutisme. « Le lendemain, rapportait le narrateur, je retrouvai une Zineb soucieuse, effondrée sur une dune de sable, à fixer pensivement ses petits orteils noirâtres de poussières. Elle ne répondit pas à mes questions... » (p.118)

Mohammed, lui, est resté interdit, incrédule ; il ne comprend plus rien à ce qui se passe. Il ne peut “*comprendre*” que bien après. Il dira (dans la clause de la nouvelle) :

Le jour où Zineb et moi nous sommes mariés, dans la cour de notre maison, un petit oiseau bigarré était venu picorer. De temps en temps, il levait sur nous un regard étrange. Les yeux de ma femme miroitèrent de larmes. Elle avait murmuré.  
-Quand même, il est revenu.  
J'avais hoché la tête. Je l'avais comprise. (p.124)

### **Portraits des personnages : le groupe d'enfants**

Ce sont les trois amis inséparables ; Zineb *l'Effrontée*, Omar *ez-Zawech* et Mohammed le narrateur, fils de Si el-Haj, au « *turban défait* ». Pauvres et désœuvrés, ils s'ennuyaient au village, Kenadsa, qu'ils aimaient par-dessus tout, où « les horizons étaient certes tentants, mais aucun enfant n'osait s'aventurer plus loin que la mine de houille. [Aussi, ils] restaient dans [leurs] pertuis à triturer [leur] cervelle, en quête d'amusements » (p.109) ou partaient « à la conquête des fessés » (p.10), « courir et écumer Kenadsa, comme les autres polissons » (p. 121).

Le narrateur résumait ainsi leurs loisirs :

Nous nous retrouvions au matin, derrière le taudis du triste Homaïna, et, la main dans la main, nous partions à la conquête des fessés. Je me prenais pour le plus malin du groupe. Elle se prenait pour un garçon. Omar, lui, se prenait pour un oiseau. (p. 109)

En plus d'être pauvres et oisifs, les enfants se plaignent de ne pas avoir « de forêts, ni de plages. Pas même un coin de verdure. Partout, autour [d'eux], se nécrosait la terre morte du désert sur laquelle rebondissaient les torrides rayons de soleil» (p. 109), pour se distraire et se consoler de toutes leurs frustrations. Mais la consolante et le bonheur leur viennent de leur passion pour leur patelin (« Nous étions amoureux de Kenadsa », p.109) dont ils tiennent beaucoup de vertus :

A Kenadsa, on constituait une même famille. Chez nous, au bout de trois jours, l'étranger devenait indiscutablement un des nôtres. Qui pénétrait nos demeures, pénétrait nos coeurs. Nous étions une peuplade pieuse et simple. Nous parlions « hadith » et versets coraniques. Nous étions pauvres, cependant nous ne savions rien refuser. [...] L'hospitalité était notre fierté et notre raison de vivre. (p.106)

Ces détails, et surtout l'amour pour Kenadsa, dont ils peuvent se prévaloir, peuvent les rendre très heureux. Et ils l'étaient parce qu'ils sont « amoureux de Kenadsa. De ses ruelles. De sa place crevassée. De ses maisons paisibles. De son Ksar. De ses petits sentiers. De son odeur de four à pain.» (p.109) Ils en sont tellement fiers qu'ils se vantaient que leur village comptât « autant de célébrités qu'une nation entière » (p.110).

Dans une énumération d'autres personnages, le narrateur citera quelques figures légendaires de Kenadsa et du Sud Ouest :

Nous avions Zohra, la Belle, la vierge aux charmes multiples ; Awad, le Troubadour, dont les poèmes se répercutaient par-delà les frontières du pays ; Sehal, le plus vieux des hommes, (cent soixante-trois ans) ; Lalla Roukiya, la plus célèbre voyante du Sahara. (p.109)

Nous présenterons dans le tableau ci-dessous, les caractéristiques des trois principaux personnages, ainsi que leurs relations avec le narrateur :

| <b>Zawech</b>                  | <b>Le narrateur</b>              | <b>Zineb</b>                  |
|--------------------------------|----------------------------------|-------------------------------|
| Omar, dit Zawech = oiseau      | Mohammed, fils Si el-Haj         | Zineb                         |
| aimait Mohammed                | même âge que Omar :              | aimait Omar                   |
| douze ou treize ans            | douze ou treize ans              | Zineb l'Effrontée.            |
| rêveur vivant dans les nuages  | son « meilleur ami »             | répéter les « gros mots »     |
| aimait rêver d'être un oiseau. | qui se confiait à lui,           | uriner debout,                |
| sourire émerveillé             | et lui livrait son intime secret | froncer les sourcils          |
| orphelin de père et de mère    | jalousais énormément Omar        | se battre avec les polissons. |
| fils unique                    | trop jaloux de lui               | ne veux pas avoir de mari     |
| pas d'autres parents           | ne le laisse pas en paix         | veut de devenir garçon        |
| attend le retour de son père   | aimait Zineb et l'adorais        | aussi belle que ses tresses   |
| fini par l'ignorer             | rêve de l'épouser                | ses tresses longues           |
| n'était pas méchant            | en devient presque beau.         | se fâche contre Mohammed      |
| le plus serviable              | se marie avec Zineb              | leur arrivait de se quereller |
| le plus tranquille du village  | qui devient sa femme             | Baf (gifle Mohammed.)         |
| enfant fragile                 | son air si sûr de soi            | ses yeux égarés               |
| d'une extrême sensibilité      | lui arrivait de nous quereller   | ses yeux de gazelle           |
| souffrait atrocement           | corrections infligées            | ses yeux miroitent de larmes  |
| ne savait pas se plaindre      | massait sa joue meurtrie         | ses mollets dodus             |
| a de terribles poings osseux   | une main stoïque                 | corps de sirène élané         |
| savait parfaitement feinter    | sa poitrine malingre             | visage fardé de charme        |
| aussi mince qu'un javelot      | un œil regardait de travers      | se blottit contre sa poitrine |
| adroit et habile des mains     | le plus malin du groupe          | pleure dans sa chemise        |
| débordait de hardiesse         | chacal, polissons                | comme un bébé                 |
|                                | aimait rudoyer les ânes          | devint sa femme               |
|                                | torturer les chiens              |                               |
|                                | chasser les scorpions            |                               |
|                                | insulter les vieillards          |                               |
|                                | galoper en se cinglant la        |                               |
|                                | croupe avec ma main              |                               |
|                                | le monde entier le déteste       |                               |
|                                | s'en irai par les chemins sans   |                               |
|                                | jamais se retourner              |                               |

## **ANNEXE 2. Lecture de l'œuvre fictionnelle pré autobiographique**

### **I. La fresque romanesque de la tragédie coloniale**

#### **2 – Récit : *El Kahira Cellule de la mort*, Alger, ENAL, 1986**

Parmi les textes fictionnels de l'œuvre pré-autobiographique de l'auteur, *El Kahira Cellule de la mort*. C'est l'un des tout premiers écrits publiés (en 1986 aux éditions Enal) de l'auteur Mohamed Moulessehoul, bien avant qu'il ne choisisse ce pseudonyme désormais mondialement connu. Il rend hommage à la femme, à travers l'hommage rendu à son épouse, Amel Yasmina Khadra.

C'est un récit basé sur des témoignages de rescapés du lugubre quartier des *Condamnés à Mort* (ou CAM) ; il se veut un grand hommage aux martyrs de l'Algérie en général (dont en particulier Ahmed Zahana, dit Zabana. -le premier CAM exécuté- à qui il est dédié), à travers leurs compagnons cités nommément en page sept (07).

Par ailleurs, on sent bien un auteur très amoureux de sa patrie, très sensible à son calvaire de colonisée et surtout, et en Cadet et en militaire, très reconnaissant et admiratif envers ces hommes sacrifiés, ces martyrs, en un mot ses aînés. Il fait dire à son narrateur :

L'exécution de Zabana ne m'a pas effrayé ; bien au contraire elle m'a fortifié, elle m'a convaincu. Maintenant je sais que les martyrs repoussent dans le cœur des hommes libres ; je sais que le moudjahid est un phénix, qu'il renaît toujours de ses cendres.

(El Kahira..., p.49)

Ainsi, ce récit est dédié à :

- 1- Ahmed ZABANA, martyr et première victime de la guillotine (p.06)
- 2- Bennaboura Mohamed, Derrar Meftah, Berrabah Abd-el-Kader et Chadli Djillali, plusieurs fois CAM et rescapés ayant «fourni des renseignements » à l'auteur (p.07)
- 3- Sebbouh Abd Allah, son ami de chambrée à Koléa et à la famille Fodil (p.07)

Il est structuré en six sections, titrées et non numérotées :

- *L'attentat* (p. 09/37)
- *Condamné à mort* (p.39/50)
- *Le quartier de la mort* (p.51/65)
- *Les frères* (p.67/80)
- *Le trou* (p.81/101)
- *El-Kahira* (p.103/121)

La structure narrative est, à la lecture de ce récit, linéaire et évoluant comme une trame policière, ce à quoi elle n'est pas réductible, même si la posture et l'accoutrement du premier personnage à se manifester, Redouane (*regarder sa montre ; vieux pardessus déchiqueté, etc.*), préfigurent la série policière à venir.

On y assiste à un *Attentat* (1<sup>ère</sup> section), une « mission [qui] était claire, nette et précise jusqu'aux moindres détails » (p.10), se soldant par la récupération du cartable (objet de la mission) mais aussi par la mort du Commissaire *Albert Lecourtois*, d'un côté, celle de *Redouane* de l'autre, en plus de l'arrestation de *Khaled*.

Il s'en suit, un simulacre de procès prononçant la *Condamnation à mort de Khaled* (2<sup>ème</sup> section), qui fut conduit, dans un fourgon cellulaire et dans des conditions sécuritaires extrêmes, à la prison civile d'Oran. Tout naturellement, comme tous les CAM, Khaled est affecté au *Quartier de la mort* (3<sup>ème</sup> section), mis dans une cellule individuelle, donc isolé des autres CAM avant la confirmation de la peine. Le narrateur nous le donnait à voir ainsi : « Il était seul dans sa cellule, mais tout le Quartier de la Mort le réconfortait. Derrière les murs endeuillés, il y avait des gens qui l'aimaient sans le connaître ; des gens légendaires, merveilleux, capables de ressusciter une âme éteinte... » (*El Kahira*, p.72)

Il finira par intégrer d'autres cellules pour être parmi ses *Frères* (4<sup>ème</sup> section), où ceux qui l'avaient reconnu le rassurèrent « Tu verras, nos Frères d'ici sont fantastiques » (p.76) et ceux dont il a fait la connaissance l'instruisirent et l'édifièrent, à l'instar de « Nouar [qui] avait une autonomie d'espérance illimitée, un contrat avec l'avenir sans cesse renouvelé, un serment et une foi impérissables » et auprès de qui « Khaled apprenait [...] ce que beaucoup d'écoles ignorent encore ». (p.79).

Avant d'échouer dans « la cellule numéro 13, la fameuse « El Kahira » (Le Caire) [dont] il avait entendu parler ; [qu'on] avait surnommée ainsi pour l'apprivoiser, [car] elle ne portait pas chance » (p.58) (6<sup>ème</sup> section), Khaled transita par *Le trou* (5<sup>ème</sup> section). En effet, faisant montre d'une intransigeance ancestrale légendaire sur le chapitre de la dignité, et fidèle au serment de sa mère, il ne se laissa pas humilier par ses gardiens zélés et le payera par son isolement dans cet endroit de supplice : « Il était au « trou ». En train de mourir » (p.89)

Il le rappelait à sa mère, qui est venue lui rendre visite en compagnie de sa fiancée :

C'est toi [mère] qui m'as appris à parler, à danser, à courir, à vivre. [...] Tu me montrais le Droit Chemin et tu me disais : « Ne triche pas, ne mens pas, ne vole pas, ne sois pas bas... Etre bas est le pire des péchés. Nos ancêtres ont été grands, forts, loyaux. Nous devons être dignes d'eux..., répète pour voir : être di-gne ». [...] Depuis, ma mère, je n'ai pas cessé de répéter ce que tu m'as enseigné. (*El Kahira*..., p.84-85)

Au terme de ce cheminement et après confirmation du refus de la *grâce présidentielle* (comment pouvait-on la lui accorder !<sup>295</sup>), Khaled est conduit à la cellule numéro 13, « *El Kahira* » [qui] est le dernier hôtel des vivants ; après lui, la dernière demeure » (p.58).

<sup>295</sup> - *J'adore voir la Veuve bien servie... Moi, si j'étais président, j'offrirais à la Veuve tous les petits Arabes. Comme ça, dans vingt ans, la Veuve sera obligée de se remarier, et on n'entendra plus parler d'Arabes.* (p.47)

C'était la veille d'un mardi fatal à un groupe de « Nassel-Kheïr, (les Gens du Bien) [qui] ont la force de faire taire la bourrasque, et la magie de [...] faire oublier, pour un moment au moins, les tumultes de [la] tourmente » (p.106) de leurs compagnons d'infortune ; « ils étaient six [...] : Kébir, Bachir, Laïd, Chaâbane, Ahmed et lui, Khaled » (p.105), en instance d'être exécutés :

Chaâbane était venu sur terre pour rendre les hommes heureux. Avant son arrestation, il errait dans les hameaux en chantant Hizia, remplissant les cœurs des Bédouins d'amour et de beauté. C'était un troubadour. [...]

Bachir était un fier Bédouin que rien n'étonnait. Dès son jeune âge, il avait appris qu'un terrible destin le poursuivait. [...]

Laïd, un adolescent rêveur, comptait à peine seize ans. [...]

Ahmed, la quarantaine révolue, trois fois condamné à mort [était] Homme de théâtre avant le Premier Novembre, il avait conquis beaucoup de gens par son humour et son enthousiasme sur scène. Et derrière le rideau froufroutant d'ovations, il rêvait de devenir un jour un grand comédien. Kébir, cinq fois condamné à mort ; [une] masse de colère et de force [que] les gardiens redoutaient, savait aimer mieux qu'un amant, mieux qu'un poète. (*El Kahira...*, p.106-109)

Au-delà de la structure faussement policière, ce récit de témoignage raconte l'histoire de Khaled : un jeune de moins de 20 ans, « Algérien ; musulman », non parce que « c'est le FLN qui [le lui] a dit [mais parce que] ce sont son père, son grand-père, son arrière grand-père et tous ses ancêtres » (p.53). Mais ce récit raconte moins l'histoire de Khaled que celle de tout une nation sous le joug d'une occupation des plus inhumaines car « ces créatures venues d'outre-mer n'ont rien d'humain ; leurs yeux convoitent ; leur bouche dévore ; leurs mains étranglent, dévastent et tuent ; leurs pieds foulent, étouffent et écrasent ; leur langue ment, insulte, condamne et leur ombre de charognards renforce la nuit. » (p.23)

Cela se passait dans l'Oranais, en Algérie sous occupation française, en l'an 1959, « Le Premier Novembre datait de cinq ans déjà » (p.18), où les autochtones se plaignaient : « Pendant plus d'un siècle, nous avons été bafoués, exploités, livrés à la tourmente dès notre premier vagissement de nouveau-né. Nous avons été chassés de nos terres fertiles et concentrés dans les regs implacables. » (p.23). Leurs mémoires ne leur renvoyaient plus que le déni de justice, le mépris et l'humiliation qu'ils ont endurés, à l'image du jeune Khaled dont le narrateur nous dit que, se rappelant son passé, « il revit le convoi de camions sillonnant la campagne ; la jeep de l'officier s'arrêtant devant la mosquée ; les gens du douar rassemblés sur la place ; les soldats cognant de leur crosse sur le dos des femmes ; et lui, homme, crachant sur le cadavre du harki » (p.89-90)

Un témoignage poignant sur l'étendue des atrocités endurées par les algériens, mais aussi un témoignage sur la noblesse de ce peuple, noblesse qui réside dans son sens aigu de la dignité, dans sa bravoure et son sentiment patriotique quasi chauvin.

C'est ce à quoi ce jeune condamné à mort avait été initié par ses compagnons de cellule et d'infortune: « pour que tu saches, lui assure-t-on, jusqu'où la magnificence de l'Algérien est capable d'aller [car], de tous les hommes, blancs ou noirs, nous sommes par ces temps qui courent les plus forts, les plus justes et les plus fabuleux. » (p.26)

Acculés par l'adversité induite par les belligérances politique et militaire, les algériens colonisés se font, à leur tour, nationalistes zélés, réalisant le véritable sens et les innombrables vertus de ce sentiment :

C'est cela le patriotisme, ce dieu qui unit les hommes comme les doigts de la main pour cueillir de chaque arbre un même fruit, de chaque aube un soleil, de chaque nuit une romance, de chaque romance une raison d'être fier de ce que l'ont fait ; qui vous découvre en nous, qui nous découvre en vous, et qui fait de nous tous un seul homme.

[...]

Le secret des vers ne nous échappe plus ; nous devenons poètes jusque dans nos délires. Notre regard traverse les remparts des bagnes comme une vitrine et s'en va survoler les montagnes et les collines. (p.97)

*El Kahira Cellule de la mort* est ce récit de témoignage de l'histoire de patriotes, de « Frères », ayant réalisé, comme Khaled, des missions pour le compte du FLN, et couvant un rêve nommé « Algérie », dans le secret et la solennité. Une Algérie qu'ils voulaient libre et indépendante. Sa toile de fond est l'histoire exemplaire de Khaled Amine, ce « si beau, si plein de vie et si jeune » célibataire, âgé de « vingt ans, dans trois jours » (p.11), la veille de son arrestation ; fiancé à sa cousine, la belle Bédouine « aux yeux de gazelle » Jamila (p.44), qui devait faire don de sa vie, de sa jeunesse, de son amour pour la Cause, pour son pays. Ses « Frères » en sont fiers, qui l'encouragent et le préparent à affronter la Veuve, cette mangeuse d'hommes libres qu'est la guillotine.

S'il y survit, comme certains parmi eux qui sont à leur énième condamnation à mort, ils lui conseillent :

- « Dis-toi que tu descends d'Ibn Badis quand tu chanteras, de Redouane quand la nostalgie te gagnera, d'El Ab quand tu te tairas, de Zabana quand tu te coifferas, et de toi-même quand tu enfanteras. » (p.27)

Mais, s'il en meurt, ils le consolent en lui disant que « nos poètes [le] ressusciteront, et partout en Algérie, à Azazga comme à Mascara, sur le bord de la mer comme au coeur des ergs. (p.27), ou, comme le lui rappelait sa propre mère : « - « Ton père dit que l'échafaud n'est pas toujours un autel ; il est quelquefois un piédestal ». (p.83)

## Narrateurs et personnages

Les péripéties de ce récit de témoignage, *El Kahira Cellule de la mort*, sont relatées par un narrateur omniscient, comme on peut le remarquer en incipit, dès les premières lignes du texte. Ce narrateur extradiégétique est parfois relayé par d'autres narrateurs, parmi les personnages qui participent à l'action.



Ces mêmes personnages sont à classer dans deux catégories : celle de personnages de fiction, quelque vraisemblables qu'ils soient, et celle de véritables personnes ayant bien existé et qui sont actualisées dans la trame en tant que personnages historiques, voire de personnes, célèbres ou anonymes, ayant « *fait* » l'Histoire de l'Algérie.

| <b>Personnes</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <b>Personnages</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ahmed Zabana : premier guillotiné</li> <li>- Bennaboura M, Derrar, M, Bereabah Aek et Chadli Dj. : témoins réels</li> <li>- Sebbouh Abd Allah et la famille Fodil</li> <li>- l'Emir ; cavalier de l'Emir</li> <li>- Ben Bouzid -conteur</li> <li>- Hitler</li> <li>- Les frères ; les petits Arabes</li> <li>- nous Algériens ; l'Algérien</li> <li>- Ibn Badis</li> <li>- Nos poètes</li> <li>- Haroun er-Rachid</li> <li>- Charlemagne</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Amine Khaled</li> <li>- Hadj Othmane : père de Khaled</li> <li>- Aïcha Bent El Fakir : mère de Khaled</li> <li>- Jamila : fiancée de Khaled</li> <li>- El Ghaouti Ayed, dit Redouane</li> <li>- Loucif : enfant unique de Redouane</li> <li>- les cinq compagnons de cellule 13 (Kébir, Bachir, Laïd, Chaâbane, Ahmed)</li> <li>- Albert Lecourtois : commissaire de police</li> <li>- son frère, sa femme, ses enfants</li> <li>- les gardiens, les gendarmes,... etc.</li> <li>- le nain ; - la Veuve</li> <li>- Un sergent de la caserne</li> </ul> |

Si les “*personnes*”, à l'exception de deux ou trois, sont du même rivage, les “*personnages*” se revendiquent de deux camps opposés, rivaux, voire ennemis : c'est la trame du récit qui est annoncée. Il s'agit d'une guerre qui opposait deux camps ennemis, la Guerre de Libération Nationale en l'occurrence (1954-1962), opposant les combattants algériens à l'armée coloniale française ; nous sommes en 1959, «Le Premier Novembre datait de cinq ans déjà. » (p.18)

| <b>Personnages du camp ami</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>Personnages du camp ennemi</b>                                                                                                                                                                                                          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Amine Khaled : héros malheureux du récit<br>Hadj Othmane : son père<br>Aïcha Bent El Fakir : sa mère<br>Jamila : sa fiancée<br>El Ghaouti Ayed, dit Redouane : son ami<br>Loucif (fils de Redouane) : son modèle<br>Kébir, Bachir, Laïd, Chaâbane, Ahmed : ses compagnons de la cellule N° 13<br>le sergent de la caserne : un des « nôtre » | Supérieurs du commissaire : ses ennemis<br>Albert Lecourtois : sa cible<br>son frère, sa femme, ses enfants<br>les gardiens : ses bourreaux<br>les gendarmes : ses convoyeurs<br>le nain : la vilénie faite homme<br>la Veuve : sa hantise |

Les personnages “*amis*” du récit représentent les différentes catégories d'âge. Par ce fait, les conséquences de la guerre sont généralisées à tous les citoyens et les méfaits du colonialisme étendus à d'autres périodes historiques. Et, même si les hommes sont plus nombreux que les femmes, cela ne veut pas dire qu'elles sont absentes ou alors moins actives comme peut le laisser supposer le contexte de violence caractérisée. En effet, expliquait Aïcha Bent El Fakir à son fils Khaled, « Toutes les mères sont comme ça, mon petit ; elles voudraient bien être fortes, mais elles s'aperçoivent que leur force réside dans leur faiblesse. » (p.82)

Et ce fut une des forces des plus déterminantes de l'issue du conflit, par la structuration de la personnalité des hommes et par la forge de leur caractère et de leur conviction. On n'en veut pour preuve que l'effet de cette « *force/faiblesse* » sur le personnage principal, *Amine Khaled* qui, en plus d'avoir été à la bonne école<sup>296</sup>, a la bénédiction de « *sa mère [qui] ne se lassait pas de le regarder en agitant ses vieilles lèvres sur d'interminables prières* » (p.45).

Quant à sa fiancée Jamila dont le « chagrin était immense, presque aussi immense que ses yeux » (p.62) et dont, pourtant, le « sourire de vierge était aussi éclatant qu'un couchant » (p.45), elle lui insufflait courage, patience confiance et espoir dans l'avenir. En effet, son « chagrin [la] rendait plus belle encore » (p.46) et les « ses yeux [qui] parlaient autrement [quand elle] souriait » (p.81) l'appelaient à persévérer dans la voie de la dignité pour le salut de leurs âmes.

Par le souvenir, on rencontre aussi des enfants des deux bords, comme ceux d'Albert Lecourtois, d'un côté, qui s'ennuyaient ferme comme le souligne leur mère: « *Les enfants veulent partir en vacances ...Tu leur avais promis de les emmener chez ton frère, à Rio Salado* ». (p.15). De l'autre, ceux des autochtones semblaient vaquer à des passe-temps de leur âge et de leur condition, à l'instar « des garçons [qui] riaient à gorge déployée, en se pourchassant comme des moineaux » (p.44), ou de « Khaled, ce beau garçon aux dents blanches, au teint vermeil » (p.103), qui se voyait dans le souvenir « enfant, galopant sur les sentiers, Jamila pouffant derrière lui... » (p.89)

L'autre catégorie est celle des adolescents. Elle est fortement et significativement représentée par la qualité et la diversité des personnages. On y retrouve en effet,

- *Redouane*, initiateur et modèle du personnage principal *Khaled*, qui se souvenait amèrement des conditions qui étaient les leurs : « A dix-sept ans [...] j'étais en train de faire paître les trois chèvres de mon père » (p.13).

- Loucif, l'unique enfant de Redouane, qui « est mort, il y a à peine un mois. Quelque part, sur Jebel Asfour. Dans un accrochage » (p.21), réincarné par Amine Khaled, aux yeux du père inconsolable, qui finit par le lui dire : « Tu me rappelles un jeune homme [...] Il s'appelait Loucif. Il avait à peu près ton âge et ton caractère : très soupçonneux et terriblement irascible. [...] Loucif comptait à peine quinze ans [...] Loucif était mon unique enfant. » (p.21-22)

- « Un adolescent [qui] rêvassait. Il s'appelait Laïd, et comptait à peine seize ans » (p.107). Il avait l'âme d'un poète mais pensait qu'il n'en avait pas encore la verve : « Je n'ai que quinze ans, se justifia Laïd... » (p.111).

---

<sup>296</sup> Depuis, ma mère, je n'ai pas cessé de répéter ce que tu m'as enseigné. (p.85)

Comme pour se justifier, Laïd ajouta : « Je n'ai jamais été à l'école. [...] C'est pour cette raison que mon poème est maladroit. Ça m'est arrivé d'un coup et, sans vraiment le vouloir, je me suis mis à le fredonner. Au début, il m'a semblé beau parce que mon cœur me le dictait... » (p.112)

- quant à Amine Khaled qui « avait beaucoup changé » (p.103), il nous est présenté sous divers angles et traversant les différentes catégories d'âge, sans vraiment les incarner, comme le lui rappelait un compagnon d'infortune, Saïd<sup>297</sup>, et comme il semble le reconnaître lui-même : « Sois un homme, Khaled. C'est vrai, tu es jeune ; [...] c'est vrai, tu es parfois un galopin » (p.60). Dès l'entame du récit, le narrateur nous le donnait à voir et à connaître :

Il était beau et la mèche rebelle, qui lui retombait sur les sourcils, ajoutait à son charme un peu de cette pureté qu'on rencontre sur le minois des enfants ; une pureté angélique. Les poils follets, qu'il faisait passer pour une moustache, le rendaient plus jeune encore, à peine un adolescent. Mais son front irradiait de volonté et d'obstination. Une impressionnante détermination émanait de sa personne. On le devinait capable d'aller jusqu'au bout de lui-même, sans trébucher une seule fois. (p.11)

En effet, à son arrestation, il était « un homme [...] vêtu d'un costume sombre et un peu fripé [...] Il paraissait jeune, presque adolescent ; seul son visage tendu trahissait sa maturité » (p.41). Son incarcération et surtout son isolement lui ont permis de se remémorer des pans entiers de sa courte vie. Après s'être vu « enfant, galopant sur les sentiers » (p.89), en concentrant « son attention sur de lointains souvenirs : il revit l'adolescent guettant sa cousine ; Jamila comme une gerbe de feu » (p.62). Il se revit aussi « lui, homme, crachant sur le cadavre du harki » que les frères ont abattu. (p.90). C'est la prise de conscience d'une situation et c'est l'entrée de plain-pied dans l'âge des responsabilités à honorer, l'âge adulte.

Cette catégorie d'âge est celle qui accapare le plus grand nombre de personnages. Ils sont des deux bords, essentiellement masculins et appartenant à des corps constitués. On y rencontre, d'un côté, des soldats, des gendarmes, des policiers et des gardiens de tous les grades et même des civils, comme ces «tortionnaires au nombre de huit » (p.92) de la prison d'Oran; des employeurs d'indigènes et des propriétaires de terres après expropriation des fellahs locaux comme l'apprenait Redouane à son protégé Khaled le premier jour de leur rencontre, en lui expliquant que « pendant plus d'un siècle, nous avons été bafoués, exploités, livrés à la tourmente dès notre premier vagissement de nouveau-né. Nous avons été chassés de nos terres fertiles et concentrés dans les regs implacables. » (p.23)

De l'autre, il y a des résistants à divers niveaux de responsabilité, relevant de différents horizons et présentant des profils socioculturels et professionnels assez distincts.

---

<sup>297</sup> *Je t'ai connu enfant, Khaled. [...] Tu venais souvent avec ton père admirer mon cheval blanc...- Tu es devenu un bel homme... (p. 74 et 76)*

| Adultes du camp ami                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Adultes du camp ennemi                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>-le père, la mère ; les frères</li> <li>- El Ghaouti Ayed, dit Redouane « el Gat » (le chat à sept âmes)</li> <li>- ex-caporal de l'armée française</li> <li>- ex-tisserand chez un français</li> <li>- la cinquantaine révolue</li> <li>- des cavaliers de Sebdou et de Frenda</li> <li>- des prisonniers</li> <li>- le vieillard Nouar, école ambulante et foi impérissables</li> <li>- Chaâbane, un troubadour.</li> <li>- parmi « <i>Nassel-Kkeïr</i> » (les Gens du Bien)</li> <li>- Bachir, fier Bédouin, la quarantaine révolue - Homme de théâtre avant le 1<sup>ier</sup> Novembre</li> <li>- Kébir masse de colère et de force</li> <li>- aime mieux qu'un amant, qu'un poète.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Lecourtois, commissaire de police.</li> <li>- ex.- sous-lieutenant de l'armée</li> <li>- versé dans la politique</li> <li>- ses supérieurs, des hommes politiques</li> <li>- des gendarmes</li> <li>- des gardiens</li> <li>- des tortionnaires</li> <li>- des convoyeurs</li> <li>- des employeurs (tisserands, etc.)</li> <li>- des propriétaires terriens</li> <li>- un procureur</li> <li>- un nain ignoble et diabolique</li> </ul> |

### ANNEXE 3. Lecture de l'œuvre fictionnelle pré autobiographique

#### I. La fresque romanesque de la tragédie coloniale

##### 3. Roman : *Le privilège du Phénix*, Alger, ENAL, 1989

Exemplaire consulté : Mohamed Moulessehoul (Yasmina Khadra), *Le privilège du Phénix*, Alger, ENAL, 1989 ; Chihab éditions, Collection *Reflét*, 2002, 198 p.

Le roman, *Le privilège du Phénix*, troisième volet de cette trilogie du drame colonial, se présente, dans la collection “*Reflét*”, éditions 2002, en un volume rectangulaire (13/20) de 198 pages, réparties comme suit :

- Trois pages de garde.
- Un sommaire : Présentation ; *Le privilège du Phénix* ; Lecture critique ; Bibliographie de l'auteur (p.7)
- En guise de préface : une présentation du directeur de la collection Rachid Mokhtari (p.9-11)
- Une dédicace : A Amal, ma femme (p.13)
- Espace romanesque : de la page 15 à la page 192, c'est-à-dire 177 pages ; réparties en 15 sections numérotées et non titrées :  
**1-** (p.15-25) ; **2-** (p.29-36) ; **3-** (p.37-52) ; **4-** (p.53-57), **5-** (p.59-65) ; **6-** (p.67-78) ; **7-** (p.79-87) ; **8-** (p.89-108) ; **9-** (p.109-124) ; **10-** (p.125-130) ; **11-** (p.131-139) ; **12-** (p.141-147) ; **13-** (p.148-163) ; **14-** (p.165-175) ; **15-** (p.177-192).
- En guise de poste face pour l'édition de 2002, une lecture critique : “*Œuvres de Khadra : un continuum d'horreurs ?*” (p.193-196).
- Une bibliographie commentée de l'auteur, par le directeur de la collection “*Reflét*” de “*Chihab Editions*”, Rachid Mokhtari. (p.97-98)

Le titre du roman est de la veine et de la structure de la majorité des titres que donne l'auteur à ses livres. Il se présente sous forme d'un nom déterminé (*le + privilège*) et d'un complément de nom (*du + Phénix*). Néanmoins, ce titre accroche par la détermination des substantifs « *privilège* » et « *Phénix* », qui le sont au plan et de la légende mais qui intriguent sur celui métaphorique : qui pourrait bien être ce “*Phénix*” et quel serait son “*privilège*” ?

En effet, on lira sur *Le Petit Robert 2*, 1984 (Dictionnaire des Noms Propres), que :

En grec, Phoinix, oiseau fabuleux d'Éthiopie, vivant pendant 500 ou 1461 ans, ou pendant plusieurs millénaires. De la taille d'un aigle royal au plumage de couleurs splendides, le Phénix meurt sur un bûcher ou un nid qu'il prépare en amassant des plantes aromatiques et de l'encens. Il renaît de ses cendres et le nouveau Phénix vole à Héliopolis d'Égypte, centre du culte du Soleil auquel Phénix est associé. (Article Phénix)

De tous les oiseaux, la légende reconnaît au Phénix, au moins, deux privilèges : celui de la longévité et surtout celui de la résurrection et de la re-naissance. Lequel, parmi les personnages du roman, allait avoir ce ou ces privilèges ; ou quels autres privilèges ?

Commentant la bibliographie de l'auteur, plus spécialement la trilogie reprise par la collection "*Reflét*" des *Editions Chihab*, Rachid Mokhtari écrivait : « *En 1989, il publie un roman fort allégorique "Le privilège du Phénix", de touche pédagogique, bâti sur deux personnages : Flen et Llaz, qui, malgré l'univers inhumain de la conquête coloniale, s'emploient à débusquer l'amitié, l'honneur, l'identité, la fierté du nom et de la généalogie.* » (p.197) Nous retenons les "*deux personnages, "Flen" et "Llaz"*", à investir des supposés privilèges et nous soulignons l'aspect "*allégorique*" et la "*touche pédagogique*" que nous versions à notre questionnement

L'incipit se déroule sur deux pages (p.15-16) de la première des quinze sections du roman. On y apprend les conditions inclementes où les protagonistes vont évoluer, aux prises avec les éléments (terre, air, feu), caractéristiques d'un espace saharien désertique : « rochers, buissons desséchés, tornades, le soleil des regs, rideaux de sable,... » (p.15). Il s'agit de « deux téméraires silhouettes [qui] avançaient dans la tempête... un homme et une bourrique. [...] Il marchait, rageusement, le corps incliné pour mieux affronter les rafales. [...] Les flancs criblés de grains de sable » (p.15). En effet,

Les torrents de poussières [...] arrachant les rares formes de végétation que le soleil des regs avait depuis longtemps incendiées. Ils cognaient sur les mamelons, bataillaient au milieu des sentiers [...] Partout les rideaux de sable dressaient leur féroce opacité, cachant ciel et horizon. Un prélude apocalyptique infligeait au désert un air sinistre. Il semblerait, en cette partie du monde, que la fin de l'univers germait déjà. Pas un corbeau, pas un seul chacal n'osait s'aventurer au-dehors (p.15-16).

Si la bourrique portait un nom, inhabituel au demeurant (« Viens, Sainte-Heureuse, nous sommes presque arrivés », p.16), ni la personne qui la convoyait, « un homme », ni la destination où ils sont « *presque arrivés* » ne sont nommées. Ce sera dans le contact qu'il aura avec les gens, à commencer par ces premiers hôtes du café des environs du Kerzaz où il a échoué avec sa bourrique, qu'il se définira par bribes. En effet, les clients du café remarqueront que « sur [le] visage austère [de l'étranger], une immense aversion suintait. » (p.20). Et c'est ce qu'exprimera « le cafetier [qui] discerna une flamme meurtrière dans le regard de l'inconnu. » (p. 21)

Cet homme est donc un inconnu, voire un étranger haineux et pouvant être très dangereux. On pouvait l'imaginer à partir du moment où il reconnaît lui-même : « en toute franchise, je déteste les hommes, je suis ce qu'on appelle un misanthrope » (p.47). En fait, prévenait-t-il, « Je suis un solitaire. J'adore être seul avec moi-même. Je me parle et je m'écoute à la fois. Je me conte des songes, me raconte mes propres déboires, me confie à mon cœur et mon cœur essaye de me consoler. » (p.45) Ce serait pour cette raison qu'il ne tolérerait que la présence de la seule "*Sainte-Heureuse*" qui, de par sa nature, ne pouvait attenter à l'atmosphère qui baigne la vie de *Flen*.

Il en est conscient et « se demanda ce qu'elle pouvait bien représenter pour lui, pour la première fois depuis très longtemps » qu'elle l'accompagnait. (p.53)

Des éléments de réponses nous sont fournis en préface du roman où le directeur de la collection nous propose un résumé succinct en guise de présentation. Il écrit

Errant à travers le pays, aux premières années de la conquête coloniale, Flen, « Un tel » ce personnage sans nom, sans toit, sans famille, sans repère a, pourtant, toute l'immensité de l'Algérie sur ses pas [...].

Un jour, il fait la rencontre d'un nain, Llaz personnage d'incomplétude comme lui [...]. Entre Flen défait de son identité et le nain difforme naît une complicité aguerrie à leur condition de sous être.

Rachid Mokhtari ajoute :

L'amitié, pour Llaz, n'est pas un vain mot. Il se fait arrêter pour être fidèle à Flen, le sauver de son anonymat. Et il réussit. Il organise sa désertion après une nuit au cours de laquelle « Un tel » retrouve, comme d'instinct, son identité. [...] Il pousse Flen à reconquérir son « moi » et la légitimité d'un nom perdu ... [...]

Grâce à Llaz [...], Flen redevient humain et retrouve sa dignité. Il va, renaissant des cendres de son anonymat, affronter le Caïd et sauver l'honneur de Sa mère reine, celui de l'Algérie. (Présentation, p. 9-11)

En effet, l'histoire, que raconte un narrateur omniscient et quasi complice des deux principaux personnages, décrit le parcours d'un anonyme (*Flen*), errant par regs et ergs, en compagnie de Sainte-Heureuse, sa bourrique. De passage par le désert du Kerzaz, il est pris en pitié/sympathie par un nain –tout aussi anonyme que lui, surnommé Llaz- qui ne quittera plus. « Tu n'aurais jamais dû passer par ce village, dans le désert de Kerzaz », lui dira-t-il (p.121)

Comme son ombre, il lui collera à jamais aux trousses (« *pour le pire* », dira Flen) ; et comme son double, il en présentera un pedigree similaire, du moins dans l'indétermination et l'incomplétude. « Le nain montra une tête ratatinée, [et] se hâta de se présenter » (p.30) :

On m'appelle Llaz et je suis seul. Je n'ai pas de famille, pas de foyer, pas d'identité. Je suis né dans une forêt, dans le Tell, je crois. [...]

Les adultes se moquent de moi. Les enfants me mitraillent de pierres et de bouses de vaches. La nuit, les mères, pour calmer leurs rejetons, les menacent de me faire venir sous leur toit. (p.31-32)

Comme son compagnon, ce serait aussi pour ces raisons qu'il avait « même été ami avec un chien autrefois. Il s'appelait Foudre. » (p 47)

Autour de ces deux personnages réduits à se faire des amis parmi les bêtes, Flen, un être bizarre, solitaire, brutal et « *misanthrope* » comme il aime se définir, et Llaz, un être difforme mais intelligent et énergique, gravite cette fiction romanesque allégorique. Leur apparente errance va prendre l'allure d'une quête d'identité, celle de *Flen*, quête que pilote *Llaz* sans en détenir les clefs, mais dont les dividendes qu'il en tirerait le constitueront en un être qu'il n'avait inspiré à personne. Ce serait *Flen*, accédant à son identité, qui posera un regard constitutif de la personne qui l'a aidé à se constituer.

Les deux compères progressent dans le désert, solidaires ou séparés, qu'il traverse du *Kerzaz* au *Sud*, en passant par *Hawachine*, *Bir Es-Saket* et la *carrière du Diable*, jusqu'au *Tell* au *Nord*, aux alentours de cette *Mitidja* à la nature fantasmée.

L'itinéraire des deux compagnons fut, d'abord pour *Flen*, une sorte d'errance, une remontée géographique de « *notre Rif bien-aimé* » (p.62), où « *le reg était déjà loin tel un passé stérile* [en direction du *Nord* où] *le Tell se précisait déjà avec sa traditionnelle courtoisie* ». (p.68) C'est une remontée et une progression dans l'espace synonyme de remontée à la surface de souvenirs identitaires, objet de cette quête. Ce fut, au fait pour *Llaz*, un retour sur ses pas au *Nord* qu'il avait quitté dans des circonstances liées à la tragédie coloniale, comme pour un certains nombre de ses compatriotes, à l'instar de *Othmane*, le hôte de *Flen* aux portes de *Hawachine*. Amer, ce dernier se souvenait et racontait à *Flen*,

Avant, j'habitais la Mitidja elle-même. L'armée m'a trouvé gênant et m'a obligé à céder la place à un colon. Mon père dit que cette nouvelle terre me sera encore confisquée. Un jour, un officier viendra me sommer de quitter ma colline ; il tuera mes moutons, brûlera ma cabane et m'obligera à aller cultiver la rocaïlle des regs par-delà Kenadsa. (p.85)

Il en fut de même pour le nain qui arrive progressivement à s'en souvenir, qui disait à *Flen* : « On m'appelle *Llaz* [...] Je suis né dans une forêt, dans le *Tell*, je crois ». (p.31). Il ajouta un ton plus sûr ; « Ça s'est passé juste après ma naissance dans la forêt. Je venais de quitter *Tadmaït* ». (p.49)

La première étape de leur remontée vers le *Nord*, et vers l'objet de leur quête, fut de « passer par ce village, dans le désert de *Kerzaz* » (p.121), même si le nain appréhendait cette aventure qui risque de mener à ce lieu de perdition : « Ne va pas en ville, répétait-il à *Flen*. Tu risques de t'y perdre pour de bon. [...] Reste ici, au reg ou au rif ». (p. 42)

Ils devraient réussir la difficile épreuve de traverser « cette impitoyable nécropole que les êtres humains appellent, la voix soudain incertaine, le “Désert” ». (p.38). Car, « il semblait que, sur ce lopin de terre, rien, plus rien n'attendait le Messie. La justice des siècles et de la nature refusait de se réconcilier avec le désert ». (p.37) Cela n'était pas évident pour une personne sans autre forme de logistique qu'une vieille bourrique agonisante (et qui mourut en cours de route) et qu'un nain diabolique qui l'encombraient.<sup>298</sup> Mais, même s'il lui manquait cette assurance, « *Flen* marchait opiniâtrement, ne sachant plus si le duel qu'il livrait au Grand Cimetière était un excès de zèle ou une imbécile témérité » (p.38), suivi discrètement par *Llaz*, plus que jamais déterminé à le suivre et à lever le voile sur un secret qu'il imaginait très important.

<sup>298</sup> - Tu es une bouleversante malédiction [...]. J'ai connu des sadiques, des fanatiques aux odeurs de crémation, mais le sadisme en personne, la cruauté vivante en chair et en os, je ne pourrai la supporter. Et tu es la cruauté. (p.52)



D'autres épreuves les attendent qui jalonnent leur itinéraire « *pour arriver à Bir es-Sakett* » (p.131), ultime étape de leurs pérégrinations. D'abord un douar, Hawachine, où *Flen* va subir la pire humiliation par la main d'un bandit d'honneur usurpateur du nom de *Bouziane El Kalî*. Pourtant, « Hawachine était un discret petit village, pelotonné sous un sein de colline. Il comptait peu de maisons et très peu de bruits. Il ressemblait à ces villages fantômes qu'on rencontrait dans le sud » (p.89) et ne présageait pas d'une telle mésaventure. Paradoxalement, en découvrant l'imposteur du véritable Bouziane El Kalî dont « une légende [qui] porte son nom circule de douar en douar » (p.98) et qui raconte « l'histoire d'un brigand insaisissable et généreux » (p.99), d'un insurgé juste et courageux, une sorte de bandit d'honneur « habillé comme un guerrier de Sid ech-Cheikh » (p.93), et surtout en retrouvant son bourreau pendu il en fut littéralement bouleversé, là où d'aucuns auraient été soulagés :

Flen ne comprenait pas ce qui lui arrivait. [...] longtemps habitué à l'aversion et au mépris, cette étrange attitude l'inquiétait. Il ne haïssait plus ; il avait cessé subitement de haïr... Pire encore ; il avait l'impression de respecter le mort. [...] Flen ne voyait plus un ennemi, il voyait un pendu qui, au bout de sa corde, conservait encore sa fierté. (p.133)

Cette épreuve majeure, qui l'a qualitativement redéfini sous l'œil observateur de son « ombre » *Llaz*, ne va pas sans attirer l'attention du gardien, et partant du Caïd, sur cette sympathie que *Flen* a eu pour leur ennemi mis à mort et dont la « capture fut une véritable kermesse. Tous les Caïds de la région étaient venus voir le beau spécimen » (p.134).

Flen fut dépossédé de son bien le plus précieux, un collier qu'il a eu en « *héritage* » de sa défunte mère<sup>299</sup> : c'est là la deuxième épreuve endurée et qui s'avèrera structurante :

Le Caïd découvrit un petit écrin dans le balluchon, il l'éventra avec un couteau [...] avant d'exposer au soleil un magnifique collier. [...] Le Caïd dévorait le collier des yeux.  
- je n'ai jamais vu quelque chose d'aussi sublime. On aurait dit un talisman. Ce joyau brûle dans mes mains ; je le sens vibrer. Si je n'étais pas le plus civilisé des Caïds, j'aurais juré l'entendre gémir entre mes doigts. Ma huitième femme en serait offusquée. Ce collier dégage quelque chose de puissant, de fascinant. Seule une reine du Hoggar ou de Tindouf a le suprême privilège de posséder un tel morceau de soleil... Qui était ta mère, étranger ? (p.138-139)

Par mesure de représailles et parce que « on ne badine pas impunément avec la souveraineté incontestable de Dahou ben Dawed » (p.136), *Flen* fut conduit dans le bagne de la « *La carrière du Diable* » pour purger une peine de vol par rétention. Et comme « qui entre dans la carrière du Diable, marche tout droit jusqu'en Enfer » (p.145), Flen a enduré d'autres épreuves atroces qui, si elles ne l'ont pas détruit, l'ont, aux yeux de son irréductible compagnon, dénaturé, comme il le lui signifiait : « J'ai connu un certain Flen, mais ça ne peut pas être toi. L'autre était si fier et si obstiné, indomptable. Toi, tu n'es qu'une mauviette... un lâche... un minable GPA (Gentil Petit Ange). » (p.146-147)

<sup>299</sup> - *Ma mère est morte... Elle me l'a donné.* (p.138)

Mais, ces épreuves avaient cette vertu de l'avoir quand même assagi car il a réussi à sortir vivant de « cette carrière, que gouvernait une abominable canaille nommée Gustave la Chaudière, [où] venaient s'user, puis mourir des Arabes » (p.142).

Commence alors pour les deux complices (*Flen et Llaz*) une autre étape, la plus risquée d'entre toutes : celle de s'échapper du bagne en organisant une désertion dont l'architecte et le maître d'œuvre n'est autre que le nain. Ce dernier s'arrangea pour s'introduire dans *la carrière du Diable* (en se faisant embaucher comme porteur d'outre à eau), échaafauda un plan impeccable et organisa l'opération en en décidant de l'opportunité et de l'itinéraire. Il permettra à son compagnon de recouvrer une liberté inespérée et achèvera de sceller définitivement leur amitié, tout en contredisant la pseudo prévoyance et les pronostics de Gustave la Chaudière qui se vantait :

Ça fait quarante ans que je hante les Algériens et ils n'arrêtent pas de m'étonner. Vous êtes si imprévisibles, si différents des autres Arabes. Je suis certain que votre nation ira très loin un jour. Pour l'instant, microscopique méchanceté, tant que je suis là, ceux de ta race n'iront pas plus loin que mes échafauds. (p.184)

Ultime étape du parcours des quêteurs, étape déterminante du résultat de cette entreprise, c'est celle où *Flen*, cette fois tout seul, Llaz blessé et agonisant ne pouvant que lui indiquer le chemin, se devait de s'introduire dans la maison du Caïd de Bir es-Sakett et de récupérer le collier de sa mère. Cela étant, son compère ne cessait de le pousser « à reconquérir son « moi » et la légitimité d'un nom perdu [et] « Un tel » retrouve, comme d'instinct, son identité », écrivait Rachid Mokhtari (Présentation, p.10) qui concluait que « Grâce à Llaz [...], Flen redevient humain et retrouve sa dignité. Il va, renaissant des cendres de son anonymat, affronter le Caïd et sauver l'honneur de Sa mère reine, celui de l'Algérie. » (p.11)

La clausule du roman, en pages 191 et 192, présente un dénouement digne des tragédies où, comme les deux faces d'une seule et même médaille, le malheur et le bonheur allant de paire, la mort de *Llaz* est synonyme de la re-naissance de *Flen* qui a recouvré son identité. Prenant congé de son « ange gardien » et répondant à sa sollicitation de confirmer son pressentiment (*C'était une reine, n'est-ce pas ?*, p.191),

Flen ne baissa pas la tête. Il répondit fièrement :

- Une reine adorable, Llaz, adorable. Elle était la plus belle femme du Sahara. Sa beauté se promenait de Oued Guir à Oued Souf, sans jamais se faner. Roukaya était son nom et elle régnait sur toutes les plaines de l'Abadla, jusque par-delà Jorf Torba. [Il ajouta :]
- Je suis son fils, son unique fils. Adel Abd Es-Salem est mon nom. (p.191)

Et au narrateur d'abandonner les substituts de Flen, Un tel, l'inconnu, l'étranger, ... et d'utiliser, pour la première et la seule fois, son véritable nom auquel n'a ouvert droit qu'une fois rétabli dans son identité. Il nomme et décrit : « Adel lui fit un salut de la main et descendit dangereusement vers la maison du Caïd. » (p.191)

C'aurait été le “*Phénix*” et c'aurait été son “*privilège*”, celui de renaître dans son identité, après une amnésie synonyme de traversée de désert de la mémoire. Le recouvrement par *Adel* de son identité patrimoniale, coïncidait avec la mort de *Llaz*, son “*ombre*”, son sublime “*ange gardien*”, que l’auteur nous présente dans un tableau final des plus pathétique, grâce ou malgré la violence des images de toute naissance, de tout avènement :

Llaz regarda l’aube incendier l’horizon. Les deux montagnes au loin ressemblaient à des jambes que le sang du jour éclaboussait [...]. Il avait assisté à l’accouchement d’une femme et c’était ce qu’il revivait subitement. Les montagnes au loin comme des jambes relevées. Le sang du levant. Et lui qui été aspiré par le jour... par le jour qui l’enfantait. (p.191-192)

Llaz, ce numéro d’un jeu de cartes, mourrait dans son identité numérique, matriculaire et est “*enfanté par le jour*” qui a rétabli *Adel* dans son identité patrimoniale : “*Abd Es-Salem*”. Serait-ce son double, son autre “*lui-même*” ?

### Narrateur (s) et personnages

Quelque extradiégétique qu’il soit, par une certaine manière d’être dans la narration, le narrateur est, dans ce roman, plus qu’omniscient. Il est de connivence avec certains personnages, voire complice de leurs faits, gestes et paroles. Les autres personnages relèvent, comme dans la quasi-totalité des œuvres de Khadra, en tout cas dans tous livres de notre corpus d’exploitation, de deux ordres : des personnages de fiction (de création ou de composition) et des personnages d’emprunt, c’est-à-dire empruntés à la réalité prosaïque : des personnes réelles, existant ou ayant existé et agi dans divers domaines de la vie.

### Les personnages empruntés à la réalité

Si l’on compte la dédicace, nous aurons la première personne dont le nom est consigné dans les pages de ce volume. Il s’agit, nettement et explicitement, de « *Amal, ma femme* ». L’auteur se manifeste ainsi en déclinant une information majeure et explicite. Il en délivrera d’autres, plus ou moins implicitement, rien que par les noms d’autres personnes réelles (anthroponymes). D’abord pour installer le cadre spatio-temporel de son histoire, il cite nommément les protagonistes, les situent dans leurs cultures et leurs civilisations respectives, en citent les emblèmes parmi les personnes qui ont incarné ces deux entités.

| Algérie/Orient                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | France/Occident                                                                                                                                                        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- Algériens</li> <li>- Musulman et français-musulman</li> <li>- Arabes et Chleuhs</li> <li>- Indigènes</li> <li>- Haroun Er-Rachid</li> <li>- Sid ech-Cheikh, El Mokrani et Bouâmama,</li> <li>- Ben Badis, l’émir Abdelkader et Bouziane El Kalî</li> <li>- Antar Ben Chaddad et Hizia</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Français</li> <li>- Athée ou juif</li> <li>- Colons</li> <li>- César et Néron</li> <li>- Armée, Colonel, Officiers</li> </ul> |

S'agissant d'un roman sur la tragédie coloniale dont a souffert l'Algérie, l'adversité est campée, ses agents postés dans leurs rôles respectifs et leurs antagonismes soulignés. D'un côté les indigènes, des algériens (Arabes et Chleuhs, c'est-à-dire Amazighs), musulmans pour l'essentiel, se revendiquant de l'émir Abdelkader et Ben Badis, reconnaissant envers Sid ech-Cheikh, El Mokrani, Bouâmama et même Bouziane El Kaali et fiers de Antar Ben Chaddad et de Hizia.. De l'autre, des colons français, chrétiens dans leur majorité mais comptant des juifs et des athées, relevant de la même civilisation que César et Néron et devant leur présence sur ce territoire à l'armée et aux officiers.

Le cadre général ainsi campé, les tribulations des deux personnages principaux, leur quête et les épreuves qu'ils avaient eu à endurer sont susceptibles d'être mieux appréhendées. Ce sont « *deux êtres d'incomplétude* » selon la formule du préfacier ; ils présentent des caractères similaires et des caractéristiques complémentaires qui participeront à les rapprocher davantage, jusqu'à leur fusionnement.

### **Le personnage principal : le duo “*Flen-Llaz*”**

| <i>Flen</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <i>Llaz</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- Flen, « Un tel », un homme, l'inconnu, l'étranger</li> <li>- Descend du Rif</li> <li>- Dépossédé, défait de son identité piétinée, sans nom, sans toit, sans famille, sans repère, solitaire</li> <li>- Compagne : bourrique <i>Sainte-Heureuse</i></li> <li>- Visage austère, immense aversion, flamme meurtrière dans le regard</li> <li>- GPA (Gentil Petit Ange).</li> <li>- Mère morte très riche Reine : Roukaya</li> <li>- Son unique fils : Adel Abd Es-Salem</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Le nain, Llaz : <i>numéro</i> et/ou <i>famine</i> en berbère</li> <li>- Issu du Tell, de Tadmaït</li> <li>- Pas de famille, pas de foyer, pas d'identité</li> <li>- Risée des adultes, défouloir des enfants, épouvantail des mères,</li> <li>Ami : un chien <i>Foudre</i></li> <li>- Caricature, gnome, farfadet, Quasimodo</li> <li>- Difforme : tête ratatinée, cabossée, front saillant, yeux déboussolés, nez informe, bosse, poitrine concave, jambes retorses</li> <li>- Gandoura sale</li> <li>- Sage, âme de poète</li> </ul> |

S'ils sont d'extractions différentes, l'un noble du *Sud* (*Sahara*) et l'autre du *Nord* (*Tell*) mais sans origine patrilinéaire ; de physiques et de caractères opposés, l'un sain et l'autre handicapé, le premier fort, le second faible de caractère, ils ont en commun beaucoup de traits. Tout les deux sont défaits de leur identité (respectivement, *Sans Nom Patronymique* et *Identité Numérique*) ; ils sont des plus sales, errants et solitaires.

S'ils sont réduits à se faire des amis parmi les animaux, c'est que le premier, fidèle à sa logique de misanthrope, n'aime pas les humains (« en toute franchise, je déteste les hommes, je suis ce qu'on appelle un misanthrope », p.47) tandis que le second n'est pas aimé des hommes, qu'il n'aime pas en retour (« Je ne suis pas un homme ! Tout le monde me le reproche. On se moque de moi. On ne m'a jamais traité comme on traite un être humain », p.47).

Même s'ils ont des reproches à s'adresser l'un à l'autre, ils finissent par s'accepter mutuellement et languissaient de moments à partager. En effet, pendant qu'il cherchait à l'éloigner, *Flen* trouvait que *Llaz* était « la misère personnifiée, la laideur dans sa totale tristesse, la douleur dans sa souffrance absolue » (p.35). Il lui disait : « Tu es une bouleversante malédiction [...]. J'ai connu des sadiques, des fanatiques aux odeurs de crémation, mais le sadisme en personne, la cruauté vivante en chair et en os, je ne pourrai la supporter. Et tu es la cruauté. » (p.52)

C'était au début de leur rencontre, avant qu'ils n'apprennent à mieux se connaître. Cela va permettre à *Llaz* de prendre sa revanche et de taquiner son ami à son tour : « J'ai connu un certain *Flen*, mais ça ne peut pas être toi. L'autre était si fier et si obstiné, indomptable. Toi, tu n'es qu'une mauviette... un lâche... un minable. » (p.146-147)

Il a fallu qu'ils se séparent relativement longtemps et qu'ils se retrouvent dans des conditions non enviables, dans le bagne de *La Carrière du Diable* (où le nain s'était fait «*emprisonner*» pour être plus près de son ami) pour que *Flen*, surtout, vainque son orgueil et formule le sentiment qu'il a pour son compagnon ! Reconnaisant, il lui lance : « *Llaz*... mon brave *Llaz* (Il enlace le nain)... Tu ne peux pas savoir ce que tu représentes pour moi. [...] Je t'assure que tu représentes beaucoup pour moi. » (p.150). « *Flen* était vraiment heureux, soulignera le narrateur. Il enlaça encore le farfadet à l'étouffer dans ses bras ». (p.151)

### **Les autres personnages**

A les présenter selon les différentes classes d'âges et de sexes, on en trouvera représentées toutes les catégories, dont celle des enfants qui domine ce texte, comme d'ailleurs les autres textes de l'auteur. Car, en plus des enfants qui, en groupes ou en bandes plus au moins organisées, à l'instar de cette « meute de gamins [qui] malmenait un baudet » (p. 89), l'enfance de beaucoup d'adultes nous est décrite et des pans entiers de leur vie enfantine sont relatés avec force détails.

C'est le cas d'abord des deux personnages principaux comme on a pu le voir, mais aussi de *Othmane* dont le grand-père prédisait les errances futures, de *Naïma* qui « déjà gamine, elle songeait au mariage avec un effroi, chaque jour grandissant » (p.62), ou de *Cousine Badra* qui ne voulait pas épouser *Omar* « parce qu'elle projetait de devenir garçon » (p.84).

Les vieillards, de leur côté, se consomment au soleil, fébriles et désillusionnés mais gardant une lucidité et un sens de la répartie non éprouvés.

Entre ces deux catégories, il y a celle des adultes qui est constituée de peu de femmes et d'une majorité d'hommes, présentant certains profils et exerçant un certain nombre d'activités.

D'abord, dans la catégorie du sexe féminin, chichement représenté, nous avons, en plus de *Naïma* qui, enfant, appréhendait le mariage et qui rappelle la petite fille *Badra* qui, elle, couve un projet androgyne, *Zineb*, la « veuve belle et d'une mignardise intarissable » (p.61) et surtout la *Reine Roukaya*, la mère du personnage principal *Adel-Flen*. C'est « une reine adorable [...]. Elle était la plus belle femme du Sahara. Sa beauté se promenait de Oued Guir à Oued Souf, sans jamais se faner. Roukaya était son nom et elle régnait sur toutes les plaines de l'Abadla, jusque par-delà Jorf Torba. » (p.191)

Enfin, la catégorie des adultes hommes, bien pourvue, se décline en des profils socioprofessionnels et culturels et en une anthroponomie caractéristiques

Au plan culturel, nous avons les figures mythiques de «*Bouziane El Kalî*», du «*Juif errant*», de «*Joha*», la figure de l'imposteur, «*Bouziane II*», celle du sage et de l'érudit, «*Hadj Slimane*» du Souf.

Nous soulignons surtout les figures emblématiques et légendaires de «*Antar Ben Chaddad*», l'esclave, poète et guerrier et de «*Hizia*», la muse des poètes et l'image immaculée de la *Bédouine* séduisante et fatale. «*Hizia elle-même, avec toute sa beauté* » (p.138), comme se plaisait à l'affirmer le Caïd de Bir es-Sakett. Au plan socioprofessionnel, les personnages du roman campent on ne peut mieux la situation sociale qui prévalait en ces temps d'occupation coloniale, témoignant des rapports de cohabitation entre les deux communautés et révélant des inégalités criardes.

Au plan social d'abord, rien qu'on nous fiant aux patronymes, nous dessinons une géographie de ghetto en situant, d'un côté *Monsieur Augustin, Delamarne, Gustave la Chaudière, Jacques, Roger*, et de l'autre *Adel Abd Es-Salem, Dahmane, Othmane, Allal, Seyed El Mokhtar, Dahou ben Dawed, Awad*, ou encore *Roukaya, Naïma, Badra*, etc.

Ils vivaient dans deux dimensions quasi hermétiquement fermées telle que les Caïds, qui officient en intermédiaires, veillent sur les intérêts des premiers cités menacés par les seconds qui sont, selon les mots de l'auteur, « *indigènes, subalternes et inférieurs* ».

Au plan professionnel, et en ne reprenant que les vocables utilisés par le romancier, les fonctions exercées par les membres de chacune des deux communautés établissent de fait une hiérarchie. Un certain nombre de corps de métiers, d'activités relèvent des attributions des indigènes, qui les définissent en misérables, voire en sous hommes. On citera dans le désordre : *paysan, cafetier, maréchal-ferrant, cavaliers, boulanger, chasseurs, colporteurs, gardiens*, ou encore pour les mieux lotis, *taleb, troubadours, écrivain public*, ou au pire, *brigands, bandit d'honneur*.

En revanche, il échoit aux membres de l'autre communauté d'autres fonctions prestigieuses et valorisantes sinon lucratives. On relèvera dans le texte de Khadra ces statuts et fonctions : *Colonel, Officiers, patrons, propriétaires*, ou *soldats, gardiens*, etc., dans les cas de ceux lésés.

Enfin, une des constantes des patronymes de l'auteur est vérifiée aussi dans ce roman. Il s'agit des surnoms surtout, mais aussi d'abréviation, de filiation, de suite lexicale et de siglaison :

- Llaz: *Quasimodo* ; la bourrique : *Sainte-Heureuse* ; le chien : *Foudre* ;
- El Mokhtar: *El Mokh*,
- *Adel Abd Es-Salem; Dahou ben Dawed*
- Gentil Petit Ange: *GPA* ; Petit Malin : *PM*
- *Liberté Dahmane* ; *Roger le Futé* ; *Awad le troubadour*
- L'éternel + Ibliss ;

## ANNEXE 4. La décennie noire et le drame national

### Romans policiers ou le roman noir d'une société

1. *Morituri*, Paris, Baleine, 1997
2. *Double blanc*, Paris, Baleine, 1997
3. *L'automne des chimères*, Paris, Baleine, 1998

#### 1. *Morituri*, Paris, Baleine, Coll. Folio policier n° 126, 1997, 183 p.

(Edition consultée dont sont puisées toutes les citations)

*“À chaque fois que j’essaie de saisir l’allégorie d’une telle ironie, j’en déduis qu’une malencontreuse inversion dans les feuillets de l’Histoire rend la société algérienne impropre à l’appréciation.” (Morituri 1997 :55)*

Premier volet de trilogie policière édité à Paris et signée Yasmina Khadra, après les opus du Commissaire Llob du même auteur et sous son tout premier pseudonyme, le texte de *Morituri* (sous-titré d’ailleurs “*Une enquête du commissaire Llob*”) se déploie sur 170 pages (de l’incipit en page 13 à la clausule en page 183). Il est précédé d’une présentation succincte de l’auteur où il est avancé que « *l’anonymat [du pseudonyme] aura longtemps été le seul moyen pour lui d’écrire et de survivre en évitant la censure* ». (p.7) Il comporte en avant texte :

- une dédicace : “*À notre regrettée Houaria C. Chaïa*” (p.9)

- une épigraphe où il est mis en exergue une citation de Nietzsche :

*“Les plus grandes époques de notre vie sont celles où nous avons enfin le courage de déclarer que le mal que nous portons en nous est le meilleur de nous-mêmes.”*  
(p.11)

- un glossaire sous le titre : *Quelques petites explications sur les noms employés*. (p.12) En l’occurrence, les significations littérales des noms des principaux personnages du roman, en dehors de l’équipe du commissaire Llob.

Les 170 pages du corps du texte sont réparties en 21 sections, numérotées et non titrées :

1. (p.13-21) ; 2. (p.21-30) ; 3. (p. 30-38) ; 4. (p. 39-47) ; 5. (p. 47-52) ; 6. (p. 52-61) ;
7. (p. 61-66) ; 8. (p. 66-72) ; 9. (p. 72-82) ; 10. (p. 82-90) ; 11. (p. 90-98) ;
12. (p. 99-110) ; 13. (p. 110-118) ; 14. (p. 118-126) ; 15. (p.126-133) ; 16. (p.134-147) ;
17. (p.147-158) ; 18. (p.158-162) ; 19. (p.162-172) ; 20. (p.172-176) ; 21. (p.176-183)

Ce roman qui a défrayé la chronique par sa violence voire sa verve, a révélé “une écrivaine” au double prénoms féminins bien inscrits dans le terroir, Yasmina Khadra (*Fleur de Jasmin Verte*). On en avait loué le courage et la véhémence et apprécié les analyses. On a même pu dire qu’elle était la future “*Agatha Christie algérienne*”. D’où la volonté de l’adapter au cinéma et à la télévision par plus d’un réalisateur ou producteur, dont Okacha Touita et Bachir Derrais.



Dans un article intitulé “*Okacha Touita traque le commissaire Llob*” où il annonce l’adaptation de “*MORITURI*” au cinéma<sup>300</sup>, le journaliste D. B. de “*Liberté Algérie*” le confirme en écrivant que « le réalisateur, dévoreur de romans policiers, affirme avoir été séduit dès la première lecture de *Morituri*. Ce qui l’a poussé à prendre attache avec l’éditeur et l’auteur pour leur proposer son adaptation au grand écran. »<sup>301</sup> Le réalisateur n’en dit pas moins :

La première fois que j’ai lu le livre de Yasmina Khadra, “*Morituri*”, j’ai tout de suite été séduit et par la qualité du texte et par l’ambiance qui se trouve être un reflet exact et aigu de la société algérienne actuelle, de la confusion et du chaos ambiant. Grand amateur de romans policiers, et ayant toujours été passionné par la vie sociale, j’ai trouvé là mon bonheur. Avec le commissaire Llob et son regard caustique, c’est au cœur du conflit qui secoue le pays que Khadra nous fait pénétrer.

Il ajoute, dans un commentaire qui dessine le contexte et installe l’ambiance policière :

Une histoire d’ogres, mais qui n’a nul besoin de situations ou de fabrications fantastiques car le monstrueux, l’épouvante, la terreur sont au cœur même du réel qu’elle révèle. C’est le monde vrai qui est ici fiction avec cependant le refus de contenir le réel dans les limites du sens pour mieux nous laisser aux prises avec ses excès.

Une esquisse des contenus est aussi ébauchée par cette “*histoire d’ogres*” dont le plus insatiable est « Ghoul Malek, l’ex-star de la République » (p.20), un homme dont la voracité et la toute puissance n’ont d’égaux que sa cruauté féroce et sa bestialité :

Membre influent de l’ancienne nomenclature, Malek a été un big brother particulièrement redouté du temps du parti unique. Lorsqu’il passait à la télé, c’est à peine si on ne se barricadait pas derrière les rideaux. Il était dans ses prérogatives d’exécuter sommairement les « brebis galeuses », de modifier les lois, de faire avorter femmes et projets de société ; bref, il faisait le jour et la nuit. (p.35)

Ghoul Malek fomentera un scénario diabolique en requérant du patron de Llob de confier l’enquête sur la supposée disparition de sa fille, Sabrine Malek, au « flic le plus génial du pays » (p.28). Il offrira ainsi en pâture à la police un groupe de rapaces, parmi ses concurrents, commanditaires de l’élimination des intellectuels et des journalistes algériens.

Mais le Commissaire Brahim Llob, « musulman [non] islamiste » (p.37), et de ce fait bien placé pour savoir que ce qui mouvait les intégristes est loin d’être un mobile religieux, ira jusqu’au bout de son enquête, parce qu’il se doutait bien qu’une « *mafia politico-financière* » les manipulait. La victime de cette énigmatique pseudo disparition se trouvant être la bénéficiaire de ce que des “*têtes soient offertes en sacrifice*”, achève de convaincre le commissaire qu’il a été entraîné dans une farce où cette mafia réglait ses comptes.

<sup>300</sup> Avec, dans les principaux rôles, Sid-Ali Kouiret et Miloud Khatib. Scénario de Yasmina Khadra et des scénaristes Nadia Char et Michel Alexandre

<sup>301</sup> D. B., Adaptation de “*MORITURI*” à l’écran, “*Okacha Touita traque le commissaire Llob*,” *Liberté* du 06/04/04

L'ogre en chef, « Monsieur Ghoul Malek, [...] éléphantique, [qui] ressemble à Orson Welles – sans son talent s'entend » (p.36), est tombé dans les rets du commissaire Llob au terme d'une enquête périlleuse.

Mais suffisant jusqu'au cynisme, *Ghoul Malek* voulait convaincre le commissaire, qu'il qualifie d' « idéaliste [qui a] une idée utopique du patriotisme » (p.182), de la justesse de sa stratégie et de son utilité. Cette idée, ainsi que la chute du roman, sont ainsi résumées par F.Z.Zamoum :

L'arrestation d'Abou Kalypse était un piège. Le commissaire retourne voir celui qui l'a mis sur la piste d'Abou Kalypse, Ghoul Malek, lequel explique le caractère nécessaire de la guerre en Algérie pour remettre le train sur les rails. La casse fait partie du jeu, il ne faut donc pas s'apitoyer sur le sort de quelques malheureux sacrifiés pour le bonheur de tous.<sup>302</sup>

C'est sur quoi s'achève cette enquête du commissaire Llob, cet «*idéaliste*», nostalgique des idéaux des martyrs de la Révolution pour l'indépendance, qui s'obstine à rester intègre mais qui, déçu, ne pouvait pas laisser faire contre ses idéaux sans réagir, devenant ainsi justicier. C'est aussi la substance de l'excipit du roman où l'on voit Llob tenir ce langage à Ghoul Malek, avant de passer à l'acte : «J'ai horreur de tirer dans le dos, [car] je crains que ce ne soit le seul droit qui me reste » (p.183).

De son côté, toujours conforme au procédé de personnification, l'incipit de *Morituri* personnifie un « horizon [qui] accouche d'un jour qui, finalement, n'aura pas mérité sa peine » (p.13), car cette aube s'est levée sur la petite famille du narrateur, laquelle nous est présentée sous son mauvais jour. Un narrateur (je ; marié à *Mina* depuis assez longtemps), qui « s'extirpe de [son] plumard, complètement dévitalisé par un sommeil à l'affût du moindre friselis » et son épouse Mina, réduite au rôle de «pauvre bête de somme ».

C'est que « les temps sont durs : un malheur est si vite arrivé » (p.13), nous avertit le narrateur, renseignant ainsi sur l'insécurité qui régnait et qui, charriant ses malheurs, fait beaucoup de victimes dont lui-même :

Mina ronfle à portée de mon déplaisir, épaisse comme une pâte rancissante. [...] Aujourd'hui, ma pauvre bête de somme a régressé comme les mentalités. Elle n'a pas plus d'attrait qu'une remorque couchée en travers de la chaussée, mais elle a l'excuse d'être là quand j'ai peur dans le noir. (p.13-14)

### **Narrateur (s) et personnages**

Comme dans tous les romans de l'auteur, les personnages de *Morituri* sont des deux sexes, de toutes les catégories sociales et de tous les âges, même si, genre policier oblige, le sexe masculin, la classe moyenne et l'âge adulte dominant numériquement.

---

<sup>302</sup> Fatma Zohra Zamoum, Le roman noir d'une société, *Le Monde diplomatique*, mars 1999

## Des enfants

*“Désormais, dans mon pays [...], il y a des gosses que l'on mitraille simplement parce qu'ils vont à l'école, et des filles que l'on décapite parce qu'il faut bien faire peur aux autres.” (p.31)*

Malgré cela, la classe des enfants est présente comme toujours dans les œuvres de Khadra, mais elle n'est pas tout à fait réduite à la figuration. En effet, en faisant en apparence partie du décor, elle s'initie à ce monde violent et sans pitié dont elle est la première victime *“collatérale”* (?). Ainsi, dans leur rôle de figurants, entre deux actions policières, on peut voir des enfants oisifs et démunis, cherchant à trouver des occupations distrayantes à la hauteur de leurs moyens, comme ces *« gosses [qui] sont là, dressés sur des barils, et concourent à celui qui pisse le plus loin »* (p.106) ou ces *« deux enfants en bas âge [qui] jouent avec une bouteille de gaz sous l'œil distrait d'un vieillard »* (p.106) et qui, de fait, *“distrayaient”* les policiers qui surveillaient *« la tanière d'un dealer »* (p.106). Ou encore, pendant que Llob raisonnait le commissaire Dine, pour l'amener à l'aider *« au sujet des Limbes »*, *« en bas, dans la cour ravinée de la cité, deux gamins esquintent le rétroviseur de [sa] Zaztava. Un troisième gambade sur la voiture et glisse sur le capot en s'esclaffant »*. (p.96)

En assistant en spectateurs à ce qui se tramait et se passait devant eux, les enfants suivent, passifs d'abord puis symboliquement, une initiation pour l'entrée dans – ou se prémunir contre- ce monde du crime et de la violence. Ainsi, ils observaient les adultes se donner la chasse, jouaient dangereusement avec des bouteilles de gaz, ou faisaient comme *Brahim Boudar*, ce *« tueur né, [qui] déjà gosse, martyrisait les chats et les chiens »* (p.115), jusqu'à commettre l'irréparable en s'intégrant à des groupes terroristes et faire comme *« l'un des deux assassins d'Aït Méziane [...], un adolescent à peine plus haut qu'un fusil »* (p. 100).

Pour autant, les enfants restent les plus grands perdants et à tous les niveaux. Ce sont, parmi d'autres, les victimes du présent et, aisés ou lésés maintenant, ce sont les seules victimes du futur, dira le narrateur, car *« tout le monde se démerde pour bâtir un palais pour ses rejetons et personne ne consent à leur élever une patrie »* (p.105)

La situation de l'enfance, dans *Morituri*, est décrite par *“arrêt instantané sur images”* et par réminiscence, car, en plus du criminel dont le narrateur rappelle une image d'enfance, celle de son lieutenant est évoquée dans ce qu'elle aurait de structurant sur sa personnalité d'allergique à toute marque de somptuosité. En effet, apprend-on, *« Lino [...] a été élevé à proximité d'un dépotoir »* (p.104) Comme on a pu voir le tueur *Brahim Boudar* et le lieutenant *Lino* enfants, nous avons droit à une image de l'enfance du héros, le commissaire, et de la victime, le grand comique *Aït Méziane* : *« Tu me connais, Llob. Nous avons été mêmes ensemble, usé le fond de nos culottes sur les mêmes trottoirs »*. (p.33)

## Le narrateur : personnage principal

*“Vous êtes un idéaliste, monsieur Llob.  
Vous avez une idée utopique du patriotisme.”*(p.182)

### Statut et image ambivalents

C'est le commissaire Brahim Llob, un officier de police de “*la criminelle*” allant sur la retraite et, comme ses collègues du métier, il est indifféremment loué et honni. Il présente aussi une posture rare dans son environnement parce qu'il est aussi écrivain, du moins auteur de livres, ce qui semble autant intrigant que les intrigues policières où il baigne.

Le commissaire songe sérieusement à prendre sa retraite pour différentes raisons dont la plus récurrente dans ce roman est son âge, car dit-il, il “*clopine sur ses soixante ans*” et l'activité physique requise dans ce métier « relance ses rhumatismes » (p.20).

La force de l'âge, ainsi que la situation chaotique qui prévalait, lui font voir en rétrospective sa modeste carrière (à son sens). Il dira :

J'étais le bon flic du quartier, constamment disponible et désintéressé, et mon gourbi, à défaut de faire figure de confessionnal, accueillait sans distinction de mœurs ou de race d'interminables cohortes de marginaux. Je n'étais pas le prophète, cependant, me semblait-il, je disposais d'un contingent d'ouailles, de quoi ravitailler dix révolutions.  
(p.14-15)

C'est donc un citoyen de moyenne condition, bien intégré dans son milieu social, partageant avec lui le référentiel culturel ou comportemental en vogue, et de fait, ayant l'illusion d'être apprécié parce que modeste et serviable. Mais, les temps changeant à la faveur de cette crise politique, en font un « *taghout* » dans la terminologie islamiste, donc de “*mort en sursis*” si ce n'est l'investissement en bienfaits qu'il avait consenti dans son environnement : « Désormais, je suis « le » flic, un point, c'est tout. Je suis censé afficher mon statut de cible privilégiée et la boucler. » (p.15)

Désormais, cette “*image d'Épinal*”, plus fantasmée que rêvée, celle d'un agent aimé et respecté, qui veille sur un ordre (que tout inconscient cherche à transgresser, selon la théorie psychanalyste), n'est plus que ce qu'elle est, “*une image d'Épinal*”. Brahim Llob, le policier intègre et « fondamentalement pieux » (p.88), n'attendrit pas moins « *par sa mine d'envieux frustré* » (p.26) Madame Lankabout, pourtant son admiratrice, sous le charme de son écriture. Quant à son image chez les nouveaux riches, Llob en est conscient, qui voit que le gendre de Ghoul Malek l'« exhibe tel un trophée surréaliste » (p.28) en le présentant ironiquement à ses invités comme « le flic le plus génial du pays. » (p.28). La réaction de ses convives est éloquente en la matière : « - C'est ça, ton San Antonio ? » (p.28).

Il en est jusqu'à son fidèle lieutenant Lino qui « ricane en considérant [le] costume d'incorruptible » de son chef, lequel réalise qu'il n'était finalement qu' « un poulet de rôtisserie [...] dont le seul statut qui lui sied est celui des cibles en cartons » (p.41)

### **Le policier - écrivain**

Le commissaire narrateur se prévaut aussi du statut d'écrivain : il l'exprime de façon assez anodine pour signifier qu'il n'en est plus au stade de la revendication du statut. En policier guettant un dealer dans un quartier mal famé, il nous annonce qu'il a un éditeur à Alger et nous met, physiquement, à la manière d'un cinéaste, dans un environnement lugubre qu'il ne le lui souhaiterait pas : « Une lucarne vient à notre rescousse pour nous conduire sur un palier que je ne souhaiterais pas à mon éditeur algérois. Pas de rampe, pas d'éclairage, juste des marches défoncées suspendues dans le noir, prêtes à vous jeter dans le vide. » (p.106)

Rien, en fait, ne justifie l'annonce de cette information dans ce contexte, à moins que la désolation qui caractérise l'endroit où il est posté avec ses hommes, ne soit celle-là même qui caractérise l'implantation de la défunte maison d'édition *Laphomic* d'Alger qui a publié les opus du Commissaire Llob. Ce double statut est autrement plus problématique dans ses relations de défiance avec un autre personnage au double statut également : Sid Lankabout, qui revenait de sa méprise sur son compte, laquelle méprise lui a été fatale :

- Je vous ai considérablement sous-estimé, Llob.
- Le flic ou le romancier ?
- Les deux. (p142)

En effet, Sid Lankabout serait le double négatif de Brahim Llob de par leurs statuts alternés et donc opposés : tandis que Sid est connu pour être un écrivain (de quelque aura qu'il soit), il est, dans l'ombre de ce statut, un criminel : *Abou Kalypse*, chef d'un groupe terroriste spécialisé dans l'assassinat des intellectuels, Llob est, dans les faits (et dans les faits divers que semble devenir le martyr des algériens à cette époque) ce commissaire idéaliste mais intrépide ; il est, à l'ombre de cette noble fonction (faire régner l'ordre et triompher le droit), un écrivain ayant style reconnaissable et à consistance dérangeante.

Le narrateur, en écrivain cette fois, ironise sur le fait que *Sid* ne l'ai pas cité dans sa liste d'auteurs à éliminer en laissant deviner : « Ou Abou Kalypse déteste mon style ou bien il ne lit pas de polars car je ne suis pas nommé à son festival. » (p.110)

Cette ambivalence “*policier – écrivain*” devient problématique car, en fonctionnant comme un dilemme chez “*Sid Lankabout- Abou Kalypse*”, elle épargne au commissaire Llob le sort qui devrait être le sien. Elle le sauve d'une mort certaine parce que, sans cela, ses deux statuts découplés l'auraient conduit sur le même échafaud pour “*taghout*” et pour “*intellectuels*”.

L'explication de *Sid* le valide en lui répondant : « A chaque fois que je m'apprêtais à porter votre nom sur ma liste noire, le refus catégorique de vous reconnaître du talent m'en dissuadait. Parallèlement, je me divertissais à mettre à l'épreuve votre réputation de fin limier. » (p.142-143)

### De la dépréciation de soi

Au plan de la description, par exemple, si l'auteur, à travers son narrateur fait preuve de beaucoup d'imagination, de distance et de présence d'esprit dans la présentation des personnages, en trouvant le mot juste qui rend leurs particularités respectives, il y en a un qui se trouve mal servi. C'est le narrateur même. L'auteur, en effet, lui fait dire de lui-même des choses qui l'abaissent en le dépréciant, des choses qui en font un personnage sans envergure et sans relief au double plan, physique et morale.

Physiquement, le commissaire Llob se fait vieux pour le métier. En plus d'être atteint de rhumatisme, il est bedonnant, à la limite du flasque et est vu comme une baudruche.<sup>303</sup> Son look vestimentaire décalé, auquel il tient plus par indigence<sup>304</sup> que pour une quelconque raison, le dessert énormément. Il en est conscient, qui dit que pour être présentable parmi les convives du gendre de Ghoul Malek :

J'ai passé une heure à farfouiller dans mes archives vestimentaires pour dénicher une cravate clownesque d'avant la nationalisation des hydrocarbures. [...]  
C'était un costume que je portais du temps où le régime nous sortait des révolutions à tout bout de champ avec l'adresse épataante d'un prestidigitateur. (p.21)

De fait, cette dépréciation physique déteint sur celle morale qui se trouve plus que négative, tant chez ses vis-à-vis que chez le narrateur en personne.

Ses vis-à-vis d'abord : à l'instar de l'une de ses admiratrices qui lui trouvait une « *mine d'envieux frustré* », Haj Garne, « l'incarnation par excellence de la fausseté, [l'] analphabète pluridisciplinaire » s'il en est (p.54), s'attristant de son « déguisement de paysan endimanché » et fixant « sa vieille veste, son pantalon fripé, ses chaussures tordues » (p.25), conclut : « Ton problème, Llob, c'est la stagnation. Tu es resté le même épouvantail qu'il y a trente ans. [...] Un jour tu n'oseras même pas t'affronter dans une glace. » (p.25)

Ainsi acculé, le narrateur finit même par se rendre à l'évidence, ou par nous rendre évident le fait qu'il n'est pas ce super héros, naturellement bien pourvu et génial, et que, par ailleurs, ses élucubrations pour s'en donner l'air sont vaines. Il laissera échapper : « Bah ! À quoi ça m'avance de la ramener, moi, un poulet de rôtisserie, une grande gueule dans une tête d'épingle dont le seul statut qui lui sied est celui des cibles en cartons. » (p.41)

<sup>303</sup> *L'Albinos catapulte* [Lino] en arrière : - Pas toi, le lacet. Seulement la baudruche. (p.45)

<sup>304</sup> *J'enfile mon costume de prolétaire malgré lui.* (p.14)

Il s'étonne même que *Mina*, sa douce moitié, « tendre, attentionnée, trop amoureuse », ne lui ait pas « trouvé l'air d'un péquenot affranchi qu' [il] incarne pourtant avec beaucoup d'authenticité ». (p.21)

Le personnage principal, le commissaire Brahim Llob, évolue dans deux milieux distincts. Il nous est présenté, selon le milieu, en père de famille et en habitant de cité HLM très quelconque, ou en policier très remarqué, parce que remarquable pour ses voisins, ses supérieurs et ses subordonnés et surtout pour tout ceux qui ont quelque chose à se reprocher.

Sur son lieu d'habitation et sur sa petite famille, l'auteur, à travers son narrateur, Llob lui-même, se montre très parcimonieux : une famille nucléaire, avec femme au foyer –Mina- et enfants (dont on ne connaît rien), résidant dans un quartier populaire (habitant un immeuble collectif). C'est une situation qui renvoie à une catégorie sociale, la plus importante de la société algérienne, celle très précaire des fonctionnaires et des petits employés.

### Son équipe

L'entourage professionnel du commissaire Llob, à l'instar de ce qui en est dans ce corps de métier, est composé d'un personnel à dominante masculine, s'acquittant de tâches différentes mais complémentaires et conformes à un organigramme établissant une hiérarchie et délimitant les responsabilités. Ainsi, deux sphères se dégagent qui dessinent le système ou la chaîne de commandement :

- la sphère administrative, qui relaie le commandement et répercute ses ordres a, à sa tête, un patron secondé par un agent de secrétariat, désignés respectivement, le premier par “*le patron*” ou “*le directeur*” et le second par “*Bliss Nahs*” ou “*le nabot*” (qui, plus tard, sera versé dans l'équipe du commissaire Llob) ;
- la sphère active, ou qui exécute ces “*ordres et commandements*”, « avec *Lino, Serdj et Chater* » (p.106), est composée d'équipes ou de sections spécialisées, sous le commandement du commissaire Brahim Llob. Nous avons,
  - « la section « Nindja » [avec, à sa tête] le lieutenant Chater » (p.73),
  - « Serdj, [qui] est la cheville ouvrière de la boîte. Il ne sait pas dire non quand on le sollicite (p.78) et
  - le « lieutenant Lino [qui], avant, était le champion des absentéistes. Obstinément derrière ses petites magouilles, ses trafics d'influence et ses putains » (p.16). Mais, c'est un Lino très allergique à toute marque ostentatoire de richesse parce que, nous confie son protecteur, il « a été élevé à proximité d'un dépotoir » (p.104)

Cette équipe est complétée par “*Baya la secrétaire*” ; “*Sid Ali le gargotier*”, un ex-instructeur, maintenant à la retraite, dont le restaurant est un point de chute du commissaire et de ses hommes, et aussi “*le commissaire Dine*”, retirée des affaires mais qui va s’avérer très utile pour les investigations de Brahim Llob.

Entre ces deux petits “*mondes*” condamnés à travailler de concert, des susceptibilités se déclarent entraînant des comportements qui témoignent d’incompatibilités, voire de défiances réciproques. Ainsi le directeur est déprécié par son commissaire qui l’assimile à une chose “*répandue*” là, si ce n’est à une “*énormité foraine*” : « Le patron se répand derrière son bureau. [...] quand on regarde de près, c’est juste une énormité foraine qui s’est trompée de chapiteau. » (p.20).

De son côté, ce patron glouton et autoritaire, au « *dos, large comme le mur de Berlin* » (p.20), cette bête à “*pattes*” indécates, le lui rend bien en le tenant pour un moins que rien Llob décrit : « En me voyant entrer, le patron ramène ses pattes sur le bureau. Dans la pantomime conventionnelle, ça veut dire que je ne vaud pas plus qu’une crotte sur un terrain vague. » (p.58)

Il en va de même pour son secrétaire ou sa taupe, “*le nabot*” -ce mal nommé, *Bliss*, “*le Malin*”- et les subordonnés du commissaire. Il les épiait et les décriait pour son patron, croyant les dénoncer par la calomnie. Même Llob en est convaincu, qui le voyait ainsi :

Ce type est un moustique : ça ne s’apprivoise pas. A défaut d’être bon à quelque chose, à l’instar du malheur, il excelle à rabattre les joies. Je soupçonne le directeur de me l’avoir affecté uniquement pour m’avoir à l’œil. Depuis qu’il traîne son mauvais augure dans mon sillage, je ne peux plus tirer la chasse sans que la hiérarchie ne soit au courant. (p.48)

Ils le prenaient pour “*le Malin*”, doublé d’un oiseau de mauvais augure, « Bliss Nahs est un peu le sismographe de la boîte » (p.47), le nomma et le présenta le narrateur. Dès qu’il se manifeste, Lino se fait très discret pour échapper à « ses influences maléfiques [et] éviter les éclaboussures du mauvais sort ». De son côté, « fataliste incurable, l’inspecteur Serdj marmotte des incantations » ; quant à « Baya la secrétaire, [elle] est en état de choc ». (p. 48)

En face de ses personnages représentants de l’ordre, et dans le “*même espace-temps*”, à savoir l’Algérie en pleine guerre civile contre le terrorisme islamiste, se dressent d’autres personnages odieux, qui rivalisent d’ingéniosité dans la prédation, les tueries et les atteintes à l’ordre.

## Ses adversaires

“*L’Algérie que je connais, ce n’ai pas ça. Dans mon pays à moi, les cimetières ne désemplissent pas de larmes et de sang, les braves rasent les murs pour se préserver du mauvais œil... Et ici, dans ce Taj Mahal pour eunuques revanchards, tout baigne dans l’huile.*” (p.29)



Le prétexte à tout passage d'un monde à l'autre est l'enquête policière qui, telle une spéléologie, nous entraîne dans les entrailles d'un "*monde de l'ombre, des limbes et des abîmes*" comme l'appelle le narrateur. C'est une véritable ménagerie où il n'est pas conseillé de s'y hasarder de jour et surtout de nuit parce que, si l'on échappe aux "*cornes*" acérées de « Haj Garne, l'un des plus dangereux » (p.24) de ses animaux, ou au venin de "*Sid Lankabout*", cette « épouvantable araignée tapie au fond de sa toile » (p.145-146), ce monstre à visage humain ou, comme le nommait le commissaire, cet « *Ali gator* » (p. 89), on ne peut échapper aux crocs du "*Seigneur Ogre*" (*Ghoul Malek*) qui n'hésitera pas à charger son tueur à gage « *Hamma Llyl* », littéralement "*l'homme fort de la nuit*" (p.172), de la sale besogne.

Les personnages qui forment ce monde sont de deux catégories bien distinctes : les mandateurs ou "*néo-beys*", ces « *eunuques revanchards* », et les mandatés, c'est-à-dire des exécutants parmi la pègre dont la guerre civile a favorisé la naissance et l'épanouissement.

Les néo-beys d'Alger. Mon vénéré père disait qu'il n'y a pas pire tyran qu'un montreur d'ânes devenu sultan.

Bergers hier, dignitaires aujourd'hui, les notables de mon pays ont amassé de colossales fortunes, mais ils ne réussissent jamais à dissocier le peuple du cheptel. (p.28)

La première catégorie rassemble, sous l'autorité et l'influence de "*l'ex-divinité*" (p.44) Ghoul Malek, ce « membre influent de l'ancienne nomenclature [...], un big brother particulièrement redouté » (p.35), des personnages du type des invités de son gendre, comme les voit le narrateur qui réalise que « *c'est à peine qu'ils m'ont effleuré des yeux, les néo-beys d'Alger* » (p.28) ; il les présente : « Au milieu des convives, je reconnais plusieurs gros bonnets, le milliardaire Dahmane Faïd, des députés, Sid Lankabout l'écrivain, des dames parées comme des arbres de Noël, de jeunes nanas... » (p.24)

Ce conglomerat hétéroclite de personnages que rien n'assemble, parce que n'ayant rien de ressemblant, se rencontre dans la prédation où chacun affûte ses armes et dispose ses rets. Cette première catégorie forme ce qu'on pourrait appeler une famille dans le sens de famille de criminels, ou mafia : ce qu'on a convenu, depuis le président Boudiaf, d'appeler « *la mafia politico financière* ». Elle a pour mentor ou gourou « *Monsieur Ghoul Malek, l'ex-star de la République* », un revenant sur la scène politique qui avait gardé l'aura et autorité dont il se prévalait « *au temps du parti unique* ».

Elle est une "*famille*" à partir du moment où il y a *Monsieur Ghoul*, sa fille *Sabrine* et son gendre, M. et Mme *Lankabout* (*Sid* et *Fatima* ou *Fa*) ; elle est politique par la présence en son sein d' "*anciens de la nomenclatura*", des "*députés*", un "*écrivain*", « *Sid Lankabout, le scribouillard de l'ancien régime* » (p.86), etc. ; elle est surtout financière par la place et le rôle qu'occupent les "*gros bonnets* et les *milliardaires*" comme *Dahmane Faïd* et *Haj Garne*.

La deuxième catégorie rassemble, quant à elle, des personnages qui gravitent autour de cette faune de “*gros bonnets* et de *milliardaires*”, à l’ombre de laquelle ils s’épanouissent et se protègent, tirant quelques dividendes misérables (comme les “*gigolos*”, les “*proxénètes*”, les “*sodomites*” et comme ces “*dames parées comme des arbres de Noël*” et ces “*jeunes nanas*”); ou ceux qui se croient capables de les “*traire*” et de se faire introniser “*nababs avec les nababs*” ( comme les “*bandes de terros*” (p.72), les bandits et autres “*flibustiers*”).

Ce dernier type de personnages formant cette deuxième catégorie, est de sexe masculin essentiellement, d’extraction sociale modeste, d’une catégorie d’âge, la trentaine entamée et, s’il n’est pas au chômage, exerce de petits emplois ou est dans le commerce.

Nous avons des tueurs professionnels, prestataires de service sans état d’âme comme « “*Habibo*” [qui] s’appelle *Hamma Llyl* (p.172), une sorte de “*dingue sans bistouri*”, et des bandes organisées de criminels très dangereux. Par exemple la « bande de terros [qui] a braqué la poste de Bab-Llyb » (p.72), formée du « *rouquin, Daho Lamine, trente et un ans, célibataire* » (p.79), de « *Brahim Boudar. Trente-sept ans. Marié divorcé. Sans profession...* l’un des principaux artisans d’octobre 1988 [...], videur dans un cabaret, les Limbes rouges » (p.79), « un tueur né » (p.115).

Il y a aussi de petits chefs –mais regardant assez haut pour leur petite envergure-, comme « *Mourad Atti, proxénète à ses heures extra pénitentiaires* » (p.49) mais exécutant fidèle et ambitieux ; ou d’autres encore, aspirant toujours à mieux et couvant leurs désirs dans une discrétion à toute épreuve<sup>305</sup>, comme « *Omar Malkom dit Iks [qui] tient un magasin d’électroménager* » (p.110) ainsi que tous les secrets de son mentor “*Abou Kalypse*”.

“*Abou Kalypse*” s’est avéré être Sid Lankabout, « le scribouillard des tyrans, intronisé non pour instruire et orienter, mais pour occulter la véritable élite tel un arbre qui pourrit la forêt » (p.146). En effet, ces lettres de menace adressées aux écrivains et aux journalistes sont très explicites, à l’instar de celle envoyée à l’ami d’enfance du narrateur, « le grand comique [...] Aït Méziane [...], le saltimbanque qui absorbait, à lui seul, tous les feux de la rampe » (p.32) :

C’est une lettre de menace, signée Abou Kalypse. Elle somme l’artiste de ne pas traîner ses guêtres du côté du théâtre, d’arrêter de fréquenter ces « *suppôts de Satan* » d’intellectuels et de verser au muphti, en guise de contribution, la modeste somme de cent mille dinars ». (p.33)

<sup>305</sup> “*Tu m’imagines dans une robe de berger afghan, moi qui adore bien me saper ?*” (p.112), répond-il à Llob qui le soupçonnait d’être complice des islamistes.

#### ANNEXE 4. La décennie noire et le drame national

“Après *la mafia politique* dans *Morituri*,  
*la mafia financière* dans *Double blanc*,...”  
 Taina Tervonen, *Entretien avec Yasmina Khadra*

**2. *Double blanc*, Paris, Gallimard, Editions Baleine, Collection “Instantanés polar, 1997, 201p.** (Edition consultée dont sont puisées toutes les citations)

“Sur la bonne vieille terre de la Numidie,  
 les frères s'entretuent bel et bien, avec une rare férocité.”  
 (p.156)

Deuxième volet de la trilogie, *Double blanc* s'ouvre, après la page de garde (p.03), avec le même *Avertissement* (p.05) que le premier volet. Il est structuré en deux parties, de neuf (09) sections chacune, qui se présentent comme suit

*Première partie* : p.07-102 ; neuf (09) sections :

1- (p.09-21); 2- (p.22-35); 3- (p.36-46); 4- (p.47-56); 5- (p.57-65); 6- (p.66-76) ;  
 7- (p. 77-85); 8- (p.86-92); 9- (p.93-102)

*Deuxième partie* : p.103-201; neuf (09) sections :

10-(p.105-116); 11-(p.117-129); 12-(p.130-139); 13-(p.140-152); 14-(p.153-163);  
 15- (p.164-176); 16- (p.177-183); 17- (p.184-191); 18- (p.192-201)

L'incipit, en page neuf (09), nous présente deux jeunes personnages ambitieux, deux versions antinomiques de Rastignac : le premier naïf et consciencieux –ce que fut le narrateur à ses débuts de policier- et le second opportuniste et calculateur qui, à vingt-huit ans, « postulait à la sous-préfecture » (p.9) -un certain Ben Ouda, maintenant diplomate à la retraite.

On assiste en excipit, en page deux cent un (201), au suicide, à son arrestation par le commissaire Llob, de Abderahmane Kaak, le suspect principal

En 4<sup>ème</sup> de couverture, un extrait du roman.

Un regard jeté de l'incipit (p.09-10), aussitôt sur l'excipit (p.201) de cette enquête policière, nous permettra de connaître deux couples de personnages (*Llob/Ben Ouda* et *Llob/Kaak*) dont le premier constituant (Llob) est stable tandis que le second du premier couple (Ben Ouda) est remplacé par son similaire du second (Kaak) qui l'avait fait assassiner et qui a fini, confondu par Llob, par se suicider. En effet, le roman s'ouvre sur la présentation d'une rencontre entre le narrateur (le commissaire Brahim Llob) et Ben Ouda, un personnage dont l'assassinat va en faire, et la victime d'une tragédie qui n'en finit pas de délivrer ses vrais tenants et aboutissants, et l'élément déclencheur d'une enquête policière par une équipe, certes aigrie par ses mésaventures dans *Morituri*, mais qui va s'avérer aguerrie par ces multiples déconvenues.

En nous relatant les circonstances de cette rencontre, le narrateur situe l'action en Algérie au tout début de la décennie noire (pour l'algérien ou rouge de son sang) : « On était en 92. Le pays vêlait une démocratie informe [...] Dans la frénésie ambiante, chacun y allait de son petit culot. » (p.12)

Si le narrateur nous est maintenant familier de par ses prouesses dans *Morituri*, il a fallu nous présenter son vis-à-vis. On apprendra qu'« il a été dans la magistrature puis dans la diplomatie. Il est rentré en 89 donner un coup de main aux éminences chargées par le Raïs de peaufiner la constitution. » (p.11)

Mais on apprendra surtout que le commissaire l'avait reconnu et avait même naïvement pensé que Ben Ouda n'avait pas oublié le service qu'il lui avait rendu et les égards dus à son rang de « moudjahid [et de] sous-préfet » (p.11), égards qu'il lui manifestait « à Ghardaïa, juste après l'indépendance » (p.9) où ils s'étaient rencontrés. Il dira ému et reconnaissant que « Ben Ouda est un seigneur. Il n'a pas oublié [son] intervention musclée en sa faveur. La preuve : après trente années de silence, il s'est souvenu de [lui] et [l'] a prié de passer le voir au 14, place de la Charité. » (p.11)

De fait, par ce procédé analeptique, le narrateur nous renvoie à cette période importante, car structurante, de l'histoire du pays qui accédait fraîchement à l'indépendance et nous renseigne sur les circonstances spatiotemporelles de cette rencontre. C'était en 1962, « c'est-à-dire au temps des biens vacants et du vide juridique », et à « Ghardaïa [qui] était un patelin sans histoire, à peine perceptible dans le désert » (p.9), que deux jeunes hommes se rencontraient. Ils sortaient d'une guerre victorieuse, auréolés du titre méritoire de « *Moudjahid* ».

Le narrateur nous présente deux jeunes personnages pleins d'entrain et débordant d'ambition : un jeune ambitieux, une sorte de *Rastignac* doublé d'un *Julien Sorel*, que fut Ben Ouda, « *le sous-préfet* » de Ghardaïa, à l'indépendance du pays, et le commissaire Llob à ses débuts de policier, ou comme il se voyait, « le flic galvanisé que j'étais, gonflé à bloc au sortir du maquis » (p.10-11) De lui-même il dira, soulignant toute sa naïveté : « A cette époque, je m'initiais aux vacheries de la Criminelle, des séries B plein les poches et la tête effervescente d'intrigues inextricables. J'ambitionnais de transcender mes propres héros. » (p.9) Il dira de son hôte, soulignant l'étendu de son opportunisme :

Ben tenait à se forger un nom à lui, à forcer l'admiration des uns et la reddition des autres. [...] Ambitieux, il s'était inscrit à l'université de Constantine et, sans quitter son bureau saharien et grâce à une télépathie exceptionnelle, il décrocha une licence et un doctorat avec une aisance qui laisse encore perplexe. [...] Il savait mieux que personne conjuguer poètes et conquistadores aux valeureux artisans de notre Libération et élever le bled au rang de l'Olympe. (p.10)

## Résumé

Le décor ainsi planté et les principaux personnages (la victime et celui qui devait mener l'enquête) connus, les péripéties peuvent se succéder et s'aligner dans la perspective de la résolution de l'intrigue et l'application de la loi. On pourra en rendre compte comme l'avait fait Adel Gastel au temps où Yasmina Khadra était considérée comme la future "*Agatha Christie algérienne*", selon ses propres mots :

Le commissaire Llob continue à inquiéter les apparatchiks et Yasmina Khadra ne se contente pas d'imaginer le milieu des "parrains" avec leurs demeures somptueuses et leurs bureaux fastueux. Elle donne la preuve qu'elle connaît quelques détails sur leur vie et elle le fait savoir par le biais du héros de son roman. [...]  
Son roman mêle la fiction à l'investigation et la dénonciation journalistique de certaines pratiques telles que la dilapidation du patrimoine national algérien.<sup>306</sup>

Cela s'agissant de la constance des préoccupations du personnage ; quant à son évolution, Gastel soulignait l'évidence de la maturité et de la détermination :

C'est un Llob plus virulent que nous retrouvons dans ce deuxième épisode. La peur n'est plus dans son camp et il semble même désapprouver son auteur pour l'avoir affecté dans une sinistre entreprise, celle des "morituri". Désormais, il n'entend nullement se faire descendre comme un lapin et il veut finir la course, même s'il devait se retrouver avec un double blanc à la fin de la partie. Cela signifie qu'on ne comptabilisera aucun point à son détriment.

C'est un Llob qui lance une impitoyable offensive, doté d'un esprit vif et intelligent qui sait tirer profit des règlements de compte et qui se laisse manipuler pour mieux manipuler.<sup>307</sup>

C'est un compte-rendu qui fait la part belle à la conjoncture pourrie et à l'ambiance de guerre larvée (déjà bien installées par *Morituri*), pour mieux apprécier l'importance du rôle joué par le commissaire Llob ; rôle qui requiert, au-delà des hautes compétences, une intelligence et une droiture à toute épreuve. On peut, aussi, rendre compte des péripéties de cette trame policière d'une manière qui tient sa pertinence et sa morale de la sagesse populaire -qui en use à bon escient-, c'est-à-dire sous la forme d'un conte que raconta le commissaire au suspect confondu, en disant : « je reporte mon regard sur la mer bondissante et raconte » (p.195).

Suivra, sur quatre pages (p.195-198), la synthèse de l'action, de son amorce à sa chute, laquelle chute entraîne le suicide de Abderahmane Kaak :

Il était une fois un homme riche dont la cupidité n'avait d'égale que sa boulimie. Il était doué pour les affaires et avait une passion inouïe pour les magouilles. Seulement, il vivait dans un pays où les initiatives lucratives étaient excessivement rationnées, sinon arbitrairement avortées par un socialisme bidon savamment corruptible. Le richard devait se livrer à des acrobaties souvent humiliantes pour préserver sa vocation. Il avait beau s'acheter des amis dans la nomenklatura, il n'était jamais à l'abri des textes en vigueur et des tracasseries idéologiques. [...]

<sup>306</sup> Adel Gastel, *Double blanc*, *La récidive de Yasmina Khadra*, op. cit.

<sup>307</sup> *Idem*

Et Dahmane Faïd trouva l'astuce : au lieu de bâtir grand et focaliser la contestation [...], il opta judicieusement pour le système des prête-noms. [...] Abderahmane Kaak ne fait pas fine bouche quand on le sollicite [...]. Il sauta âprement sur l'occasion et découvrit alors la vie de château, les croisières et le privilège des nababs. [...].

Ça allait comme sur des roulettes pour Kaak jusqu'au jour où le pays contracta l'épidémie intégriste. La guerre s'installa en terre numide. Une tragédie certes, mais une sacrée aubaine pour une certaine minorité friquée. Une occasion inestimable pour fermer enfin sa grande gueule au socialisme de pacotille qui empêchait les initiatives de féconder des fortunes.

Pour cela, il fallait entretenir les foyers de tension, jeter de l'huile sur le feu pour désaxer le pays afin de mieux le couillonner. Il devenait impérieux d'amener le Pouvoir piégé, à négocier sa grâce, à renoncer à ses principes prolétaires, à faire d'importantes concessions... [...]

Maintenant que la privatisation, la principale concession du Pouvoir, est officialisée, Dahmane Faïd n'a plus besoin de prête-noms. Il s'est mis à récupérer ses trésors cachés pour bâtir grand. Ainsi a commencé le malheur de Abderahmane Kaak qui voyait son empire de façade s'écailler au gré des appétits faïdiens [...], il s'affole. A ce rythme- là, il ne tarderait pas à se retrouver sur la jetée. « Que diable ! s'est-il dit [...]. Il suffit de se débarrasser de FD, et le tour est joué... » [...] Puisque DF est mêlé corps et âme à la vague d'attentats à l'explosif, pourquoi ne pas le dénoncer ? [...]

Vous concevez alors un scénario magistral que vous articulez autour de Ben Ouda, un diplomate déchu, intellectuel jusqu'à la sottise ; un chasseur de lumière prêt à se crucifier sur les feux de la rampe pour se soustraire aux coulisses. Il aurait fait n'importe quoi pour un best-seller, Ben. Il était le dindon idéal. (p.195-198)

Ce fut donc une histoire cousue d'un fils incolore que Llob a fini par teindre de blanc pour qu'apparaissent les acteurs dans leur nudité et les actions dans leurs évidences criardes, dans ce « roman [qui] mêle la fiction à l'investigation et la dénonciation journalistique de certaines pratiques »<sup>308</sup>

Ce fut dans cet esprit que l'auteur rendait compte de façon réaliste de cette « *frénésie ambiante* » à l'indépendance du pays, qui a fait que « Ben Bella nous proposait ses “*Mémoires*”, Aït Ahmed “*L’Affaire Messili*”, Belaïd Abdeslem “*Le Gaz algérien*” » (p.12), pour mieux leur adjoindre son personnage « Ben Ouda, lui, nous sortait “*Rêve et Utopie*”, un époustouflant réquisitoire sur le socialisme scientifique d'anciens montreurs d'ânes devenus les dinosaures de la décadence nationale. Un best-seller. » (p.12-13)

Le juriste, puis diplomate, maintenant à la retraite, est aussi acteur et auteur politique comme peuvent témoigner ses écrits, dont surtout “*Rêve et Utopie*”. Il avait à cœur et en projet d'en écrire d'autres. C'est donc un lecteur attentif à l'actualité politique aussi. C'était ce qui lui a permis de “*connaître*” Llob qui venait de publier *Morituri*. « Par bonheur, avoua-t-il au commissaire, votre livre m'est tombé entre les mains. Finissant de le lire, j'ai su que je n'étais pas seul et j'ai décidé de m'y mettre à fond, pour de bon. Ce qui se décompose chez nous est innommable. Il est impératif de se mobiliser pour dénoncer les tenants et les aboutissants de cette sotte tragédie. » (p.16)

<sup>308</sup> Adel Gastel, *La récidive de Yasmina Khadra*, op.cit.

Ce ne fut donc nullement la reconnaissance d'un service rendu en 1962 qui a valu au narrateur d'être reçu par l'illustre diplomate mais bien plutôt un autre service que Ben Ouda va demander au commissaire. Reconnaisant, cette fois, à Llob la pertinence de l'analyse qu'il fait de la situation en Algérie et la qualité de son écriture, qui rend justement cette analyse accessible, il requiert son aide pour matérialiser un projet d'écriture d'un livre capital :

Je suis en possession d'un document imparable ... Nom de code : N.O.S. un programme que le diable lui-même n'aurait pas prévu. [...]  
Je voudrais coucher tout ça sur du papier, monsieur Llob. C'est la raison pour laquelle j'ai demandé à vous voir. (p.19)

On apprendra par l'enquête policière -Ben Ouda est assassiné avant de pouvoir écrire et dénoncer ce programme dit “4<sup>ème</sup> Hypothèse = H-IV”-, « qu'il s'agissait d'un programme diabolique conçu par un groupe d'opportunistes friqués pour faire main basse sur le patrimoine industriel du pays ». (p.161) Le commissaire Llob avait réussi à obtenir de Abderahmane Kaak des éclaircissements sur le « *Nom de code : N.O.S.* » que la victime projetait de dénoncer dans son nouveau livre, en collaboration avec l'auteur de *Morituri* :

Il s'agit du Nouvel Ordre social tel qu'imaginé dans la Quatrième Hypothèse. Un ensemble de mesures draconiennes arrêté par les grosses fortunes en question pour imposer leur nouvelle option économique. Le passage du socialisme de façade à l'ouverture du marché ne pouvant s'effectuer sans casse, les intéressés se sont chargés de la gestion de la casse. (p.163)

### **Narrateur (s) et personnages**

Comme pour *Morituri* (premier volet de cette trilogie), les personnages de *Double blanc* sont à dominante adulte et de sexe masculin : ce sont les acteurs et autres victimes de la trame policière. Mais aussi, en personnages du “roman noir d'une société” selon l'expression de F.Z.Zamoum, et donc en victimes de la tragédie nationale, dont le « regard, [et la] longanimité frisent le fatalisme, [et la] dignité perceptible à travers les opacités du malheur » (p.101-102), ils sont représentatifs de la société, à l'instar de ceux, composant le paysage, que décrit le narrateur :

Sur la route miroitante de soleil, j'ai vu des fellahs s'échinant dans leurs champs, des routiers tenant à brassée leur volant, des femmes qui attendent un bus amnésique, des enfants trotinant vers l'école, des oisifs méditatifs aux terrasses des cafés, des vieillards se faisant au pied des palissades.

Sur leur visage, malgré le fardeau des incertitudes et la noirceur du drame national, j'ai décelé une sorte de sérénité admirable –la foi d'un peuple débonnaire, généreux au point d'offrir sa dernière chemise, tellement humble qu'il suscite le mépris de ceux qui n'ont rien compris aux prophéties. (p.101)

Ainsi, même à titre de figurants, les deux sexes et des catégories sociales et d'âge, sont présents dans *Double blanc*.

## Des femmes et des enfants

Ils sont présentés dans le giron des hommes, tantôt comme faisant simplement partie du décor, tantôt comme influençant leurs actions ou leurs états d'âme. L'exemple de la petite famille du commissaire Llob, nous en donne une parfaite illustration car dit-il, « comme à chaque fois que j'affronte mes déconvenues d'imbécile auquel on a confisqué jusqu'au dernier mot, j'ai songé à rendre mon tablier et à rejoindre Mina et les gosses à Bejaia où mon frère les séquestre depuis six mois par mesure de sécurité. » (p.100)

Ce n'est que contraint par des “*déconvenues*” qui lui collent à la peau, qu'il daigne “*rejoindre Mina et les gosses*”, lesquels d'ailleurs ne sont pas en vacance à *Bejaia* mais ils y sont “*séquestrés par mesure de sécurité*”.

A propos de Mina dont la vertu principale est la patience et l'endurance, d'autres femmes sont évoquées pour être saluées ou pour en plaindre le sort. Par exemple, la sagesse de la vénérable mère de cette “*ordure de la pire espèce*” (p.154) qu'est Abderahmane Kaak, est soulignée par son “*monstre*” de fils et mise en évidence par le narrateur :

- Ma mère me disait que, lorsqu'on se tue à penser à tous les détails, ce que l'on oublie est de taille.
- Votre mère était un poète, monsieur Kaak. (p.200)

Pour bien d'autres en revanche, le manque de pot d'une part, et la misogynie ambiante de l'autre, se liguent contre elles pour les écraser sans rémission. Tel est le drame de

Jo- de son vrai nom Joher- gestionnaire dans une grande entreprise étatique. C'était la dame impeccable, la coiffure sévère et les lunettes carrées.  
A l'époque, avec ses bagages universitaires, elle comptait s'offrir une belle carrière. Seulement, dans une société phallocentrique, le seul critère promotionnel qu'on lui proposait était le canapé. [...] Avachie, déchue, elle fut congédiée et livrée aux ressacs des trottoirs. (p.63-64)

Joher est tombée si bas que, pour échapper à « la police qui lui faisait des misères inimaginables » (p.64), elle était obligée de collaborer pour qu'on « ferme les yeux sur ses redevances fiscales » (p.64). « Un soir, rapporta le narrateur, pour les besoins d'un traquenard, elle a accepté de jouer à la chèvre pour moi. Depuis, elle est notre indic occasionnel. » (p.64)

Cela lui coûta sa tête; Llob l'avait trouvée « la gorge tranchée d'une oreille à l'autre ». (p.76)

Il y a enfin les femmes fantasmées : évocations qui renseignent sur la détresse sentimentale de larges pans de la société, dont la jeunesse surtout, qui sublimaient volontiers des situations à la limite de l'anodin. Le narrateur présentait ainsi la jeune femme d'un affairiste (Athmane Mamar) sur lequel il enquêtait : « Une souris à moitié nue [...], la jambe rose et longue à faire réfléchir deux fois un moine avant le retour au monastère. » (p.169)



Mais, le cas le plus illustratif de cette détresse est rendu par ce court dialogue entre Llob et son lieutenant Lino (p.61):

- Lino : Un de ces quat', va falloir que j'y invite ma rouquine.
- Llob : Je la croyais blonde.
- Lino : Heu... s'agit d'une conquête récente. J'suis inapprivoisable, tu sais.

Le commentaire du candidat à la retraite vient sentencieux : « La dernière fois que le binoclard est sorti avec une fille, c'était au cours d'une excursion scolaire » (p.62), donnant toute l'ampleur d'un dysfonctionnement social, dysfonctionnement dont a profité une idéologie rétrograde qui l'a investi et exploité à l'excès.

Côté enfants, et bien moins lotis que ceux du commissaire -tenus éloignés des arènes du crime ou "séquestrés à Bejaia par mesure de sécurité", pour les préserver d'un traumatisme certain-, d'autres « gosses faunesques [...], fébriles et bruyants », dira le narrateur, sont « sérieusement sonnés par la boucherie qui vient se greffer à leur misère ». (p.105).

Ils errent dans Alger sinistré comme des ombres en quête d'occupations qui leur feraient oublier leur quotidien, tels ces « gosses [qui, curieux et oisifs] s'éparpillent devant le capot de [la] bagnole » du commissaire (p.105), pour rompre la routine. Leur curiosité et surtout leur oisiveté, conjuguées à leur fragilité, peuvent leur jouer de mauvais tours, à l'image des victimes de certains obsédés sexuels dont on ne peut en soupçonner le vice tant ils étaient loin de tout soupçon. Le commissaire Llob, « qui a cessé de croire aux fakirs » pourtant (p.13), n'avait pas pu admettre qu'« un moudjahid de la trempe du sous-préfet [soit] capable de couvrir un quelconque béguin pour un morveux de quatorze ans ». (p.11). En effet, tout retraité qu'il était, le diplomate persistait dans ce vice, même si cette fois sa victime, « Toufik Salem [a] dix-neuf ans » (p.33)

A propos de jeunes, comme *Toufik Salem* compagnon de Ben Ouda, deux évocations de la jeunesse des deux personnages principaux sont à signaler. En effet, dès l'entame du roman, l'auteur nous présentait, en faisant évoluer ces personnages, deux jeunes ambitieux :

- Ben Ouda, ce *Rastignac* qui, référent socioculturel aidant, « postulait [déjà] à la préfecture. A vingt-huit ans il disposait d'une calvitie étincelante et d'un embonpoint qui le rendait solvable auprès de la population pour laquelle un crâne dégarni réfléchissait l'érudition et une grosse bedaine en imposait par son autorité. » (p.9)

Il mettra son ambition à exécution en déployant tout son génie maléfique pour décrocher ce qui ne lui revient pas de droit et atteindre le but tracé. En effet, « ambitieux, il s'était inscrit à l'université de Constantine et, sans avoir à quitter son bureau saharien [à Ghardaïa] et grâce à une télépathie exceptionnelle, il décrocha une licence et un doctorat avec une aisance qui laisse perplexe. » (p.10)

- Le narrateur, ancien moudjahid revenant d'une guerre des plus meurtrières, se rappelait jeune homme, au « temps où je trimais comme factotum chez les Julien » (p.83), bien avant le déclenchement des hostilités de 1954. Maintenant commissaire, à quelques encablures de la retraite, à la faveur des circonstances de sa rencontre avec Ben Ouda, il s'est rappelé ses débuts de policier et « le flic galvanisé qu' [il] était, gonflé à bloc au sortir du maquis » :

J'ai rencontré Ben Ouda à Ghardaïa, juste après l'indépendance [...]

A cette époque, je m'initiais aux vacheries de la Criminelle, des séries B plein les poches et la tête effervescente d'intrigues inextricables. J'ambitionnais de transcender mes propres héros. (p.9)

### **Le narrateur et son équipe**

#### **Le narrateur/personnage principal**

*“Vous êtes un idéaliste, monsieur Llob.*

*Vous avez une idée utopique du patriotisme.”* (p.182)

En l'occurrence, Brahim Llob l'est indéniablement, et cela malgré l'enseignement des circonstances qui le montraient toujours en décalage dans des situations où sa naïveté et sa bonté de cœur le desservaient. Il est resté celui dont « le malheur des autres, c'est pas [s] on dada » (59) malgré le fait qu'il ait « cessé de croire aux fakirs » (13). C'est ainsi que nous avons un commissaire de police très consciencieux (« Je porte un doigt sur ma moustache pour réfléchir une seconde ». p. 162), bon père de famille et bon musulman connu pour sa piété (« J'suis pratiquant ». p.194). Il est surtout –et paradoxalement dans l'esprit de certain- connu comme ennemi juré des islamistes. Il traquait sans répit des barbus et des porteurs de *Kamis*, c'est-à-dire ceux qui ont choisi l'ostentation religieuse pour abuser de la naïveté de la société sur le chapitre de la religion.

#### **Statut et image ambivalents ou le *policier - écrivain***

L'ambivalence de son statut d' « *écrivain- policier* » finit par déteindre sur son image. Ainsi inspire-t-il, à l'instar de l'intellectuel Ben Ouda, plus de peine que de reconnaissance. Il a « *triste figure* » pour les parvenus de cette nomenklatura, à l'instar de la victime dont le bourreau Kaak qui, tout en reconnaissait son envergure et son génie en disant qu' « il avait de la classe. Il avait du talent... », ajoutait que, « bien sûr, il me faisait de la peine parfois, mais ça n'avait rien à voir avec de la pitié. Dans un bled exclusivement digestif, les génies font triste figure. » (p.159) En effet, Ben Ouda était aussi, comme Llob, « un idéaliste [qui] s'accordait à dire qu'il n'y a pire apocalypse qu'une culture sinistrée, [et qui] ne comprenait pas pourquoi, chez nous, on privilégiait la prédation au détriment de la transcendance » (p.159). Aussi trouve-t-il en le commissaire un écrivain digne d'intérêt parce que fin observateur de sa société. Il le lui dira ainsi : « Votre dernier livre m'a interpellé. Je l'ai lu deux fois. [...] J'adhère absolument à votre analyse, monsieur Llob. » (p.15)

Ce témoignage de reconnaissance, venant d'un grand diplomate, doublé d'un fin intellectuel, achève d'installer Llob dans son statut –autant rêvé que décrié- d'écrivain : « Il venait de lire mon bouquin. Il tenait à m'en féliciter ». (p.39)

### De la dépréciation de soi

*“J'ai le type kabyle ordinaire.  
On me confond souvent avec quelqu'un d'autre.”*  
Commissaire Brahim Llob (*D.B.* p.15)

Cette dépréciation est délibérément préméditée ; elle est explicite et se déploie selon un processus/système étudié. Elle s'inscrit et se veut en harmonie avec l'univers du roman policier où évoluent -majoritairement- de mauvais personnages dont “*la prise en charge*” nécessite, voire autorise –si elle ne le requiert pas- le recours aux “*méthodes musclées*”.

Ainsi, nous avons un « Bliss [qui] exhibe sa face de rat toute flamboyante » (p. 49), « un dinosaure [qui se] trompe de chapiteau, le dino... » (p.51), un « gorille » (p.54), un « concasseur (p.73), un « Poclain ». (p.118)

Pire encore, et on l'admettra volontiers, ces policiers sont autrement très mal vus et appréciés par leurs vis-à-vis, les criminels. Il n'y a qu'à considérer les surnoms attribués au duo Llob/Lino pour se convaincre que l'on ne les reconnaît pas en tant que tels mais uniquement en tant que caricatures. Tel est “*Navarro*” malgré lui, « Prenez place, Navarro » (p.96), lui disait Dahmane Faïd ; tel autre n'est qu'une bestiole : « d'où c' qu'il sort, ce têtard ? » (p.42) s'étonnait-on.

L'estocade leur est portée par un gorille à Dahmane Faïd, le surnommé *Poil-de-carotte* qui les apostrophait : « Toi, le spermatozoïde [Lino], tu vas tâcher de ne pas salir le tapis du salon en face jusqu'au retour de ton ovule [Llob]. » (p.95)

Cette dépréciation délibérée de soi est centrée beaucoup plus sur le narrateur pour le donner à voir dénué matériellement, défavorisé physiquement et surtout abattu moralement. Matériellement et vestimentairement d'abord, lorsque l'hôtesse « se propose de [le] défaire de [s]on manteau, [il] refuse avec courtoisie, à cause des trous dans [sa] veste ». (p.95-96) ; lui qui est arrivé avec ses lieutenants dans une « charrette banalisée » (p.27), voire dans un « *chariot* ». (p. 117) L'extraction sociale de ces policiers est celle des gens modestes, voire pauvres. Cela a eu un tel effet sur le commissaire que, par exemple, parce qu'il « habite du côté d'un terrain vague », l' « air conditionné [des habitations des parvenus] commence à [le] dépayser » (p.40). Il en arrive à craindre pour sa santé mentale car, reconnaît-il, « les envieux de mon espèce en choperait vite fait une apoplexie [devant] le 14, place de la Charité, un splendide joyau architectural » (p.13) qui tient lieu de résidence au diplomate retraité.

Le narrateur n'est pas mieux loti moralement car, en plus de donner de lui l'image d'un «*envieux*», il se reconnaît des «*instincts de bête de somme*» (p.96) et un chauvinisme naïf depuis bien longtemps déjà ; il dira : «*Athmane et moi, nous nous connaissons depuis les années soixante-dix. Nous militons pour le FLN, moi par chauvinisme, lui par cupidité.*» (.58)

Il en résulte une déconsidération totale de sa personne telle que même les petites gens s'en moquaient à l'affliger. Et en l'occurrence, si le richissime et si influent Dahmane Faïd ne le reconnaît pas en Brahim Llob, et qui, en «*se dépêchant de [le] détourner sur un siège pour éviter de [lui] serrer la main.*» (p.96), le renvoyait à sa précaire condition, la morgue de ses collègues le met mal à l'aise. Il dira dépité : «*Il ne m'est pire malaise que d'être morgué par un subalterne pistonné.*» (p.30)

Pire encore, les remarques désobligeantes de ceux de sa condition l'achèvent. Car, que pourrait-il y avoir de plus déshonorant pour une personne de son âge, qui plus est *pieuse et pratiquante*, d'être prise pour concupiscente. C'est ce qui est arrivé au narrateur dans le cadre d'une enquête qui l'avait mené dans un à l'hôtel de passe où il s'est entendu reprocher : «*Vous n'y pensez pas. A votre âge, vous avez déjà un pied dans la tombe.*» (p.82)

Cette cahoteuse carrière de commissaire à l'allure d'un «*parcours de combattant*», aux antipodes de celui qu'il avait accompli par devoir et pour sa dignité en *Moudjahid* de la G.L.N., finit par déconsidérer totalement le commissaire narrateur car, reconnaît-il, il est allé d'échec en échec et sa longue carrière ne fut que «*trente années de corps à corps avec les déconvenues*» (p.19). Il en arrive même à appeler de ses vœux et à attendre vivement une délivrance car, un des «*deux rêves [qu'il nourrit] au crépuscule de [sa] carrière [était de] jouir de [sa] retraite en possession de l'ensemble de [ses] facultés*» (p.30)

Abattu par la dégradation persistante de sa situation, le narrateur laissa échapper cet aveu : «*Comme à chaque fois que j'affronte mes déconvenues d'imbécile auquel on a confisqué jusqu'au dernier mot, j'ai songé à rendre mon tablier.*» (p.100)

### **L'équipe du commissaire/narrateur**

L'équipe du commissaire Brahim Llob est, dans ce roman, orpheline de Serdj, «*la cheville ouvrière de la boîte [qui] ne sait pas dire non quand on le sollicite*». (*Morituri* : 78). L'auteur nous le rappelle en ces termes :

*Depuis la mort de l'inspecteur Serdj ...* (p.24)  
(+ renvoi en bas de page: Lire *Morituri*, Folio Policier, n°126)

Mais, cette équipe va bénéficier d'un sang nouveau en la personne Ewegh Seddig ainsi que de l'importante contribution du «*Capitaine Berrah de l'Obs. [...], le James Bande 007*» de cette brigade. (p.42-43).

Ainsi, à *Lino et Chater* et à “*Bliss Nahs*”, “*le nabot*”, la taupe du “*patron*”, vient s’ajouter, en remplacement de l’infatigable Serdj, l’inoxydable Ewegh Seddig, sous le commandement du commissaire Brahim Llob.

Ce nouveau venu dans l’équipe nous est présenté en travelling avant, selon un procédé cinématographique où on le voit arriver au commissariat pour la première fois :

Un colosse taillé dans un mur de soutènement franchit le seuil du commissariat.  
Sa carrure rase le couloir de part et d’autre ...  
Il est tellement haut ...  
L’hercule progresse, ...  
Le Terminator qui vient de passer ...  
Un Goliath coincé dans l’embrasure. (p.22)

Quand il s’enquiert du bureau de son futur chef, il révèle d’autres attributs le concernant, tel que son interlocutrice, la secrétaire du commissaire « Baya, est happée par le ton du colosse, un ton sec et puissant qui part comme un coup de boutoir ; la voix du mâle dans sa virilité absolue ». (p.23)

« -Je suis tergui » (p.25), apprend-il à Llob qui, l’accueillant, avait fait remarquer que « Ewegh, c’est pas un prénom courant ». (p.24).

Mais c’est surtout un “*tank*”, un “*dino*”, un “*Poclin*” pour ses adversaires comme pour les curieux qui, impressionnés par son port comme par son look, ne s’empêchent pas de s’interroger : « Qui est ce Tarass Boulba qui nous débarque du Sahel ? ». (p.28)

Quant à Llob, il « feuillette le dossier du colosse » et lit : « 37 ans. Célibataire. Instructeur émérite de l’Ecole nationale de police. Deux distinctions. Trois brevets. Un blâme et un bon paquet d’avertissements [...], a été dans les paras pendant sept ans. » (p.24-25)

### **Le narrateur et ses adversaires**

Si, de par la noirceur, le lugubre et la dangerosité de l’atmosphère dans cette série policière, les personnages sur lesquels enquête le commissaire se suivent et se ressemblent, de par l’intrigue de *Double blanc*, les principaux d’entre eux émergent dans le domaine du commerce et de la finance. Les terroristes intégristes, les délinquants et autres marginaux qui gravitent autour, constituent, pour ainsi dire, un décor réaliste à une action “*surréaliste d’ingéniosité maléfique*” ou à « un programme que le diable lui-même n’aurait pas prévu » (p.19), selon le mot de Ben Ouda.

Ainsi en est-il du cafetier Ben Hamid, cet activiste islamiste, « une espèce de créature rabougrie, au look de gargouille d’église » (p.52), fiché au commissariat comme le sont « toutes ces faces de pubis en kamis ». (p.26)

C'est aussi le cas des assassins du diplomate Ben Ouda et du professeur Abad :

Un –Mérouane Sid Ahmed, dit TNT. Célibataire. Sans profession [...],  
 Deux- Blidi Kamel, 30 ans. Marié, quatre enfants, brocanteur à El Harrach,  
 Trois- Zaddam Brahim, 32 ans vétéran de l'Afghanistan [...],  
 Quatre- Gaïd Ali, dit « le coiffeur », 25 ans émir du groupe. (p.48)

Ce sont là des “*serviteurs*”, voire de simples exécutants de tâches, certes macabres mais devenues banales par la force des choses dans une Algérie en quasi guerre civile. Ils ont “*le courage et l'intelligence*” de la situation qui les englobe, les structure et les met en posture défensive, voire de survivance. Il peut se trouver parmi eux des esprits pervers et retors comme l'ex-jardinier de Athmane Mamar, *Alla Tej*, un «*Belzébuth* » né (p.59) : « Le diable peut enfin prétendre à la retraite. Sa relève est assurée », dira le narrateur. (p.76)

Il en va autrement de cette autre catégorie d'affairistes cupides et sans état d'âme, catégorie représentée par le richissime *Dahmane Faïd* et le diabolique *Abderahmane Kaak* et, à degré moindre, l'industriel *Athmane Mamar* et son gendre le professeur *Abad Nasser*.

D'abord « Abad Nasser, 67 ans, célibataire, professeur à l'université de Benak. [...] C'est un vieil homme chenu, maigre et grand, le faciès taillé au burin. » (p.40-41). Son assassinat était motivé par l'importance et la gravité des secrets qu'il avait pu connaître par le fait qu'il manageait le fameux projet. “*H-IV* ” pour cette mafia financière. Cela devrait servir aussi à mettre les enquêteurs sur une fausse piste comme n'avait pas pu s'empêcher de le penser le lieutenant de Llob : « Encore un intellectuel qui fout le camp » (p.41). Et, en l'occurrence, le personnage présente les “qualités” requises pour être la bonne cible car « c'était un personnage extrêmement réservé. Pas d'amis. Ses étudiants l'appelaient « le ver solitaire ». ...une existence équilatérale : boulot-bistrot-dodo. A été conseiller auprès de Saïd Chafik, [ministre de la culture]. » (p.49)

Au lieu de mettre Llob sur cette piste, cet assassinat le met sur une autre qui le mène tout droit à la « chambre 33, à la clinique de Sidi Mabrouk » (p.57) à Constantine où se soignait le gendre du défunt, « le frère de [sa] femme », *Athmane Mamar*. (p.89). Ce dernier est connu du commissaire pour sa cupidité et son opportunisme. « Athmane et moi, nous informe Llob, nous nous connaissons depuis les années soixante-dix. Nous militons pour le FLN, moi par chauvinisme, lui par cupidité. Il était la coqueluche de l'Olympe algérois et il collectionnait les passe-droits. » (p.58)

Il fournira à Llob le maillon manquant, lequel maillon lui permettra d'établir la jonction entre les commanditaires et bénéficiaires du projet du « Nouvel Ordre social tel qu'imaginé dans la *Quatrième Hypothèse* » (p163) et les deux victimes, le professeur *Abad Nasser* qui collaborait à sa rédaction et le diplomate Ben Ouda qui voulait le dénoncer.

C'est tout naturellement qu'il se retourne vers le richissime Dahmane Faïd, ce « Pharaon enfaîtant son empire » (p.96) qui, imbu de son rang, annonçait à Llob : « Je suis Dahmane Faïd. Les autorités me lapent dans la main. Les personnalités se prosternent à mes pieds. » (p.191)

Les personnages devenant de plus en plus énigmatiques et les actions de plus en plus fondatrices, au-delà de leur importance dans l'intelligence de l'intrigue policière, il était nécessaire, estimait Adel Gastel, que l'auteur se fend d'un autre texte pour ne pas nous frustrer de l'intelligence d'un puzzle qu'il a échafaudé seul. Il requérait :

Avec Llob, c'est la dignité policière longtemps bafouée qui commence à l'emporter sur l'arrogance mafieuse. [...]

Nous avons tous cette soif innée de voir les incorruptibles battre la mafia, et tout cela se cristallise, se personnifie et prend forme chez le héros de cette série. Alors supplions Yasmina Khadra : vite, un troisième épisode!<sup>309</sup>

---

<sup>309</sup> Adel Gastel, *La récidive de Yasmina Khadra*, op. cit.

#### ANNEXE 4. La décennie noire et le drame national

**3. *L'automne des chimères*, Editions Baleine, 1998, Gallimard, collection *Folio policier*, 2006, 194 p.** (Edition consultée dont sont puisées toutes les citations)

“Avec Llob, c’est la dignité policière longtemps bafouée qui commence à l’emporter sur l’arrogance mafieuse. [...] Alors supplions Yasmina Khadra : vite, un troisième épisode!”  
Adel Gastel, *Double blanc*, Paris, Baleine, 1997, “*La récidive de Yasmina Khadra*”, *ALGERIE LITTÉRATURE / ACTION*, l’actualité littéraire

Si Adel Gastel appelait de ses vœux “un troisième épisode” policier pour dénouer les intrigues et dénoncer les malversations de ces criminels, ce que pronostiquait aussi Taïna Tervonen qui déduisait que l’auteur allait « *s’attaquer finalement à la mafia religieuse dans “L’Automne des chimères”* », Christelle Divry pour sa part trouvait que :

Ce roman n'est pas un roman policier traditionnel dans la mesure où nous n'avons pas la traque d'un criminel par un policier ! Il s'agit plutôt de l'histoire d'un homme qui essaie de lutter contre la corruption pour réinstaurer la démocratie dans son pays ! C'est un témoignage politique, un acte de courage.<sup>310</sup>

Dernier volet de cette trilogie policière édité à Paris et signée Yasmina Khadra, ou troisième volet du quatuor<sup>311</sup>, après les opus du Commissaire Llob du même auteur et sous son tout premier pseudonyme, le texte intitulé *L'automne des chimères* (sous-titré “*Une enquête du commissaire Llob*”) se déroule sur 194 pages (de l’incipit en page 11 à la clause en page 192), complété par un épilogue (p.193/194)

Il est précédé de la même présentation succincte de l’auteur où l’on nous avertit que « *l’anonymat [du pseudonyme] aura longtemps été le seul moyen pour lui d’écrire et de survivre en évitant la censure* ».

Il comporte en avant texte une dédicace : trois noms propres et trois noms communs :

- Helda Anderle, Beate Bechter-Burtscher et Guy Dugas.
- Aux absents, à la femme, au soldat et au flic de mon pays. (p.8)

Les 194 pages du corps du texte sont réparties en 15 sections qui forment les trois parties du roman, non numérotées et non titrées :

**Première partie** : elle commence par une épigraphe (p.9)

“Je vais te vomir par ma bouche [...] : C’est toi qui es malheureux, pitoyable, pauvre, aveugle et nu.” Apocalypse 3.20

Elle est numérotée I et va de la page 11 à la page 60. Elle comporte cinq sections non titrées et non numérotées. **1-** (11-22) ; **2-** (23-27) ; **3-** (28-36) ; **4-** (37-46) ; **5-** (47-60).

<sup>310</sup> Christelle Divry, *Les hommes ne savent pas consulter le Temps*, Yasmina Khadra, *L'automne des chimères*, (Le BouquinNet), 21/10/01

<sup>311</sup> Réédition : Folio sort un volume rassemblant les enquêtes du Commissaire Llob de Yasmina Khadra. *La part du mort*, *Morituri*, *Double blanc* et *L'automne des chimères*, rassemblés en un volume, avec préface inédite de l’auteur.



**Deuxième partie** : elle commence aussi par une épigraphe (p.61)

*“L'horreur, c'est d'avoir conscience de sa bêtise et n'en avoir cure.”* Brahim Llob

Elle est numérotée II et va de la page 61 à la page 127 ; elle comporte quatre sections non titrées et non numérotées : **6-** (63-85) ; **7-** (86-99) ; **8-** (100- 111) ; **9-** (112-127)

**Troisième partie** : elle commence aussi par une épigraphe (p.129)

*“En vain sur une herbe  
Elle essaie de se poser  
Lourde libellule”*  
Le moine errant Matsuo Bashô (1644-1694)

Elle est numérotée III et va de la page 129 à la page 194 ; elle comporte six sections non titrées et non numérotées.

**10-** (131-141) ; **11-** (142-161) ; **12-** (162-167) ; **13-** (168- 175) ; **14-** (176-192) ; **15-** 193-194)

Le roman s'ouvre sur une réflexion amère du narrateur, le commissaire Llob, sur le destin tragique des élites du pays, l'Algérie en guerre civile. Il se referme par une double chute illustrant un drame double : une clausule sur la tragédie du pays et un épilogue sur le sort d'un artiste.

En incipit, la situation des intellectuels en général -et des artistes en particulier- est des plus précaires et leur destin est aléatoire. Il en donne le tableau pathétique suivant :

De tous les génies de la terre, les nôtres sont les plus offensés. Parents pauvres de la société, persécutés par les uns, incompris par les autres, leur existence n'aura été qu'une dramatique cavale à travers les vicissitudes de l'arbitraire et de l'absurdité. Ceux qui ne périront pas par le fer, mourront d'ostracisme et de dépit [...]. Ils n'auront [...] pour unique gloire, que le culot d'avoir eu du talent à l'heure où le mérite revenait exclusivement à ceux qui en étaient totalement dépourvus. (p11)

Cela permettra à l'auteur de nous présenter un prototype d'artiste, « Arezki [qui] a le visage tragique des intellectuels d'Algérie. » (p.12) Ce devrait être le personnage prétexte par le truchement duquel on entrera dans l'univers policier où il serait question d'enquêter et sur les menaces dont il est victime, et sur la mort au bled du frère de l'artiste. Le commissaire Llob devait assurer la protection de l'artiste en deuil tout en l'acheminant au village où ont lieu les obsèques du défunt. Il n'en fut rien.

L'intrigue s'attache au personnage de l'artiste dont la situation, le statut, les rôle et place dans la société algérienne en crise vont constituer la trame de ce roman dont le narrateur est un policier doublé d'un romancier. Il dira de son personnage, artiste éploré, « Arezki Naït-Wali est un génie. La preuve, il se terre dans un cul-de-sac au fin fond de Bab El-Oued [...] Sous d'autres cieux, il aurait probablement brillé de mille soleils. » (p.11)

En clausule (p.192), la chute a encore ignoré toute intrigue policière pour insister fortement sur le drame du pays et sur ce qu'il en est advenu par la faute de ces démons de la politique et de l'argent, la mafia politico financière. L'auteur - narrateur la ponctuera ainsi :

L'Histoire retiendra de la tragédie algérienne la dérive d'un peuple qui a la manie de toujours se gourer de gourou, et l'opportunisme d'une bande de singes qui, à défaut d'arbre généalogique, a pris le pli de s'improviser des arbres à pain et des gibets dans un pays qui aura excellé dans son statut d'Etat second. (p.192)

En épilogue (p.193-194) cette fois, la chute semble être celle d'une intrigue policière, mais ce n'est, encore une fois, pas le cas. En effet, c'est le désormais ex. commissaire -désarmé et démis de ses fonctions parce que ne voulant pas se départir de son statut de romancier- qui fut assassiné. Un narrateur anonyme, ne partageant aucune marque d'énonciation avec le narrateur personnage -le commissaire Llob-, est chargé par l'auteur de décrire l'assassinat de Llob en dressant un tableau final où l'on voit, en italique, « l'homme gisant par terre » (p. 194)

## 2. Résumé

Sans démentir le genre, l'éditeur (*Folio Policier*. 1<sup>o</sup> éd. *Baleine*, 1998) confirme la thèse du « roman noir d'une société » de F. Z. Zamoum en disant que « *"L'automne des chimères"* est son livre le plus sombre parce que le plus abouti, celui où il analyse le mieux la situation de l'Algérie ». Il prend soin de mentionner que c'est un « Polar sur la corruption meurtrière dans l'Algérie actuelle. Pendant que les théoriciens traquent ailleurs la chimère, le bled brûle et les pompiers qui se proposent d'intervenir ne sont autres que des pyromanes. Ils ont tiré la bonne carte : l'intégrisme. »

On est bel et bien dans le témoignage et la dénonciation, comme le confirme l'éditeur de la quadrilogie qui trouve que ce roman est une « *superbe conclusion pour cette réédition indispensable* ». Ainsi, on lira dans la note de présentation de cette réédition que

Le commissaire Llob est dans la merde. Encore plus que d'habitude [...] parce que son roman « *Morituri* » qui dénonce les responsables de magouilles, corruptions, et manipulations de massacres de civils n'a pas plu aux autorités.

Pressions, chantage, tentative de corruption, menaces plus ou moins voilées, rien n'y fait, il ne reniera pas son oeuvre. Il profite de son renvoi de la police pour retourner dans son bled, où le frère d'un de ses amis a été assassiné par les intégristes.

Cette fois, l'éditeur dément franchement le genre en écrivant :

Ce dernier roman n'est pas à proprement parler un polar. Pas d'enquête, pas de suspens, le commissaire est mis à la retraite forcée, il en profite pour revenir sur son histoire. Souvenirs du bled, souvenir de son arrivée à Alger, et un découragement de plus en plus profond. Les ripoux sont les maîtres absolus, rien ne peut les arrêter, ils n'ont honte de rien, et paradent, commandent, ont droit de vie ou de mort sur le reste de la population.

Un roman sombre où aucune lueur ne vient éclaircir un tableau désespéré, sauf peut-être l'amitié et le support discret de quelques amis. Mais Llob est maintenant un homme fatigué, qui a renoncé à continuer à se battre, et qui ne résoudra plus aucune énigme, n'arrêtera plus personne. Superbe conclusion pour cette réédition indispensable. (Folio, 1998)

Par recoupement des informations distillées par les éditeurs se dessine la trame de ce dernier volet des *enquêtes du commissaire Brahim Llob*. On y apprend que ce dernier est fatigué. Il a presque soixante ans (c'est-à-dire l'âge de la retraite). Il n'est pas qu'un policier intègre qui croit à la justice, mais aussi un écrivain qui, naïf, a osé croire à la liberté d'expression. Sanctionné et mis à pied à cause de son roman dénonciateur (*Morituri*), il refuse de le renier, encore moins de faire des excuses publiques comme le souhaitaient ses supérieurs. Il est mis en instance de retraite, voire en quarantaine, avant d'être assassiné à quelques pas du commissariat.

### **Tribulations d'un commissaire ou péripéties contradictoires**

La section qui ouvre la première partie est consacrée à la présentation des Naït-Wali, de leur environnement physique et humain, c'est-à-dire de leur village et des leurs, lesquels se trouvent être ceux du narrateur aussi.

Le commissaire Llob est chargé par ses supérieurs –qu'il ne portait d'ailleurs pas bien dans son cœur<sup>312</sup>- d'aller chercher l'artiste peintre Arezki Naït-Wali chez lui, à Bab El Oued, pour le conduire dans son village, Ighider, auprès du corps de son frère Idir, assassiné par les terroristes islamistes. C'est l'occasion pour l'auteur de nous présenter Arezki, un grand peintre qui vit retiré, à l'ombre et son défunt frère, un « *célibataire endurci, il tenait à son indépendance plus qu'à tout au monde* » et de toucher un mot empreint de nostalgie sur Ighider, son village natal dont il dira : « Au pied de la montagne, retranché derrière ses gourbis, Ighider se faisanse au soleil, aussi impénétrable que les voies du Seigneur. Mon bled n'est plus qu'une immense douleur ... Je suis né ici, il y a très longtemps. On appelait cette époque le temps des colonies. » (p.16).

Avant cela, l'auteur a préféré nous présenter d'abord –et ironiquement-, la personne à convoier, l'artiste, un ami d'enfance et un enfant du patelin : « Arezki Naït-Wali est un génie. La preuve, il se terre dans un cul-de-sac au fin fond de Bab El-Oued [...] Sous d'autres cieux, il aurait probablement brillé de mille soleils. » (p.11)

De la victime, il dira en fin de section que c'était un « *célibataire endurci, il tenait à son indépendance plus qu'à tout au monde*. C'était une espèce d'ermite, jalousement replié sur lui-même, butinant sa part de bonheur dans la quiétude des clairières. » (p.21)

Des raisons de son assassinat, qui pourrait très bien être gratuit, il laisse entendre que cela aurait pu avoir rapport avec le nom de famille, donc avec l'artiste dont on comprendra la protection rapprochée qui lui est accordée. On peut lire :

---

<sup>312</sup> - *Les responsables ? Quels responsables ? Tu veux parler de ces guignols de l'info, de ces saltimbanques désabusés ?* (p.20)

Idir Naït-Wali ne passait pas pour un notable. C'est vrai qu'il avait pour frère l'un des plus grands peintres du pays, c'est vrai que son nom élevait la tribu au rang des nations, mais, en philosophe conscient de l'impudence des vanités, il avait choisi de rester ce personnage valétudinaire et discret que furent son père, son grand-père et ses ancêtres ; berger par vocation, rêveur impénitent, artiste à ses heures perdues et guerrier à son corps défendant. Constamment à l'ombre d'un olivier, le turban sur la figure et la flûte à la portée du soupir ... (p.15)

Pour compléter le tableau, et comme en présentant ces personnages, l'occasion lui est donnée de rendre compte de leur environnement humain, le narrateur un tantinet anthropologue, nous en donne cette image des siens à Ighider :

Pauvre sans être malheureux, enclavés mais pas isolés, nous étions une tribu et nous savions ce que ça signifiait. La fascination du lointain, les mirages de la ville, la symphonie des chimères, rien n'égalait le tintement des grelots accrochés au cou de nos chèvres. Nous étions une race d'hommes libres, et nous nous préservions du monde, de ses bêtes immondes, de ses machines et de ses machinations, de ses manifestes et de ses manifestations, de ses investitures et de ses investissements... (p.17-18)

Rentré de mission, le commissaire Llob est aussitôt convoqué par son chef, très craint de tous. C'est pour cela que, catastrophés, on le lui annonçait à tout bout de champ : « Il y a un pli, à ton attention, au secrétariat du patron » (Lino, p.24) ou « Tu es convoqué chez le grand manitou... Tu as de fortes chances d'y laisser la totalité de tes plumes. » (Le Dirlo, p.26) En effet, Monsieur Slimane Houbel était déterminé à le sanctionner sévèrement et d'abord à le mettre « *en instance de mise à la retraite* » à cause de Morituri, ce « *pamphlet grotesque [qui]* n'a d'égale que la bassesse de son auteur » (p.31).

Fatma Zohra Zamoum le résumera ainsi : « « L'Automne des chimères » met le commissaire Llob dans une situation délicate : ses talents littéraires ne sont pas du goût de ses supérieurs, qui l'obligent à prendre une retraite anticipée. Le grand patron le convoque pour lui cracher sa haine au visage. » <sup>313</sup>

Malgré son âge respectable, son expérience et l'habitude qu'il a des brimades et des déconvenues, Llob est sur la défensive comme il le reconnaît : « Je me suis préparé au pire, portant. Maintenant qu'il est là, c'est la panique. » (p.25) Et en l'occurrence, la brutalité et la tyrannie du patron ne sont pas des légendes, c'est même sous le sens, et c'est l'ordre « *normal* » des choses :

C'est le patron. Et chez nous, le pouvoir ne s'évalue pas en fonction des compétences. Sa véritable unité de mesure réside dans le degré de menace qu'il exerce. [...] Le despote : un pur avorton de la république des tsars ; jeune, riche, les épaules assez larges pour recevoir toute la manne céleste, jamais en danger, jamais en manque, chaque doigt dans une magouille, une suite dans chaque palace et des pieds pour vous marcher dessus. (p. 31-32)

<sup>313</sup> Fatma Zohra Zamoum, *Le roman noir d'une société*, *Le Monde diplomatique* - mars 1999

L'arrogance du patron n'a pas d'égale : « -Vous appelez bouquin cette substance fécale ? » (p.30), l'accula-t-il. Et, voulant lui porter l'estocade, il ajouta : « - Vous prenez-vous sérieusement pour un romancier, monsieur Llob ? » (p.31)

Les choses ne se sont pas arrêtées ici, c'est-à-dire à l'invective et à la menace à peine voilée ; cela aurait pu être admis parce que attendu de la part de personnes pareilles, car, dira le narrateur, « Chez nous, quand bien même vous êtes un foudre de guerre, lorsque vous êtes hiérarchiquement subordonné, vous êtes censé l'être de galons et d'esprits. Vos talents se doivent de ne pas péter plus haut que vos talents. » (p.32)

La sentence est tombée d'abord comme une insulte à son talent : « Monsieur le Délégué m'a chargé de vous transmettre tout l'écoeurement que la lecture de votre torchon a suscité en lui. N'étaient-ce vos nombreuses années de service et votre passé de maquisard... » (p.33) ; puis comme un couperet pour sa carrière qu'il pensait terminer sinon dans la gloire, du moins dans la dignité : « J'ai du chagrin pour vous, commissaire... Monsieur le Délégué m'a chargé aussi de vous informer que vous êtes, à partir d'aujourd'hui, en instance de mise à la retraite...maintenant, disparaissiez de ma vue. » (p.36)

Le commissaire Llob est maintenant déchargé de toute fonction et, par voie de conséquence, désarmé et livré à lui-même, non sans avoir essayé de sauver la face en s'entendant courageusement répondre à son ogre de patron : « J'ai des comptes à vous rendre en tant que flic et non en tant que romancier. » (p.33)

### **Changement de voie/voix ou interférence générique**

Le roman, dans sa dimension polar, peut se terminer ici sans avoir vraiment commencé, mais le commissaire, « comme à chaque fois qu' [il] perd le nord, [se] surprend à mettre le cap sur Da Achour ». « C'est mon sédatif à moi » (p.41), reconnaît-il. Devant lui, le commissaire humilié et offensé s'est fendu de cette complainte qui résume son parcours et dit bien sa déception :

Ils m'ont foutu à la porte. Après trente-cinq ans de corps à corps avec les imbéciles. Trente-cinq années à subir toutes sortes de vexations, à croire dur comme fer à l'ordre, aux principes, à la loyauté malgré les mensonges, les manœuvres démagogiques, les saloperies. J'allais demander une mise à la retraite, mais cette foutue guerre m'est tombée sur les bras. J'ai pensé qu'un brave n'abandonne pas le navire quand il menace de chavirer, qu'il doit se démerder pour redresser la barre. Et puis, un matin, on te montre la petite porte et on te somme de disparaître, comme ça, sans te ménager. (p.43)

Si « *son sédatif à lui* » opère comme d'habitude, et si « *la sérénité de Da Achour* [lui] *insufflé une sorte de délivrance* (p.46), c'est parce que le vieil homme a su à qui s'adresser : au poète dans le narrateur, et non pas au policier qui, lui, peut se tromper, par contre « un poète, ça ne fait pas de bêtise. Ça dévoile celle des autres. Forcément, ça fait des mécontents. J'ai lu ton bouquin. Ça vaut la peine, fais-moi confiance. » (p.43)

Ainsi, en faisant tenir ces propos par ce personnage d'une aura et d'une autorité établies, l'auteur rassure son personnage quant à ses compétences littéraires, lesquelles sont ignorées, voire déniées par son supérieur hiérarchique qui l'abaisse volontiers à moins qu'un "scribouillard" :

J'espère ne rien vous apprendre en vous disant que le dernier des cancres situerait votre gribouillage au stade anal de la littérature, monsieur Llob. Votre exercice de style relève beaucoup plus de la masturbation pédantesque que d'une réelle impulsion intellectuelle. Vous ne méritez même pas que l'on vous qualifie de scribouillard. (p.32)

Ce faisant, en rassurant le narrateur sur le chapitre artistique (*un poète, ça ne fait pas de bêtise. [...] J'ai lu ton bouquin. Ça vaut la peine*), l'auteur achève de changer la perspective du roman et de l'ouvrir sur un autre sujet. Il chargera, pour cela, le même personnage de Da Achour qui, lisant presque dans les pensées du commissaire déchu, lui dira, énigmatique, que si ses "responsables" se comportent ainsi, « c'est parce qu'ils ne savent pas ce qu'ils font. Le monde se dépoétise. Les beautés toutes simples de naguère n'interpellent personne ». (p.44) Plus pédagogique, il lui expliquera que « cette guerre horrible a eu au moins l'excuse de nous révéler à nous-mêmes d'abord, ensuite au monde. Les masques sont par terre. Chacun est dans son élément... Et par-dessus cette tourbe puante, il y a [lui]. [Il] surplombe ton monde, comme un dieu, et c'est formidable. » (p.45)

Revenant au galop, comme le naturel chassé, le dénuement moral de ces "guignols de responsables" et l'étroitesse de leur tour d'esprit, trahis par la tombée des *masques*, ont révélé (en eux et surtout en leurs clients) des êtres d'une noirceur insoutenable qui contraste avec la bonté et l'innocence des petites gens vers lesquelles se tourne, désormais, le narrateur. En effet, Llob ne pouvait pas se tromper, fort bien instruit par son mentor, qui lui dit :

Les races, les vraies, [lui enseignait Da Achour] il n'y en a que deux : la race des Braves et la race des Ignobles ; les gens de Bien et les gens odieux. Depuis la nuit des temps, elles s'affrontent sans merci, tel est l'équilibre des choses. Elles étaient là bien avant la Lumière, bien avant les prophéties, et elles survivront encore à toutes les civilisations. (p.132)

### 3. Narrateur et personnages : convivialité

#### Le narrateur et ses compagnons ou personnages amis

C'est vers "les gens de Bien, ces Braves" personnes que le commissaire quasi déposé s'est tourné sans hésiter. D'abord vers les plus proches collaborateurs, dont ses équipiers passés et présents:

- Lino : « C'est mon disciple. Je l'ai élevé conformément à la sunna et aux recommandations des hadiths certifiés » (p. 40) ;
- Ewagh : « C'est un bloc de granit. Personne n'est fichu de deviner ce qu'il couve à l'intérieur » (p.99) ;

- Dine : « Nous sommes devenus des amis dès la première poignée de main, et nous le sommes restés... malgré les péripéties d'une carrière de chien » (p.88) ;
- Sid Ali le gargotier, ex. collègue, toujours de bon conseil : « T'es pas l'avocat des pauvres, encore moins le justicier tombé du ciel. T'es un petit fonctionnaire à deux sous. ... L'essentiel est de ne pas tricher. T'as triché, toi ? T'as pas triché », [...] « Ça ne sert à rien de don-quichotter. Le monde est ainsi fait. Même le Messie, il pourra pas le redresser » (p.120) ;
- Malika Sobhi : ex. journaliste désillusionnée et Indigène. Occasionnelle du commissaire
- Wahab de Bir Mourad Raïs : « Un blessé sautillant sur sa prothèse... ; [de] l'équipe du lieutenant Chater » (p.169) qui « comme Malika Sobhi, il veut juste que l'on se taise pendant qu'il parle » (p.170) ;
- L'infirmière : qui « est très gentille, [que] la nature ne l'a pas gâtée, côté physique, mais elle a un cœur comme un accordéon » (p.168)
- Da Achour : qui « était un juste » (p.132) ;
- Fouroulou : « le gavroche du quartier (p.92) ;
- les Naït-Wali d'Igidher : Akli Uld Ameer, le jeune maire, ex. entrepreneur ; « Laurel et Hardy. Le gros, c'est Bachir, le petit, c'est Amar ». (p.149-150) ; Haj Boudjemaa, [qui] « enseignait à l'école coranique » (p.137) et surtout Lalla Taos, « la sœur aînée de Da Achour... Elle incarne, à elle seule, toute la force tranquille de l'immuable Kabylie » (p.138)

### **Narrateur et personnages : l'adversité**

#### **Le narrateur et ses adversaires ou *personnages ennemis***

Se tourner vers ce monde des honnêtes gens, c'est se détourner de ces immondes personnages. Ainsi, il y a d'abord ses irresponsables<sup>314</sup> de chefs sous l'autorité desquels il travaille, à l'image de « Monsieur Slimane Houbel [qui] trône derrière son tableau de bord encombré de gadgets téléphoniques, de cartes de vœux et de dossiers tape-à-l'œil –car il faut bien faire croire aux visiteurs qu'un haut fonctionnaire a constamment du pain sur la planche » (p.29-30) et qui, en réalité, vit au dépend et contre l'entreprise qu'il gère en s'opposant à son sain fonctionnement et à l'accomplissement de l'acte de sûreté.

En fait, l'image qu'en donne le narrateur suggère l'extraction culturelle de pareils personnages et renseigne sur « leurs bonnes manières ». En l'espèce, pour se montrer courroucé, « Slimane Houbel retrousse les lèvres avec le sans-gêne d'une bourrique relevant la queue » (p.30), produisant l'effet contraire sur la personne de son vis-à-vis.

---

<sup>314</sup> *Les responsables ? Quels responsables ? Tu veux parler de ces guignols de l'info, de ces saltimbanques désabusés ?* (p.20)

A la suite des supérieurs et dans leur giron, de petits fonctionnaires, en revanchards zélés, trahissent une animosité gratuite envers le commissaire en difficulté, qui les dénonce : « En franchissant le parvis de la Délégation je me livre stoïquement à l'arrogance des plantons, ensuite aux inimitiés des gars de la sécurité, puis au mépris des sous-fifres. » (p.28)

En plus de ces “*faux frères*” qui ont vendu leur âme au diable, il y a cette “*mafia religieuse*” (Taïna Tervonen), ces intégristes affairistes qui ne “*sentent*” pas les intellectuels de la veine de ceux qui –comme l’auteur de *Morituri*– les dénoncent. Ce court échange entre M. Haraj et Baha Salah illustre on ne peut mieux l’idée qu’ils ont des personnes cultivées :

- Ces intellos, parlons-en ...
- ... Oublions ces chiens, je vous en prie.
- De toute façon, ils n’empêcheront pas la caravane de passer, ajoute Haraj. (p. 81-82)

A cette paire de personnages immondes, s’ajoutent deux autres encore plus laids :

- Haj Garne (Cf. *Morituri*), à « la face scélérate » (p.50) qui, d’un extrême sadisme, jubile à l’idée que le commissaire Llob soit renvoyé : « J’ai été enchanté d’apprendre qu’on t’a foutu à la porte, Llob [...] Et comment ! J’en jouis à chaque fois que j’y pense. Llob à la rue, n’est-ce pas déjà le bonheur ? » (p.53-54)
- Kader Laouedj : « un lèche-bottes d’une rare abjection [et maître de] l’exercice de la langue de bois au conservatoire de la télévision nationale » et qui, comble de l’ironie, est pressenti « à la tête du Comité des Braves » (p.50). Le narrateur, qui le connaît depuis assez longtemps, était sûr que « ce type ira loin. Il a une autonomie d’impudence intarissable et il sait que, dans les systèmes tarabiscotés, moins on a de scrupules et plus on a la chance d’atteindre les hautes sphères. » (p.51)

## **Narrateur (s)**

### **Ambivalence générique et confusion auctoriale**

Si se tourner vers ce monde des honnêtes gens, équivaut à se détourner de ces immondes personnages ; c’est surtout troquer l’univers noir du roman policier contre un autre, certes tragique mais néanmoins vivable de par les espoirs qui, s’il ne favorisent pas volontiers, n’avortent pas tout à fait C’est aussi un tournant dans la trame du roman qui sort franchement des sentiers battus du polar pour s’inscrire dans une sorte de journal d’un bilan d’une étape de la vie du narrateur. C’est ce que relèvera aussi Jean TANGUY qui voit que le commissaire

Llob se désintéresse [...] de l’enquête pour regarder son pays avec d’autres yeux, lassé de toute cette pourriture, nostalgique de l’Algérie qu’il a connu en 1967 ; [il] parle de son pays avec un émerveillement et un amour passionnés, les portraits affectueux des gens qu’il côtoie et qu’il compte au nombre de ses amis. Autant de fenêtres éclairant l’obscurité dont on doit espérer contre toute espérance qu’elles ne seront pas refermées.<sup>315</sup>

<sup>315</sup> Jean Tanguy, Chroniques de littérature de jeunesse. *Une trilogie de Yasmina KHADRA*, Baleine, 1997 et 1998



Bilan de la vie du narrateur en l'occurrence, laquelle vie ne peut se résumer en une carrière de policier plus ou moins ratée, que le narrateur noircit exagérément, déçu qu'il était plus par les partenaires (supérieurs hiérarchiques) que par les adversaires. Il s'en plaint : « Toute ma vie, je n'ai pas cessé de passer à côté de la plaque. Ours mal léché, beaucoup plus proche de la caricature que de la forêt, la bassesse ambiante me maintient constamment dans une sorte de mégalomanie farouche... » (p.63-64) Ce n'est, en l'occurrence, non seulement ce chapitre de sa vie qu'il a raté, mais tous les autres chapitres comme on le verra plus loin.

Pour rester dans le domaine professionnel, on finira par admettre, avec le narrateur, que le destin et le manque de pot du à sa bonté naïve, se sont ligüés contre lui. Il se confie à Da Achour: « J'allais demander une mise à la retraite, mais cette foutue guerre m'est tombée sur les bras. J'ai pensé qu'un brave n'abandonne pas le navire quand il menace de chavirer, qu'il doit se démerder pour redresser la barre. » (p.44)

Ainsi, aussi bien professionnellement –où les malversations, la prédation et le déni de justice sont monnaie courante- que civilement –où les valeurs semblent avoir changées-, le narrateur réalise qu'il avait tout raté. Il confirme, ce faisant, la nouvelle trame romanesque. Il égrènera quelques litanies qui renseignent, on ne peut plus, sur son état :

Lorsque, dans le silence surnois de la nuit, je me surprends à dresser l'inventaire de ma chienne de vie et que nulle part je ne tombe sur un bout de satisfaction ; lorsque je suis amené à reconnaître l'ampleur de mes torts et de mes bêtises – moi qui excellais dans l'art des complications-... (p.96-97)

La carrière professionnelle mise entre parenthèses, c'est vers le parcours de sa vie que le narrateur se tourne, créant ainsi l'atmosphère d'un récit de vie. Il l'avait même bien annoncé en début du roman (1<sup>ère</sup> partie, section 2) pour y revenir plus explicitement plus loin :

Aujourd'hui encore, je ne comprends pas. Je marche à tâtons en pleine lumière. Mes lauriers d'affranchi ne me sont qu'œillères. Mon regard de prophète ne trouve plus ses repères. Peu fier de l'adulte que je suis devenu, je guette la vieillesse...puisque toute chose en ce monde ne me fait plus rêver. (p.17)

Expliquant son incapacité à rêver et le peu d'emprises qu'ont les belles choses de ce monde sur lui, il revient à son enfance dans ce qu'elle avait de fatalement structurant et réalise sur le tard ce qui ne fonctionnait pas bien. Il dira que « maintenant, je sais toute cette grisaille qui me voilait la figure, toute cette animosité corrosive qui me bouffait les tripes. » (p.64). Il confiera :

Depuis longtemps, les fêtes ne me font plus rigoler. Séquelle d'une enfance confisquée, puis d'une jeunesse ratée... [...]  
Quand j'étais même, il y avait toujours pour moi, entre la liesse et en rêver, une vitre. A la ferme des Guillaumet où je trimais comme factotum, je n'avais pas le temps pour me divertir. Ecartelé entre les corvées ménagères et les commissions... (p.67)

Pourtant, dans son enfance, il était prédisposé à évoluer le plus normalement du monde. Il était naturellement bien pourvu et était même d'une sensibilité à fleur de peau. Certes, son « éducation de compagnard [...] s'opposait à la désinvolture de citadin nourri au biberon » qu'était son lieutenant Lino. (p.96) Certes, il ne comprenait pas que « *les champs d'alors étaient si immenses, [que] le blé atteignait [ses] épaules, pourtant [il] avait faim tous les jours et avait faim toutes les nuits.* » (p.16). Mais, conclut-il désinvolte, « Je ne comprenais déjà pas, mais je m'en moquais : j'avais la chance d'être un enfant. » (p.16)

Et en enfant, se souvenait-il, « Lorsque le vol d'une libellule me faisait pousser des ailes et que mes éclats de rire s'égouttaient dans le clapotis des fontaines, lorsque je courais comme un fou parmi les fougères » (p.17)

En fait, il jouissait de son statut d'enfant et mordait le bonheur à pleines dents.

Mais, quelque peu introverti, tandis que, du « haut de la colline où, enfant, [Arezki, son ami] venait avec son frère lancer des échos à travers les échancrures du bled » (p.16), il n'avait d'yeux que pour sa dulcinée. Adulte, il s'en souvient avec une émotion intacte :

Quand j'étais enfant, je venais souvent par ici épier Lounja. ... tous les matins, ceinte dans un pagne aux couleurs de l'été, elle prenait le chemin de la source, sa jarre en équilibre sur sa chevelure flamboyante.

Lounja avait onze ans, et des yeux azurés. Lorsqu'elle lançait en l'air son rire cristallin, des frissons étranges se ramifiaient dans mon dos. (p.136)

Se souvenant de leurs jeux d'enfants innocents, il reconnaît qu'il n'en était pas trop adepte :

On y barbotait [rivière] tout son soûl, dans une aquarelle de vociférations et d'éclaboussures étincelantes. Des fois on faisait semblant de se noyer pour voir nos chiots geindre et tergiverser sur le talus avant de nous rejoindre dans d'héroïques plongeurs. Je nageais rarement moi. (p.45)

A l'opposé, il donnait des signes qui témoignent qu'il s'était éveillé à l'amour à très bas âge :

Je nageais rarement moi. Je préférais me dissimuler dans les roseaux et je passais des heures à observer Lounja. Elle avait l'eau jusqu'aux genoux, les cheveux tels une coulée d'or sur le dos et, collée à sa peau, sa robe mouillée dévoilait ses seins naissants, beau comme deux soleils frisés. (p.45)

### **Ambivalence auctoriale : policier - écrivain**

“*J'ai des comptes à vous rendre en tant que **flic** et non en tant que **romancier**.*” (p.33)

L'équation est insoluble. Pourtant, elle est très simple à poser. Selon qu'il soit en face de ses supérieurs ou de Da Achour, par exemple, le narrateur est l'un, à l'exclusion de l'autre.

Pour Slimane Houbel –exactement comme pour Abou Kalypse dans *Morituri-*, il n'est aucunement question de considérer les “*élucubrations*” du commissaire comme de la littérature, encore moins de l'apprécier, parce qu'il n'était « qu'un phraseur déconnecté, un écrivain zélé » (p.34). Il le lui signifiera textuellement :

J'espère ne rien vous apprendre en vous disant que le dernier des cancres situerait votre gribouillage au stade anal de la littérature, monsieur Llob. Votre exercice de style relève beaucoup plus de la masturbation pédantesque que d'une réelle impulsion intellectuelle. Vous ne méritez même pas que l'on vous qualifie de scribouillard. (p.32)

En conséquence, il le situera dans le seul statut qu'il se doit d'honorer en lui disant : « Je vous rappelle que vous êtes fonctionnaire de l'Etat et, par conséquent, soumis à des obligations de réserve. [...] Je suis convaincu –inconscient que vous êtes- que vous ne vous rendez même pas compte de la portée de vos élucubrations. » (p.34)

Plus soupçonneux, l'immonde Haj Garne, en plus de prétendre identifier un subterfuge qu'aurait trouvé Llob de se jouer de la vigilance de ces dames composant le Jury, il prétend aussi dénoncer sa lâcheté d'éviter la confrontation avec ses adversaires en se cachant derrière un nom de femme. Il l'accusera, sardonique : « Alors, comme ça, tu t'appelles Yasmina Khadra, maintenant ? Sincèrement, tu as pris ce pseudonyme pour séduire le jury du prix Femina et pour semer tes ennemis ? » (p.54)

Quasi désespérés, certaines personnes -de son giron même- sont enclines de partager l'avis des supérieurs, et partant le fait accompli de n'être qu'une pièce dans un système. Son ex. collègue, *Sid Ali*, maintenant gargotier, mais néanmoins confident intéressé, le lui dira on ne peut plus clairement : « Ça ne sert à rien de don-quistoter. Le monde est ainsi fait. Même le Messie, il pourra pas le redresser. [...] C'est toi qui fais l'autruche. T'es pas l'avocat des pauvres, encore moins le justicier tombé du ciel. T'es un petit fonctionnaire à deux sous. » (p.120)

Ainsi Llob n'est "*qu'un petit fonctionnaire*", exactement comme le concevait M. Slimane Houbel, qui plus est happé par ce système qui prévoit d'en faire, selon la réflexion de son lieutenant Lino, un hors-la-loi potentiel. « Les talents, les compétences, les scrupules sont devenus caducs. Le seul critère promotionnel qu'ils ont daigné nous laisser est la magouille, dira Lino qui, selon Llob, ne pense pas ce qu'il dit. » (p.40)

Pour Da Achour en revanche, le narrateur est avant tout, autant dire exclusivement poète ; il n'est commissaire que par accident de parcours et occasionnellement, parce que, en permanence, ne pouvant pas juguler l'ardeur et la générosité d'une âme de poète né, il est artiste. Ecoutons Da Achour qui en donne le statut, le rang et l'œuvre :

- Un poète, ça ne fait pas de bêtise. Ça dévoile celle des autres. Forcément, ça fait des mécontents. J'ai lu ton bouquin. Ça vaut la peine, fais-moi confiance. (p.43)
- Le poète n'est pas un pyromane, son chagrin seul est crémation Ton bouquin est dans le vrai. C'est ce qui compte par-dessus tout. (p.44)
- ... par-dessus cette tourbe puante, il y a toi. Tu surplombes ton monde, comme un dieu, et c'est formidable. (p.45)

Il s'agit donc d'un "poète" qui "*surplombe le monde comme un dieu*" et dont l'œuvre est un "*bouquin dans le vrai*". Mais Da Achour n'est pas le seul à considérer le narrateur comme poète. Ses compères savent qu'ils côtoient un écrivain courageux et lucide. Même dans l'autre camp, il y a ceux qui –comme Madame Fa Lankabout, (*Morituri*)– savent pertinemment qu'ils sont en présence d'un auteur. « Madame Zhor Rym, la plus belle veuve du Grand Alger » (p.53) en est une, et elle est très éprise de sa plume, qui le lui dit ainsi :

J'ai beaucoup apprécié... [...] J'ai dit que j'ai beaucoup apprécié, monsieur Llob. Et je parle de "Morituri". [...] je serais ravie de vous recevoir chez moi. J'ai toujours espéré m'entretenir avec vous. J'adore les écrivains. (p.55-56)

### De la dépréciation de soi

*"Je parie que le miroir se briserait rien qu'à l'idée de contenir ton reflet. Tu es dégueulasse, Sam. T'es une ordure comme il n'y en a pas deux. ... T'es qu'un charognard."* (p.58)

Comme il a été remarqué dans les deux premiers volets de cette trilogie, le narrateur de "*L'Automne des chimères*" ne déroge pas à la règle et reconduit la constance thématique relative à une description dépréciative de sa propre personne. Nous retenons, par souci d'allègement du corpus descriptif, quelques attributs relatifs aux aspects physique et moral.

D'abord, au plan physique, nous avons le même "*pauvre type*" des deux premiers opus, autant aux yeux de ses adversaires qu'à ses propres yeux. Ainsi, à l'intrusion du commissaire dans le bureau du faux dévot –et néanmoins ami de Slimane Houbel- Hadi Salem, le «visage en lame de couteau [du secrétaire de ce dernier] retrouve son calme quand il se rend compte que mon costume lustré n'a rien à voir avec le look des gros bonnets. Du doigt, il [le] somme de prendre place sur une chaise métallique implantée là à l'attention des moins que rien de passage» (p.100-101). Comme pour confirmer cette image de "*moins que rien*" qui lui colle à la peau, il s'applique quasi sadiquement à détruire la moindre petite allusion appréciative positive le concernant. Ainsi, quand Madame Haraj le trouvait « *diablement sexy* » (p.83), il s'empresse de la contredire en soutenant : « Apparences, ma chère. En réalité, je suis un peu comme le melon. Je prends du ventre au détriment du pédoncule. » (p.83)

Le narrateur, dans ce "*bilan de vie*", nous donne trois portraits de lui, (enfant, jeune homme et retraité) où l'on peut déceler cette constante dépréciation de soi. Pendant son séjour à Ighider, la vieille Na Taos qui l'avait élevé comme son propre fils, lui a sorti une photo d'enfance dans l'intention de lui montrer qu'il « *était très bien* », qu'il « *était le meilleur* ». Mais le vieux narrateur, dans sa constance dépréciative indécrottable, la contredit :

Sur la photo, il y a elle, l'oeil fermé par un jet de soleil, à califourchon sur un baudet, la robe retroussée sur les genoux, radieuse, comblée, absolument émerveillée par le gamin loqueteux qui riait à côté d'elle, debout sur un tronc d'arbre.

-Dieu ! Que j'étais moche.

- Tu n'étais pas moche, Brahim. Tu étais même très bien. ... Tu étais le meilleur. (p.141)

En jeune homme ambitieux même si, un peu naïf, il « s'apprêtait à conquérir les cœurs et les esprits. J'avais vingt-huit ans [disait-il] et autant de raisons de croire que le bled m'appartenait » (p.191). Cette ambition somme toute légitime et cette image positive ne trouvent pas grâce aux yeux du vieux commissaire qui ruminait: « Moi, péquenot déluré, engoncé dans mon costume Tergal à larges rayures, qui rappelait la tunique des forçats, le col de la chemise raide par-dessus celui de la veste. [...] Avec ma petite gueule de zazou rural et mes galons d'inspecteur fraîchement promu » (p.191) Maintenant mis à la retraite, le commissaire narrateur est physiquement « empâté [et] enfariné sur les tempes » (p.115), toujours engoncé dans sa « veste de prolétaire » (p.65) et dont le « sourire fait déguerpier plus vite qu'une grimace de croque-mitaine » (p.43) deux gosses craintifs venant chercher leur ballon. Catastrophé, son vieil ami Dine lui conseille : « Mon chéri, ce n'est pas avec une mine d'enterrement qu'on a des chances de séduire le destin. [...] Dépêche-toi de te refaire le portrait chez un esthéticien. Tu es franchement désespérant. » (p.87)

Au plan moral, le portrait du narrateur n'est pas non plus favorable. En effet, autant est-il lucide en admettant que « *clopinant sur ses soixante ans, il a fait son temps et doit céder la place* », autant il persiste dans l'autodépréciation en décrétant qu'il était « *difficile à apprivoiser* ».<sup>316</sup> En l'occurrence, ce n'est pas là les seules tares qu'il s'auto adjuge. Qu'en en juge. Il est/était :

- un *ours mal léché*, beaucoup plus proche de la *caricature*... (p.63)
- dans une sorte de *mégalomane farouche*... (p.64)
- dans une *animosité corrosive* qui me bouffait les tripes... (p.64)
- d'un *tempérament d'homme frustré* ... (p.96)
- *pas toujours raisonnable* ... (p.96)
- *impulsif et susceptible* ... (p.107)
- *jaloux* des autres gamins ... (p.140)

Pire encore, il :

- *n'écoutait pas.... ne comprenait rien* ... (p.64)
- avait des *coups de gueule* ... (p.96)
- avait des *volte-face fulgurantes* ... (p.96)

L'image de lui qu'il laisse en héritage à ses équipiers, dont surtout son lieutenant fidèle Lino, est d'un lamentable pathétique. Déchu de son poste et désarmé, il voulait sauver la face et amortir les éventuelles retombées négatives sur les membres de son équipe. Mais, il ne put et le reconnaît : croisant son lieutenant dans les couloirs, il se hasardait à « lui taper sur l'épaule, histoire de lui mentir un peu, de lui faire croire que Brahim Llob est coriace, qu'il saura triompher de ses déconvenues. [Mais] la contenance que je me tue à me donner doit manquer bougrement de conviction » (p.41).

<sup>316</sup> *Je clopine sur mes soixante berges, je deviens vieux jeu, de plus en plus difficile à apprivoiser. J'ai fait mon temps, je dois céder la place.* (p. 166)

## ANNEXE 5. Le discours autobiographique

### 1 – Roman autobiographique : *Entendre une vocation*

*L'Ecrivain*, Paris, Julliard, 2001, 240 p. (les citations sont puisées dans cette édition.)

*“L'Ecrivain est le récit autobiographique de ce destin étonnant [...] mais surtout une évocation poignante de l'histoire récente de l'Algérie en même temps qu'un éloge de la littérature.”* Yves Bellec, Compte rendu de *L'Ecrivain*, Amazon.fr

*L'Ecrivain*, le roman autobiographique de Yasmina Khadra, pierre angulaire de l'argumentaire qui sous tend cette thèse, est publié chez Julliard, à Paris et est sorti le 15 Janvier 2001, ISBN 2-260-01579-4. (Edition source des citations qui vont suivre)

Le texte du récit se déroule de la page 11 à la page 240 ; il est précédé –après la page de garde et celle portant une bibliographie de l'auteur sous son célèbre pseudonyme- :

- d'une *dédicace* : “ *Aux cadets, avec toute mon affection* ”. (p.7)
- d'une *citation* de Sid Ali, un personnage de “ *A quoi rêvent les loups* ”.<sup>317</sup>

Il est suivi d'une bibliographie des livres parus sous le véritable nom du romancier.

Ce récit de la vie de l'auteur est relaté par un narrateur se désignant par le pronom personnel “ *JE* ”. C'est un cadet de la Révolution, c'est-à-dire un élève soldat, du nom de Mohammed Moulessehoul (Matricules : 129 à l'école d'El Mechouar, et 561 à celle de Koléa).

Le roman est construit en deux parties et compte douze sections:

- La première partie est intitulée “ *Les murailles d'El Mechouar* ”. Elle est précédée d'un préambule (de quatre pages, de 11 à 14) non titré et compte six sections, sans titres également. Elle se déroule de la page 15 à la page 117 (soient 102 pages). Elle commence par une citation de Khalil Gibran, tirée de “ *Le Prophète* ”.<sup>318</sup>
- La deuxième partie, intitulée “ *L'île Koléa* ”, est aussi précédée d'une introduction de quatre pages non titrée, et se compose également de six sections non titrées. Elle commence par une citation de Cocteau<sup>319</sup> et se déroule de la page 119 à la page 240 (soient 121 pages).

La jaquette, très sobre des éditions Julliard, est d'un blanc intégral avec un demi trait vertical vert. La première de couverture porte, nettement détachées et de haut en bas, quatre indications : nom de l'auteur, titre, genre et éditeur. Quant à la quatrième de couverture, elle porte, en haut et à gauche, une note de l'éditeur en 11 lignes.

<sup>317</sup> “ *De mes torts, je n'ai pas de regrets. De mes joies, aucun mérite. L'Histoire n'aura que l'âge de mes souvenirs, et l'éternité, la fausseté de mon sommeil.* ”

<sup>318</sup> “ *Et demain, qu'apportera demain au chien sagace qui enfouit les os dans le sable sans trace tandis qu'il suit les pèlerins vers la ville sainte ?* ”

<sup>319</sup> “ *Le péché originel de l'Art est d'avoir voulu convaincre et plaire, pareil à des fleurs qui pousseraient avec l'espoir de finir dans un vase.* ” Jean Cocteau.

### - Le titre : *L'Ecrivain*

En la jumelant avec celle de la couverture (emballage du produit texte), l'étude du titre de l'autobiographie de Khadra peut délivrer un nombre impressionnant d'informations dont la plus importante, pour notre approche, reste cette phrase, constituée de deux syntagmes superposés, qui proclame : (1) **Yasmina Khadra** est l'auteur de (2) ***L'Ecrivain***, un (3) **Roman**, publié chez (4) **Julliard**.

Quand on songe que c'est un texte- réponse à un malentendu, devenu au fil du temps insupportable pour l'homme et l'écrivain d'abord, mais aussi pour l'ex. militaire, "*tapi*" derrière deux prénoms féminins, on peut lire le titre par rapport à l'horizon d'attente comme suit : *Les livres tant encensés, parus sous le pseudonyme féminin de Yasmina Khadra, puis boudés et leur auteur controversé, mis en quarantaine, sont bel et bien l'œuvre d'un romancier, (roman) reconnu comme tel par une institution fiable (Julliard)*. Ce faisant, le choix du nom d'artiste (*Yasmina Khadra*) est définitivement assumé et sa biographie est rendue publique et signée (*L'Ecrivain*).

C'est, parmi les titres de l'auteur, le quatorzième du nombre, choisi en 2001 pour juguler une situation devenue, depuis septembre 1999 (date de la révélation de sa véritable identité) insoutenable : il "*se démasquera*", revendiquera et assumera son statut d'écrivain, un statut tant rêvé et convoité. C'est donc un titre éponyme comme on le confirmera à la lecture du récit de vie où le personnage, le cadet Mohammed Moulessehoul, est appelé ainsi par ses pairs à l'ENCR de Koléa : « A Koléa, nous avons [...] nos "doctours", nos "cheikhs", nos "Ché", nos "progressistes", nos "politiciens", nos "inventeurs" [...], j'étais "l'écrivain". Tout le monde m'appelait ainsi. » (p. 212)

Comme élément phare du paratexte, le titre fait partie de l'ensemble des traces qui constituent le roman et, à la fois, fonctionne comme "*étiquette de cet ensemble*", "*cet aimant de lecture qui doit être stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur*"<sup>320</sup> et remplit les mêmes fonctions que le texte publicitaire ordinaire.

Ainsi, en message publicitaire, il remplit les trois fonctions essentielles.<sup>321</sup>

- Fonction référentielle : il informe du fait posé en hypothèse, par le pacte contracté avec les lecteurs et par l'horizon d'attente qui s'est profilé à la faveur du dit malentendu : *qui était-il ?*

- Fonction conative/impressive : il implique les lecteurs (en les prenant à témoin) sur ce fait par l'emploi du déictique défini « *LE* » (dans *L'Ecrivain*) : *ce n'est pas n'importe quel écrivain dont on ferait ici le portrait mais L'écrivain qui intrigue et qui se fait appeler Yasmina Khadra*.

<sup>320</sup> Achour et Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits, Convergence critique II*, Editions du Tell, Blida, 2002(p.71)

<sup>321</sup> Inspiré de *Clefs pour la lecture des récits, Convergence critique II, op. cit.* p.146.

C'est désormais un écrivain (et non une écrivaine). Sur la bande-annonce, le prénom féminin du pseudonyme disparaît et est remplacé par la photographie d'un jeune garçon portant uniforme militaire de couleur verte (= KHADRA).

- *Fonction poétique* : il suscite un attrait particulier par la “*magie*” que suscite le mot écrivain, intrinsèquement, et par l'admiration et le respect qu'il inspire. Cette admiration est dédoublée par la curiosité induite par l'emploi des caractères majuscules gras :
- d'abord, le **L** (du déterminant), pour signifier, en plus de la détermination-définition, le fait qu'il serait celui, unique, qu'on ne devrait pas confondre, ignorer ou méconnaître ;
- le **E** (du déterminé), ensuite, pour suggérer au lecteur le statut et l'aura de cet auteur par excellence.

Ainsi, dans le texte du roman, ce titre serait à lire comme énoncé dénotatif, référentiel : il s'agit de l'itinéraire d'un écrivain que la fiction est chargée de nous restituer. Comme énoncé dénotatif, le titre renvoie immédiatement à un sujet phare de l'actualité littéraire et éditoriale de 2001 : il devrait s'agir du “*mystérieux*” écrivain aux deux prénoms féminins, qui épate par la veine de ses textes et la verve de son verbe et qui, dans le même temps, intrigue par le mystère de son identité tenue secrète.

Cet énoncé dénotatif (*l'écrivain Yasmina Khadra, qui fut officier militaire, est un Homme de Lettres*) est abondamment illustré dans le roman par tout ce qui renvoie aux attributs et autres qualités d'un auteur d'œuvres littéraires, d'un romancier. Dans l'espace du texte de ce volet de notre corpus, beaucoup d'occurrences des isotopies de “*lire*” et de “*écrire*” sont à signaler et que nous investirons dans l'argumentaire des trois chapitres de la troisième partie de cette thèse : *Reconstitution de l'espace autobiographique et Interférences génériques*. L'exemple le plus illustratif, qu'on signalera tout de suite, concernera le nombre impressionnant d'essais littéraires que le narrateur a entrepris, avec des résultats divers.

Ainsi, « cet énoncé dénotatif est “travaillé” par le narrateur lui-même et se transforme en foyer connotatif. »<sup>322</sup> Le narrateur de *L'Ecrivain*, à rebours, “*travaille*” l'énoncé référentiel (la fiction : *roman*, sur la couverture) et le transmue en énoncé discursif intervenant dans une situation de communication particulière, le transformant, par ce fait, en foyer dénotatif : on assistera ainsi au passage du fictionnel au discursif, avec prise sur la réalité prosaïque.

Claude Duchet fait remarquer que le titre « résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social, mais le discours social en termes de roman. »<sup>323</sup>

<sup>322</sup> Achour et Bekkat, *op. cit.* p.147 ; à propos de “*L'incendie*” de Dib.

<sup>323</sup> Cité par Achour et Bekkat, *op. cit.*, p.71.



A titre indicatif, beaucoup d'indices de la réalité éditoriale, beaucoup de noms propres d'hommes de lettres parmi l'entourage physique et livresque de l'auteur-narrateur corroborent cette hypothèse.

En plus, donc, de la posture du narrateur, refusant de se laisser enfermer dans une situation qui risque de l'asservir en le réduisant à un statut dont il veut se dégager, et en plus de la focalisation sur une autre activité (autre que militaire) des cadets, la lecture<sup>324</sup>, les récurrences des noms de littérateurs et des champs lexicaux et sémantiques de “lire” et de “écrire”, illustrent, on ne peut mieux, l'intention discursive et l'objectif visé : se situer dans le cercle des écrivains et en revendiquer le statut, comme on peut le lire sous la plume de Achour et Bekkat.<sup>325</sup>

Une telle prolifération, tout au long du roman, des éléments du champ lexical [...], (substantifs, verbes, adverbes, qualificatifs), tant au niveau strictement linguistique, qu'au niveau proprement rhétorique (les différentes figures de style), qu'au niveau narratif [...], ne peut être du au hasard.

Pour appuyer leur propos, les deux critiques littéraires universitaires empruntent, en guise de conclusion, ce mot de Jean Giono où il affirmait : « Si j'écris l'histoire avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut le titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est d'expliquer le titre. »<sup>326</sup>

Dans l'autobiographie de Khadra, on constate que l'explication, l'orientation, c'est-à-dire la ligne métonymique est plus importante que la ligne métaphorique, suggestive et poétique. En effet, la dimension référentielle du texte est à privilégier par rapport à la dimension symbolique : il s'agira de valider, par une profusion d'indices textuels, l'intention discursive de l'auteur du livre, à savoir, se présenter justement comme écrivain.

Tous les éléments de la diégèse sont actualisés, éclairés par cette tension vers ce sens privilégié, et le titre est foncièrement métonymique : à l'instar de “*Le fils du pauvre*” qui se réfère à Mouloud Feraoun, “*L'Ecrivain*” renvoie à Yasmina Khadra, le titre étant une fiche d'identité. C'est là les termes de la complémentarité “*Titre/Roman*” que soulignent Achour et Bekkat en faisant remarquer que « l'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin et clé de son texte. »<sup>327</sup> Et c'est ce que nous soupçonnons fortement dans la démarche de l'auteur, démarche adéquatement servie par le choix de ce titre éponyme, cette étiquette fiche d'identité.

<sup>324</sup> « Les cadets étaient de grands lecteurs. Dans les deux langues. » (p.152)

<sup>325</sup> Achour et Bekkat, *op. cit.*, p. 149

<sup>326</sup> *Idem* p. 149

<sup>327</sup> *Clefs pour la lecture des récits, op. cit.* p.72

Par ailleurs, en partant de la constatation vérifiée, surtout dans le secteur de la grande production, qu'un auteur connu sur la scène aurait son "*profil de titre*", on peut dire, en considérant et les titres antérieurs et ceux postérieurs à *L'Ecrivain*, que Yasmina Khadra rompt avec une démarche en rompant avec un genre moins compromettant (roman policier ou *polar*) et en intervenant dans la diégèse à la faveur de l'investissement d'un nouveau genre plus engageant, comme l'autobiographie. En effet, mis à part "*Houria*", "*Amen !*" et "*Morituri*", les titres de Khadra se caractérisent par une structure séquentielle double, donnant à lire deux syntagmes exprimant, respectivement, un *thème* et un *propos*.

Il s'agit dans la majorité des cas (avant et après *L'Ecrivain*), d'un nom commun suivi d'un propos renfermant une détermination de ce nom, comme par exemple :

| N° | Noms            | Déterminations et commentaires                              |
|----|-----------------|-------------------------------------------------------------|
| 1  | La fille        | du pont : <i>trait d'union ou point de rupture.</i>         |
| 2  | El Kahira       | La cellule de la mort : <i>non retour ou transcendance.</i> |
| 3  | Le privilège    | du phénix : <i>résurrection ou invincibilité.</i>           |
| 4  | De l'autre côté | de la nuit : <i>bon conseil ou diabolisation.</i>           |
| 5  | La foire        | aux enfoirés : <i>"sagesse ou folie"</i>                    |
| 6  | Les enquêtes    | du commissaire Llob : <i>policières ou sociales</i>         |
| 7  | L'automne       | des chimères : <i>illusions/désillusions.</i>               |
| 8  | Le Dingue       | au bistouri : <i>soin ou agression</i>                      |
| 9  | Les agneaux     | du Seigneur : <i>sacrifice ou martyre.</i>                  |
| 10 | L'imposture     | des mots : <i>complices ou sournois.</i>                    |
| 11 | Les Hirondelles | de Kaboul : <i>paradis ou potence.</i>                      |
| 12 | Cousine         | K. : <i>séduite ou déçue</i>                                |
| 13 | La part         | du mort : <i>héritage ou dette.</i>                         |
| 14 | La rose         | de Blida : <i>pétales ou épines</i>                         |
| 15 | Les sirènes     | de Baghdad : <i>enchantement ou désastre</i>                |
| 16 | L'Olympe        | des infortunes : <i>hit parade ou banalité</i>              |
| 17 | L'équation      | africaine : <i>clef ou verrou</i>                           |
| 18 | Les chants      | cannibales : <i>envoûtement ou perte</i>                    |

"*L'Ecrivain*" est donc le premier titre (et le seul jusqu'à "*L'Attentat*" ; Août 2005) formé d'un article déterminant et d'un nom : *Le + Ecrivain*. On peut dire que ce titre « *se distingue résolument des titres habituels* » et que, par ce fait, « *il provoque une fonction de rupture.* »<sup>328</sup> Rupture dans le ton, rupture dans le genre, le discours, bref, dans le mode de communication avec ses lecteurs. Il s'agit là du premier texte autobiographique de l'auteur.

En définitive, le rapport *Titre/Roman*, s'agissant de *L'Ecrivain* de Khadra, se trouverait bien explicité dans ce que Claude Duchet appelle "*le titre incipit*" qu'il définit comme « un élément du texte global, qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent au début et au court du récit qu'il inaugure, il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture. [...] Le titre résume et assume le roman, et en oriente la lecture. »<sup>329</sup>

<sup>328</sup> *Clefs pour la lecture des récits, op. cit. p.73*

<sup>329</sup> Cité par Achour et Bekkat, *op. cit. p.73-74*

Les occurrences du titre, *Ecrivain*, et des mots équivalents des champs lexicaux et sémantiques où il s'inscrit, sont bien établis.

### Lecture de la fiction

En tant que roman autobiographique, l'auteur y a investi les catégories générales du genre, comme elles sont définies par Philippe Lejeune, et reproduit des schémas caractéristiques à certains textes autobiographiques, dont au moins deux que nous citons :

#### 1. Canevas de l'autobiographie de J-P. Sartre : “ *Les Mots* ”, Paris, Gallimard, 1952.

En le comparant à celui de *L'Ecrivain* de Khadra, on remarque que les deux autobiographies se composent de trois sections dont la première sert de *Prologue* aux autres :

- *Lire* pour Sartre , *Les murailles d'El Mechouar* pour Khadra, où est rapporté toute l'expérience, en particulier l'initiation à la lecture des jeunes narrateurs, *Poulou* et *Mohamed*.
- *Ecrire* pour Sartre, *L'île Koléa* pour Khadra, où la tentation puis les tentatives et essais d'écriture sont décrits et abondamment commentés.

**2. Occurrence des trois critères caractéristiques des autobiographies**, celles d'Hadrien, de Rousseau et de Sartre<sup>330</sup>, occurrence signalée par Marie-Claire Kerbrat, vérifiable aussi dans le roman de Khadra ; elle constitue l'illustration parfaite des propos de Gérard Genette sur “ *les relations particulières entre les textes* ”, lui qui définit « l'archi textualité [comme] la relation qui marque l'appartenance d'un texte au genre qui le définit. »<sup>331</sup>

*L'Ecrivain*, autobiographie de Khadra, marque son appartenance au genre en vérifiant, comme les trois textes étudiés par M-C. Kerbrat, les trois caractéristiques qu'elle cite ainsi :

- 1- « Les trois autobiographes remontent à l'origine de la vie ».
- 2- « Les trois autobiographes retrouvent les expériences fondatrices ».
- 3- « Les trois autobiographies se réfèrent aux mythes ».<sup>332</sup>

#### 1- « *Les trois autobiographes remontent à l'origine de la vie* »<sup>333</sup> :

- à l'instar d'Hadrien qui, « après avoir dressé le portrait de son grand-père, évoque son père, puis sa mère »,
- à l'instar de Sartre qui, « après avoir présenté les parents, puis les frères et sœurs de sa mère [...], nous présente un grand parent paternel, puis Jean-Baptiste Sartre, qui épousa Anne-Marie Schweitzer... »,

<sup>330</sup> Respectivement, “*Mémoires d'Hadrien*”, de Marguerite Yourcenar, “*Les Confessions*”, de Jean-Jacques Rousseau et “*Les Mots*” de Jean-Paul Sartre.

<sup>331</sup> Cité dans *Encyclopaedia Universalis*, 1983, *Art. Intertextualité*

<sup>332</sup> M-C. Kerbrat, *L'écriture de soi (leçon littéraire sur)*, PUF, *Coll. Major*, 1997, 2<sup>ème</sup> édition. (p. 9 ; 11 et 12)

<sup>333</sup> Les indications concernant les trois personnages sont de l'auteur, M- C Kerbrat, *op. cit.*

- à l'instar de Rousseau dont la « propre origine est celle de l'amour qui unit ses parents, dès leurs jeune âge »,
- le narrateur de *L'Ecrivain*, dont la « naissance scella [le] serment nuptial [des parents et] fut le plus beau jour de leur vie » (p.55), fait remonter sa filiation à son grand-père « qui n'était pas austère, [mais] c'est l'époque qui l'était ainsi » (p.173) et son origine aux Doui Menia dont l'ancêtre est Chef de confrérie religieuse ou Maître d'une Zaouïa, Er Rahmania : « Je relève de la zaouïa de Sidi Abderahmane. » (p.167)

## 2- « *Les trois autobiographes retrouvent les expériences fondatrices* » :

- « Les autobiographes énumèrent leurs “ premières fois ” »,
- comme Hadrien, dont les « premières patries ont été les livres »,
- ou comme Sartre qui « doit aux ouvrages de la collection Hetzel [... ses] premières rencontres avec la beauté »,
- ou encore comme Rousseau « considérant les premières lectures comme des expériences initiatiques »,
- le narrateur de *L'Ecrivain* a ses expériences fondatrices comme quand il signale : « Au commencement, il y eut une voiture qui slalomait sur les routes de Tlemcen. C'est ce jour là que je suis né. » (p.238), ou « J'étais né poète comme l'oiseau naît musicien » (p.205), ou : « C'est à partir de cette année que j'ai commencé à me réfugier dans les livres. » (p.85)

C'est surtout, en réussissant son examen d'entrée en 6<sup>ème</sup>, le fait que « c'était la première fois que le nom Moulessehoul paraissait sur un quotidien » (p.102), puis, en décrochant le baccalauréat, quand son père lui dira fièrement : « Tu es le premier bachelier des Moulessehoul. » (p.229)

## 3- « *Les trois autobiographies se réfèrent aux mythes* » :

Dans *Les Confessions* et *Les Mots*, le mythe d'Oedipe est manifeste respectivement :

- dans la relation du narrateur à Mme de Warens, “ *Maman* ”, qui l'initiait à l'amour, et
- dans « l'amour exclusif qui attache le petit Sartre à sa jeune maman dont il partage le lit »
- pour sa part, comme Œdipe ou Thésée, Hadrien est un « personnage à qui une destination est assignée », en l'occurrence, il est destiné à l'empire.

Dans le texte de Khadra, différence de mythologie oblige, le jeune narrateur est promis à un grand avenir depuis “ la vaticination de la dame de Meknès ” (p.104) qui avait dit à la mère du narrateur : « Ce garçon sera quelque chose d'exceptionnel » ; et renchérissant, la mère concluait : « Tu es béni, mon grand. Là où tu iras, ce sera vert devant et derrière toi. » (p.59). Ou encore : « Il faut avoir foi en la Dame de Meknès, mon garçon. C'est écrit que tu deviendras quelqu'un, un grand officier. » (p.234)

## ANNEXE 5. Le discours autobiographique

### 2 – Roman essai : Le grand malentendu “*Contre mauvaise foi, bon cœur*”

*L'imposture des mots*, Paris, Julliard, 2002, 165 p.

*L'imposture des mots* (Julliard, 2001, 177 pages) est une œuvre qui réunit différents genres littéraires, ou selon Samir Benmalek qui, considérant les contenus de ses trois parties, concluait que « l'ouvrage est à la fois récit, témoignage et fiction ». En « y racont [ant] l'affrontement intérieur, fort bouleversant, entre l'écrivain et le soldat », il commet une oeuvre à cheval entre l'essai et le récit autobiographique. Elle fait suite à *L'écrivain* (Julliard, 2001, 240 pages), et rend compte d'une circonstance cardinale de la nouvelle vie de cet écrivain (hier seulement militaire de carrière) fraîchement parti à la retraite.

Il s'agit de cette méprise survenue à la suite du dévoilement de l'identité de l'auteur, qui reconnaît : « ...trop tard. Il fallait enlever le masque avant la levée des boucliers. » (2002 : 24). Car, après un timide accueil, mais des plus chaleureux, qui lui a été réservé en France, la polémique, qu'il présentait d'ailleurs, enfle. C'est de ce malentendu exploité de façon franchement velléitaire par « une certaine presse parisienne » qu'il est question dans cet essai où Khadra qui craint « cette très parisienne tempête médiatique », refuse d'en être l'otage.

Avisé, il réalise l'importance de la “*tempête*” qui s'annonce et se fait un credo du conseil du plus sage de ses personnages, Haj Maurice qui lui disait : « A mon avis, il faut rester sur la défensive. Tu n'es pas une simple révélation, mais un enjeu de taille. Certains chercheront à te manipuler, d'autres à te récupérer, d'autres encore à te crucifier. » (2002 : 53)

D'ailleurs, même si l'auteur soutient que son œuvre « n'est ni un règlement de comptes ni une mise au point, seulement une mise à l'heure des horloges »<sup>334</sup>, l'horizon d'attente ne l'entendait pas de cette façon. La journaliste Djaouida Abbas écrit en guise de présentation de l'œuvre, annonçant ainsi la couleur en situant les antagonismes: « L'imposture des mots est le récit lucide et passionné de cet étrange et trouble procès, de l'affrontement entre une conscience et une intelligentsia jamais en retard d'une imposture. »<sup>335</sup>

Au plan formel, l'œuvre de 177 pages est structurée en 18 chapitres –non titrés– répartis en trois parties : « *L'Approche* » (p.07/61 - 08 chapitres), « *Le Choc* » (p.63/104 -04 chapitres) et « *Le Doute* » (p.105/177- 06 chapitres)

Médaillé d'or de l'*Académie française*, *L'Imposture des mots* est écrit dans un style fluide où les mots semblent s'imposer d'eux-mêmes. L'auteur y raconte les difficultés, pour ne pas dire l'impossibilité, qu'il avait eu à faire la distinction entre le soldat qu'il fut et l'écrivain dont il a tant rêvé et qu'il est plus que jamais. Il le dit de façon pathétique :

<sup>334</sup> Samir Benmalek, *Parcours d'écrivain*, Conférence-débat avec Yasmina Khadra, *Le Matin* du 09 avril 2002

<sup>335</sup> Djaouida Abbas, *L'écrivain tente une “mise au point”* *Liberté* 9 avril 2002

Pour la première fois de ma vie, je pris une décision. La plus difficile. La moins évidente. Lâcher ce que je tenais fermement entre les mains pour traquer une volute de fumée ; quitter TOUT – l'uniforme, ma carrière d'officier, ma famille, mon pays – pour un vieux rêve d'enfant. (2002 : 34)

Il ne se contente pas de le dire. Mieux, il le traduit en écriture où la réalité est fictionnalisée et où sont développés des faits réels liés à une fiction mettant en scène ses espoirs déçus et son désespoir affligeant, ses rêves avortés et ses angoisses bien réelles car « c'est cette amertume, cette désillusion, qui sont l'ossature de *L'imposture des mots*, roman admirable de tendresse et de sincérité. A mi-chemin entre la réalité et l'illusion, ce livre offre une véritable leçon d'originalité littéraire dans un habillage autobiographique. »<sup>336</sup>

### **Circonstances de composition et de parution**

“*Marginalisé trente-six ans par une armée hostile à ma vocation de romancier, voici que mon Olympe de lumière me renie à cause de mon statut d'officier.*” (p.110-111)

En 1999, à l'âge de quarante cinq ans -et peut être y songeait-il bien avant- le commandant Moulessehoul décide de prendre sa retraite et de quitter ainsi l'armée pour se consacrer à la littérature, à l'écriture. Il le dit et l'assume dans son autobiographie, *L'Ecrivain* (2001), qui rend fidèlement compte de cette décision et de sa mise en exécution.

Jusque-là, l'anonymat aidant, même si ce n'était pas l'avis de l'auteur qui soutenait : « J'ai été pendant quatre ans pénalisé à cause de mon anonymat, maintenant, je suis pénalisé à cause de mon statut militaire »<sup>337</sup>, ses romans précédents, en particulier sa trilogie policière, dite parisienne (*Morituri* 1997, *Double Blanc* 1997, *L'automne des chimères* 1998) ainsi que tous les Opus du Commissaire Llob et ses livres antiterroristes, dits de l'urgence, parus chez Gallimard et dans la collection Pocket (*Les agneaux du seigneur* 1999, *A quoi rêvent les loups* 1999), tous avaient été appréciés par la critique spécialisée, sur le fond comme pédagogiques et engagés et sur la forme comme renouvelant les règles du genre. Mais, son roman autobiographie, *L'écrivain*, 2001, « dans un contexte difficile, celui de la méfiance et du doute face à l'institution militaire, [est] pris en étau entre deux autres ouvrages sortis et très médiatisés »<sup>338</sup>. Annoncé comme un best seller –et il le fut en effet vu les ventes- il révèle au grand public francophone d'abord et français majoritairement « que Yasmina Khadra n'est que Mohammed Moulessehoul, en l'occurrence un militaire »<sup>339</sup>. Cela a lourdement grevé l'audience de l'auteur et a failli le déstabiliser, portant atteinte à son moral en faisant douter de sa sincérité et de sa probité.<sup>340</sup>

<sup>336</sup> Azzedine Mabrouki, *L'imposture des mots ou le grand malentendu*, Le Matin du 13 février 2002

<sup>337</sup> *La Nouvelle République* du 25/02/01

<sup>338</sup> Azzedine Mabrouki, *op. cit.*

<sup>339</sup> *Idem*

<sup>340</sup> « *La littérature algérienne a la chance de posséder un écrivain de cette envergure, dont la probité n'est pas la moindre de ses qualités...* », Mohamed Benrebiai, “*Yasmina Khadra, un homme et un écrivain qui dérangent*”, *Le Quotidien d'Oran* du 25/05/10

L'auteur s'en plaignait dans un entretien accordé à *La Nouvelle République* du 25 février 2001 : « Mon livre est sorti ici, en France, pris en sandwich entre deux écrits infamants. » C'est que, comme le signalait Azzedine Mabrouki

En fait, le hasard a fait que le moment choisi par Yasmina Khadra pour dévoiler son identité a coïncidé avec la déferlante médiatique suscitée par la sortie presque à la même période du livre d'un autre militaire algérien, Habib Souaïdia. Dans *La Sale Guerre*, ce dernier accuse l'ANP d'être responsable de massacres de la population.<sup>341</sup>

La polémique qui s'en est suivie, nourrie par ces deux livres déshonorants (*La sale guerre* de Habib Souaïdia et *Qui a tué à Bentalha ?* de Yous Nasroullah), a irrité une opinion française (divisée et particulièrement fluctuante au sujet de la responsabilité dans les drames survenus en Algérie) contre l'auteur hier encensé.

Si cette situation déprimait Khadra et le désolait, elle l'a aussi « poussé l'auteur non pas à s'expliquer, mais à répondre avec la seule manière qu'il maîtrise : l'écriture », dira Azzedine Mabrouki. Il écrivit *L'imposture des mots*, qui sortait moins d'une année après *L'Ecrivain*, et où il le faisait remarquer lui-même, dans une scène où il opposait les deux faces du même Janus qu'il est : M. Moulessehou, le soldat, apostrophait ainsi Y. Khadra, l'écrivain :

...Et aujourd'hui, parce que le hasard a voulu que tu te dévoiles au moment le moins approprié, c'est encore moi qui dois écopier. Trop injuste et trop facile. Où est-ce qu'elle est ta part de responsabilité ? Tout ce que j'ai sacrifié au nom de tes sacro-saintes élucubrations — c'est à dire toute ma vie — n'a pas suffi à m'élever dans ton estime... Quel genre de monstre es-tu, Yasmina Khadra ? (2002 : 125)

Cette polémique sur le rôle négatif de l'armée algérienne dans les événements qui endeuillèrent l'Algérie, et la responsabilité attribuée à l'Armée pour les massacres qui ensanglantèrent des mechtas et des villages entiers, conjuguée à la révélation du passé militaire de l'auteur, voire à l'orgueil qu'il affichait dans la revendication de son appartenance à ce corps constitué, l'ont desservi. Ils n'ont pas manqué, aux dires de Azzedine Mabrouki, de « jeter la suspicion et le doute dans les yeux de ses éditeurs, des médias, et probablement d'une partie de ses lecteurs influencés il est vrai par les réactions médiatiques parfois violentes à son encontre. » (*Le Matin* - 13 02/02).

L'illustration de cette situation est rapportée par le quotidien algérien du soir Horizons du 08 juillet 2008 avec ce commentaire : « Une presse étrangère qui reconnaît le talent mais doute de la probité du romancier défroqué en incitant à une tempête médiatique. De là vient le mal, Yasmina Khadra ne peut se départir de cette réputation d'ancien officier et doit se décharger de ce fardeau mais non pas le renier. »<sup>342</sup>

<sup>341</sup> Azzedine Mabrouki, *L'imposture des mots* ou le grand malentendu, *Le Matin* - 13 février 2002

<sup>342</sup> *Une plume lucide trempée dans l'encre de la fiction*, *Horizons* du 08 juillet 2008.

Même suspecté, l'écrivain Yasmina Khadra, ne peut se défaire du commandant Moulessehoul ; il s'en rend bien compte au cours de l'entrevue avec la représentante de "*Libération*", la journaliste Florence Aubenas :

L'écrivain ne l'intéresse pas ; elle s'est déplacée exclusivement pour l'officier. Armée de sa plume de tous les combats, elle se jette dans la bataille. De toute évidence, elle n'aime pas le médaillon Khadra à cause de ses deux faces. (2002 : 66)  
Elle s'interdit de croire qu'il n'y ait pas anguille sous roche, que ce militaire fasse exception à la règle malgré son treillis de brute et l'immonde réputation de son institution. (2002 : 68)

A la suite des médias français et consécutivement à ce grand malentendu qui s'est installé avec *L'Ecrivain*, certains algériens (lecteurs influencés par des intellectuels, des journalistes et même des écrivains –dont Salim Bachi et la métaphoriquement célèbre, Mme Hélas !)<sup>343</sup>, se signalèrent par des commentaires déplacés, voire un dénigrement et des soupçons gratuits. « Yasmina Khadra, dit le journaliste du quotidien algérien *Le Matin*, est abordé plus comme militaire algérien que comme écrivain. Ceux qui s'arrachaient ses entretiens l'ignorent. Les interviews qu'il avait accordées ne sont pas publiées. Son téléphone ne sonne plus. »<sup>344</sup>

« Du jour au lendemain, l'enthousiasme cède la place à la bouderie », conclut laconiquement l'auteur désabusé. (2002 : 127) Stoïque et nullement rancunier, l'auteur semble revenir d'un idéalisme benoît et naïf ; lui qui confiait à Youcef Merahi (2006 : 21) :

C'est vrai que je suis mal barré, avec cet uniforme qui se veut ma tunique de Nessus. Certaines chapelles bien pensantes préfèrent me tenir à distance, me disqualifiant d'office. Ceux qui me contestent n'ont pas besoin de ruer dans les brancards pour chahuter mon travail, il leur suffit de dire « c'est un militaire » et l'estocade fait mouche.

### **Retombées de l'accueil : la détermination de l'auteur**

En conséquence à cette série de circonstances affligeantes, Yasmina Khadra, même si l'on ne peut soutenir qu'il était resté parfaitement serein, comme en témoignent ses textes émouvants sur les pages du *Monde* et de *El Pais*<sup>345</sup>, n'avait cependant pas été entraîné dans les dérives du discours polémiste ou de justification, mais a réagi surtout en écrivain, ou comme le disait A. Mabrouki : il a « répond[u] avec la seule manière qu'il maîtrise : l'écriture. » (Cf. Supra.) Ainsi *L'imposture des mots*, que d'aucuns ont qualifié d'essai, de récit ou d'autofiction, est considéré par son auteur comme «une mise au point [car] je me devais d'écrire ce livre pour être redevable aux gens qui m'ont aimé, apprécié, sans me connaître. »<sup>346</sup>

<sup>343</sup> Des réactions très dures parfois, comme celle d'une Algérienne, écrivain raté sans doute, lors d'un dîner organisé autour de M. Josselin, ministre français de la Coopération (ministre désolé et complètement abasourdi par la haine de la dame contre Y. K. : par pudeur, elle n'est pas nommée dans le livre, seulement par : Mme Hélas !), Leïla Nekachtali, "*Justesse des mots, injustice des hommes*", *Alger Républicain*, Novembre 2004.

<sup>344</sup> "*L'imposture des mots* ou le grand malentendu", *Le Matin* du 13/02/02.

<sup>345</sup> Cf. Annexes

<sup>346</sup> Rencontre avec Yasmina Khadra, *L'écrivain tente une "mise au point"* *Liberté* du 09/04/02



Du fait de son passage de l'ombre du pseudonymat, à la lumière des feux de la rampe, de l'anonymat du matricule ou du grade, à la vie publique du nom propre, Khadra « se voit obligé [face à un monde nouveau] de défendre ses positions, rompre le mystère qui s'est construit autour de sa personne et, dans la grande bataille médiatique du «Qui tue qui ? », il se retrouve accusé. Et c'est le moment de passer le relais au commandant Mohammed Moulessehouli, qui tend la main à l'écrivain «déchu» et répond aux médias français ».<sup>347</sup>

La situation était telle que Alek Baylee Toumi de l'Université de Wisconsin aux Etats-Unis d'Amérique, pourtant favorable à l'auteur dans son article “*La question du Qui tue qui ? dans L'imposture des mots de Yasmina Khadra*”<sup>348</sup>, a ainsi formulé sa problématique : « Entre la peste militaire et le choléra islamiste, quel camp choisir ? Qui croire, l'ex. Commandant Moulessehouli ou bien l'écrivain Yasmina Khadra dans *L'imposture des mots* ? » (*Francofonie* 12, 2002 :20) Pourtant, A. B. Toumi soutient que ce « roman de Khadra est un virulent démentit et une cinglante gifle aux “dialoguistes” notoires, qui ne savent toujours pas qui tue qui en Algérie ». (*Francofonie* 12, 2002 :13-14).

A propos de cet intrigant “*Qui tue Qui ?*”, qui divisa –s’il ne divise pas encore - les journalistes et même les critiques, et qui a failli sonner le glas d’une carrière qui promettait, V. Taveau en schématise l’histoire et en dénonce la sournoiserie qu’elle rendait possible :

Qui tue qui ? Qui est à l’origine de ces carnages ? Telle était la grande interrogation en ces mois d’août et septembre 1997. « L’armée algérienne est responsable », affirmeront certains quotidiens parisiens notamment, publiant à l’appui de leur thèse, des témoignages d’anciens militaires, qui à Londres ou à Washington affirment détenir toutes les preuves de ce qu’ils avancent. Depuis, ces témoignages ont été largement discrédités.<sup>349</sup>

## Résumé

*L'imposture des mots*, est un “roman” admirable au double plan de la forme et du contenu. D’une part et s’agissant de la forme, il tient son originalité littéraire d’un habillage autobiographique en harmonie avec une fiction nourrie par un imaginaire fécond, ce qui fait que la cohabitation entre réalité et fiction y est sereine. De l’autre et quant au fond, la pertinence et l’étendu de la culture et la richesse de l’intertexte confèrent à ce court essai une profondeur insoupçonnée à première vue, où le pathétique et la sincérité des sentiments qui en forment l’ossature, par delà leur contradiction, nous atteignent et nous convainquent. C’est ce qu’installe d’emblée l’épigraphe (p.9) de “*L’approche*” (première des trois parties du roman), en fait une autocitation tirée du roman *A quoi rêvent les loups* :

<sup>347</sup> Leïla Nekachtali, “*Justesse des mots, injustice des hommes*”, *Alger Républicain*, Novembre 2004

<sup>348</sup> Alek Baylee Toumi, Université de Wisconsin, USA, “*La question du Qui tue qui ? dans L'imposture des mots de Yasmina Khadra*”, *Francofonie* 12, 2002 :13/25

<sup>349</sup> Véronique Taveau, *L’Algérie dévoilée*, Paris, Plon, 1999, p. 27

Si la rose savait que sa grâce et sa beauté la conduisent droit dans un vase, elle serait la première à se trancher la gorge avec sa propre épine. Mais elle l'ignore, et c'est dans cette poche d'ombre qu'elle puise la sève de sa survivance. Mon excuse, à moi, vient de là aussi.

Si cette épigraphe laisse entendre –presque- le regret de l'auteur d'avoir choisi d'être écrivain, elle confirme surtout qu'il s'est fait une raison, qu'il s'en accommode forcément et qu'il assume stoïquement. En fin de compte, dira-t-il, « tous les écrivains vont au paradis puisque, vivants, ils portent l'enfer des hommes. » (2002 : 39)

En conclusion de son compte-rendu du livre, la journaliste Leïla Nekachtali trouve que « Yasmina Khadra publie aujourd'hui [...] le récit au jour le jour presque de toutes les réactions à ses révélations sur son nom véritable et sur son passé au sein de l'Armée nationale populaire. »<sup>350</sup> Par ailleurs, en résumant le roman pour les besoins de son argumentation où elle s'attelle à démontrer que « le roman de Khadra est un virulent démentit et une cinglante gifle aux “dialoguistes” notoires, qui ne savent toujours pas qui tue qui en Algérie » (p.13-14), Alek B. Toumi en schématise ainsi le contenu :

L'imposture des mots se divise en trois parties : “L’approche” de la terre promise, “Le choc” de Khadra devant les dialoguistes et “Le doute”, partie qui voit sa conclusion lors de la rencontre d'intellectuels algériens, humbles et intègres comme Boualem Sansal ou piêtres et opportunistes comme Madame Hélas. (p.14)

A vrai dire, il y aurait beaucoup de choses à nuancer car les *appréhensions* de Khadra étaient relatives (métaphoriquement) à la terre/île du salut, c'est-à-dire « le microcosme dont j'ai toujours rêvé et qui était, pour moi, ma Terre promise : le monde des écrivains » (2002 : 21) qu'à celle physique de la France ; les *déceptions* et « les désillusions qui promettent de paver mon Olympe retrouvé » (2002 : 58) venaient moins de dialoguistes déclarés que d'opportunistes obtus parmi ses compères écrivains ; quant aux *hésitations*, elles étaient plus le fait de remises en question de soi, plutôt que des positions d'autrui.

Les péripéties du roman coïncidant avec les mésaventures du romancier, « avec deux personnages principaux, [...] deux faces d'un même homme, “L'imposture des mots” est le roman de Yasmina Khadra en duel permanent avec son alias, l'ex. Commandant Mohammed Moulessehoul », nous dit Alek Baylee Toumi (p.13). Elle nous rappelle que « c'est au paroxysme de ces années “quituquistes” que Yasmina Khadra quitte son exil mexicain pour la terre promise, Paris la belle, l'intellectuelle. L'écrivain ne se doute pas encore qu'on ne va le voir que comme le revers de sa propre médaille militaire, le Commandant Moulessehoul. » (p. 20)

<sup>350</sup> Leïla Nekachtali, “Justesse des mots, injustice des hommes”, *Alger Républicain*, Novembre 2004

### **“L’approche” ou les appréhensions de Khadra**

*“Pour moi, le troisième millénaire sera parisien ou ne le sera pas. Je le vois déjà réticent, harnaché de mille interrogations et de mille incertitudes.” (p.25)*

Ainsi, le cadre spatio-temporel est tracé : l’histoire commence à l’aéroport de Mexico, le 30 décembre 2001, veille du nouvel an où « seuls les déracinés voyagent un jour de réveillon ». (2002 : 17) La famille Khadra, en effet, quittait Mexico qu'elle avait rejoint comme première terre d'accueil pour « un exil provisoire aux antipodes » de ses contrées devenues hostiles (2002 : 14), avec le concours du P.I.E., pour Paris où, croyait l’auteur, « le Parlement international des écrivains, [...] s’était engagé à nous prendre en charge, ma petite famille et moi. » (2002 :142) A Paris, Yasmina Khadra comptait assister à la sortie en librairie de son autobiographie *L’Ecrivain* et dévoiler sa véritable identité. Il comptait réserver les primeurs pour Paris, qui le mériterait en sa qualité de *Mecque intellectuelle et terre promise de tout écrivain francophone*. En effet, l’événement était de taille pensait l’auteur :

Pour la première fois de ma vie, je pris une décision. La plus difficile. La moins évidente. Lâcher ce que je tenais fermement entre les mains pour traquer une volute de fumée ; quitter TOUT – l’uniforme, ma carrière d’officier, ma famille, mon pays – pour un vieux rêve d’enfant. (p.34)

A peine débarqué de Mexico, Yasmina Khadra, happé par les obligations d’un agenda des plus démentiels, est ravi à sa petite famille (femmes et enfants) oubliée dans les dédales d’un Paris pluvieux, froid et très gris, et où, épuisé par une activité éreintante ou simplement soucieux ou distrait, l’écrivain s’est plus d’une fois égaré. Ce sont les premiers jours d’un séjour des plus atroces en France qui nous sont décrits dans ce roman qui met en scène le *personnage/la personne* de Yasmina Khadra en face d’éditeurs, acculé par des journalistes, dénigré par des collègues, voire aux prises avec des fantômes d’écrivains et de leurs personnages –dont et surtout les siens. On le voit dans son hôtel, dans des rencontres littéraires, avec sa femme et ses enfants. Il nous est présenté rarement calme, parfois rêveur, mais souvent triste, inquiet et culpabilisant.

C’est que, soulignait A. B. Toumi, « plutôt que le soutien moral auquel le romancier s’attendait naturellement, Khadra ne rencontrera que de la méfiance et du rejet de la part d’un certain monde intellectuel parisien, notamment « une gauche femelle » comme disait fort justement Camus », son idole. (p.14-15) L’approche étant dans le métier des armes l’étape la plus déterminante de l’issue de la bataille, l’auteur, en parfait initié, semble beaucoup l’appréhender, lui accordant l’importance requise à cette situation ; il écrivait déjà en incipit :

Ayant fleuri à ma vocation un Automne des chimères, j’ignore de quoi seront faits mes étés ; d’un soleil convalescent ou d’une fiévreuse canicule, des feux de la rampe ou d’inextinguibles bûchers... Le moment de vérité prépare ses verdicts ; celui du mensonge dispose ses nasses. J’ai conscience des arguments de l’une et des arguties de l’autre –je garde la tête froide. Si l’authenticité repose sur du concret, la fausseté saura exactement quand lui emprunter cette touche de vraisemblable qui, conjuguée au bénéfice du doute, la rendra plus crédible que le fait accompli. (2002 :11-12)

En cela, son signe avant coureur était, au mieux la gêne ou la réserve, au pire le soupçon, la morgue, voire l'arrogance dans l'accueil que lui ont réservé “*ses hôtes*” que “*personnifie*”, avec superbe, la hautaine et glaciale Paris:

Douairière hypocondriaque, Paris m'accueille froidement, l'éventail expéditif, les yeux hérissés de faux cils. Elle est irritée de me voir, tel un cheveu sur la soupe, fausser son festin de fin d'année qu'elle comptait célébrer dans la stricte intimité, avec juste ce qu'il faut de courtisans pour remettre la valetaille à sa place. (2002 :38)

Mais, voulant rester optimiste, Khadra essaye de positiver en daignant bien voir, quand même, un signe positif. Il dit : « Hasnia [...] est née le jour de mes quarante-cinq ans, et j'ai interprété sa venue comme un signe : le temps de renoncer à ma carrière militaire et de me consacrer corps et âme à la seule vocation qui a compté pour moi, la littérature. » (p.17)

### “ *Le choc*” ou les *déceptions*

“*Marginalisé trente-six ans par une armée hostile à ma vocation de romancier, voici que mon Olympe de lumière me renie à cause de mon statut d'officier.*” (*L'IDM*, p.110-111)

Quelque prudente qu'elle fut, “*l'Approche*” par l'auteur de la sphère fantasmée et de son monde rêvé des poètes et romanciers tant jaloués, (“*ma Terre promise : le monde des écrivains*”, *L'IDM* : 21) a ravivé ses *appréhensions*. C'est ce qui l'a atrocement déçu mais dont les moindres des vertus étaient de le *désillusionner*, de le réveiller à lui-même et de l'édifier quant à ce monde dont il dira plus tard : « Le monde que voici n'est pas le meilleur des mondes. Il ne faut pas se leurrer. » (*L'IDM* : 58)

S'il est de l'ordre de l'admissible que « *tout le monde attend[e] l'inconcevable officier romancier* » (*L'IDM* : 70) dont l'aura l'avait précédé de beaucoup, il l'est moins de le condamner sur la base d'un préjugé du type : « Un soldat qui écrit des polars ravageurs sans la bénédiction de ses manitous relève d'une fiction de série B » (*L'IDM* : 74). L'auteur avouera être resté perplexe devant un pseudo journaliste, parce que venu, non pour recueillir des informations auprès du romancier mais pour lui donner une leçon de morale, si ce n'est le réprimander. Il raconte :

Un journaliste me demande pourquoi avoir intitulé mon livre *L'Ecrivain*. Je lui réponds c'est ainsi que l'on me surnommait enfant et dans l'armée. Cela ne le satisfait pas. Il suce du sel un instant puis, d'un ton inamical : « Vous ne trouvez pas prétentieux, de votre part, de vous prendre pour un écrivain ? » (p. 74).

D'abord déçu par la mauvaise qualité de l'accueil et par la persistance des soupçons le concernant, il le fut encore plus –et gratuitement- par des auteurs algériens dont il avait une si haute estime, à l'instar de ce «formidable talent dans un dé à coudre, Y. B. [qui] incarne cette jeunesse algérienne née pour étonner » (*L'IDM* : 85), qui ne le lui rendait pas bien : au fait, opportuniste, il déclare à Khadra « être venu « accrocher [son] wagon à [sa] locomotive médiatique » (*L'IDM* : 86).

Sous '*Le choc*', Yasmina Khadra ne comprenait pas que cela ait pu venir de personnages qui, pourtant, avaient par le passé un tout autre avis sur lui. A commencer par ce même Y. B., car, s'étonnait-il : « N'est-il pas celui qui avait écrit, trois ans auparavant dans *Le Nouvel Obs*, que, quelles que soient les rumeurs et les supputations déformant son identité, Yasmina Khadra est d'abord et avant tout un « écrivain majeur » ? (*L'IDM* : 87).

Pourtant, comme Y. B., ils étaient nombreux ceux qui, sous couvert d'antimilitarisme de façade, refusaient de voir l'écrivain et de s'attarder sur ses écrits, occupés qu'ils étaient à charger l'officier qu'il n'est plus, « puisque le commandant Moulessehouil savait à peine lire et rédiger un rapport » (*L'IDM* : 162), soutenaient-ils. Le fait même que le romancier ne se souvienne avoir été considéré comme tel qu'une seule fois est symptomatique de l'état des relations entre les médias –surtout- et lui. Il dit, savourant et regrettant à la fois : « La seule fois où je suis reçu en écrivain, c'est sur le plateau d' « A toute allure », chez Gérard Lefort et Marie Colmant. Deux succulences. » (*L'IDM* : 70-71).

Comme pour nous faire mieux sentir la dimension du choc et l'étendu de sa déception, l'auteur nous donne à voir la corruption de ses propres personnages par le personnel du milieu qu'il idéalisait naïvement. De Zane le nain qui essayait de le défier, à défaut de l'amadouer pour assouvir ses désirs pervers, à Salah l'Indochine qui, hypocrite comme ceux qui l'ont influencé, l'affronte en le dénonçant. « Qui prouve que tu n'es pas un fumier de scribouillard à la solde des généraux ? », lui assène-t-il, ajoutant triomphalement : « Il me suffit juste de faire porter le chapeau à l'armée pour être systématiquement absous de mes crimes ». (*L'IDM* : 102)

Salah l'Indochine achève de l'édifier en lui assénant ces quelques '*vérités*' qui, même si elles ne vont pas le convaincre, participeront à lui enlever ses illusions :

L'extraterrestre, c'est toi, qui n'as rien saisi. Le monde a changé de look. Pour être comme Dagobert, il faut mettre la culotte à l'envers. Il n'y a plus d'idéaux, il n'y a que des idiots qui se baguenaudent dans des slogans aussi creux que le ventre des affamés. Désormais, la patrie tient dans une carte bleu et les valeurs sur un RIB. Ta crédibilité s'évalue en fonction de ton crédit. Si tu as le sou, tu es solvable ; si tu es fauché, tu es engrangé. La Révélation, aujourd'hui, ce sont les relevés ; relevé des ventes, relevé bancaire. Il n'y a plus qu'une seule et unique loi, la loi du marché que nul n'est censé ignorer. Business is business. Cela s'appelle se sucrer. Diabétiques, s'abstenir. (p.103-104)

Pourtant, l'auteur semblait en être conscient, lui qui mettait dans la bouche du plus sage parmi ses personnages, Haj Maurice, ce constat renseignant sur l'état des lieux : « Tu n'es pas une simple révélation, mais un enjeu de taille. Certains chercheront à te manipuler, et d'autres à te récupérer, d'autres encore à te crucifier ». Il méditera longuement le conseil avisé de Haj Maurice dont il tirera profit dans une autre étape de sa maturation. Ce dernier lui disait en substance : « A mon avis, il faut rester sur la défensive ». (*L'IDM* : 53)

Il semble aussi regretter l'excès d'assurance qu'il avait mis dans sa réponse à l'interrogation de Kateb Yacine, qu'il vénérât pourtant et considérât comme son maître : « Mon bonheur est en moi ; ma gloire est de ne rien exiger de personne. Toute la différence est là, cheikh. Tu es venu chercher quelque chose ; moi, je suis venu chercher quelqu'un », lui répondait-il confiant. (*L'IDM* : 41) De par son âge et son expérience, Kateb Yacine savait plus long que le “nouveau débarqué” dans cette sphère ou dans cet environnement dans l'atmosphère duquel il détonait visiblement. Soupçonnant l'éventualité d'une telle situation, Khadra mettait dans la bouche du Maître ces propos :

– Qu'es-tu venu chercher par ici, Yasmina Khadra ? Ce que ni moi ni Mohammed Dib n'avons point trouvé ? [...] Penses-tu que nous ayons manqué de foi ou de pot ? [...] Nous avons seulement manqué de discernement. Il n'y a rien pour toi, ici, hormis le fiel qui m'a achevé et l'amertume qui grignote méthodiquement Dib par la plante des pieds. Tu ne seras que ce qu'ils veulent que tu sois : un apatride du verbe, sans statut et sans papier, perclus aux portes blindées de l'affranchissement. Pour eux, tu n'es pas un talent ; tu es une curiosité qui s'estompera d'elle-même dès qu'on l'aura assez vue. [...] Ici, on n'aime pas les dieux venus d'ailleurs. Surtout ceux qu'on n'a pas sifflés. Ces dieux qui se font seuls, on les relègue au rang de charlatans. (p.39-40)

### “ *Le doute* ” ou les *hésitations*

*“Le mal qui a trop duré, laisse un grand vide en disparaissant.  
Maintenant que je ne suis plus soldat, qui suis-je ?  
Maintenant que je n'obéis plus aux ordres, [...] comment me débarrasser de  
mes réflexes pavloviens et quelle attitude adopter pour être moi –rien que  
moi- c'est-à-dire quelqu'un dont j'ignore tout ?”* (*L'IDM*, p.65)

Consécutivement à une “*Approche*” où ses *appréhensions* s'avérèrent justifiées, s'est ressenti un “*Choc*” entraînant *déceptions* et *désillusions* à la chaîne et débouchant sur un “*Doute*” à l'origine de beaucoup d'*hésitations*, de remises en cause, de franches reconsidérations de soi et de l'environnement alentour.

Commence alors pour l'ex-soldat (et désormais écrivain), désarmé et dans l'expectative, l'ère du questionnement, voire du questionnement existentiel. C'est que, dit-il, il est en train de vivre « une histoire qui ne décline pas son synopsis, ignore la portée de ses engagements et risque, sans crier gare, de se disloquer comme une farce » (6.56), une histoire qu'il est urgent de conjurer : « Je veux comprendre si c'était la souffrance qui me faisait rêver ou le rêve qui me faisait souffrir, pourquoi, contrairement aux centaines de cadets qui ont partagé mes travers, j'ai décidé de souffrir deux fois une même infortune. » (p.57-58)

Cela le tourmentait mais ne le diminuait pas et son angoisse ne faisant pas de lui un révolté. Ne cédant pas à la panique, il s'en défend : « Je n'ai pas encore peur, sauf que les questions que je me pose trahissent autant d'imperfections dans la cuirasse de mes certitudes. » (p.66). Au contraire, son angoisse l'assagit et le rend lucide, lui permettant d'entrevoir des éléments de réponse aux questions qu'il se pose.

Tout à fait en incipit, dans les toutes premières lignes du roman, l'auteur formulait déjà cette question en rapport avec le devenir compromis de sa petite famille : « Serait-ce, pour nous, une manière de voler de nos propres ailes ? Si oui, comment ? Comme Icare ou comme les phalènes ? » (p.11)

Le drame semble avoir signé un bail avec les Moulessehou, avec l'écrivain en particulier qui, même s'il se rend compte tardivement et à son corps défendant qu'« elle n'est pas tout, cette carrière, [et qu'] elle vaut l'ensemble de [ses] déconvenues », il ne s'en éloigne pas. Il invoque pour cela un argument fataliste, facilement accessible, en ajoutant : « Je ne suis pas dupe ni ébloui. Je sais qu'il ne s'agit que d'un vieux rêve d'enfant, splendide et précaire comme tous les rêves d'enfant; des rêves refuges lorsque la réalité déçoit et le chagrin répugne à modérer ses influences. » (p.57)

La décantation s'opère inéluctablement : même abattu, car n'admettant toujours pas que ceux-là mêmes qu'il considérait comme des alliés naturels soient les premiers à le décevoir, l'auteur n'abdiquera pas, ne se rétractera pas non plus. Fidèle à son corps d'origine, sa « *véritable famille* » (l'armée), donc à lui-même, il ne changera pas ses convictions, encore moins ses principes d'un iota. Mieux, il s'enorgueillit d'en avoir fait partie et est fier, dira-il, du « respect, somme toute mérité, que j'ai pour ces soldats qui furent mes frères, mes amis d'enfance, ma famille, mes compagnons d'armes, mes martyrs, mes espoirs et ma vie » (*L'IDM* : 87). Joignant l'acte à la parole, il écrivit une longue lettre (p.132/138) au quotidien *Le Monde*, qu'il intitula « *Lettre de démission du commandant Moulessehou* ».

Aux mesquineries du monde dérisoire des intellectuels des grands salons (dont certains écrivains) pour qui « le monde ne réfléchit plus ; il se reflète ; [pour qui encore, dicit Zarathoustra,] ce n'est plus l'esprit qui veille ; c'est la chair qui se réveille » (*L'IMD* : 118), le romancier répond par une figure filée qui renseigne, à la fois, sur son insignifiance et sur la maturité du narrateur-auteur.

Le monde que voici n'est pas le meilleur des mondes. Il ne faut pas se leurrer. Il est seulement celui que j'ai aimé à l'heure où rien ne me réussissait. Est-il beau ? Je veux bien le croire, comme la femme qu'on épouse, que l'on proclame la plus belle pour avoir troublé notre âme un peu plus que les autres et qui, pour cette raison, bénéficie de notre indulgence lorsque, en remettant les pieds sur terre, on réalise à quel point elle est ordinaire, sinon quelconque. (p.58)

En effet, à mesure que les masques tombaient, des visages apparaissaient dans leur hideur et aussi, parfois, dans leur splendeur. D'abord, s'agissant des hideux et des haineux, ils étaient légion et sont constitués de mal informés (donc abusés par des faiseurs d'opinions malintentionnés), d'opportunistes (dont le jeune Y.B. est le moins offensif), de calomniateurs et de jaloux, qui auront été ceux qui ont nui le plus à l'auteur. Il s'en plaint :

De Paris à Montréal, aveuglés par une jalousie chimérique, Abdelkader D. et Mme Hélas troublèrent les esprits en insinuant, à qui voulait les croire, que Yasmina Khadra n'était, en fait, qu'un agent de la sécurité militaire algérienne, de toute évidence aidé par des officiers du contingent puisque le commandant Moulessehoui savait à peine lire et rédiger un rapport. (p.162)

Comme pour leur montrer qu'ils se trompaient lourdement sur l'appréciation de ses qualités littéraires, il leur répond sur le même ton, en évoquant leur essence et leur substance en écrivant qu' « il est des gens qui rejoignent certains dont l'authenticité relève soit de la teneur de leur moisissure, soit de la densité de leur puanteur. Abdelkader D. et Mme Hélas sont de ceux-là. Ils incarnent leur purulence. Les désinfecter serait les dénaturer. » (p.164)

Sans divorcer d'avec ce milieu “*en jetant le bébé avec l'eau du bain*”, Yasmina Khadra se fait une raison et s'en va, sans acrimonie ni rancœur, taquiner sa muse et écrire d'autres belles pages pour « leur mettre plein la vue, leur prouver que [sa] défaveur n'étendait pas ses frustrations jusque dans [son] “génie”, qu' [il] était capable d'autant de créativité que n'importe quel auteur privilégié » (p.32)

Il semble donc, que même s'il a été touché dans son amour propre, Khadra n'en réagit pas moins en romancier expérimenté : il écrit le récit de sa mésaventure en élaborant un intertexte des plus soigné, en convoquant, pour les besoins de son argumentation, ses maîtres à penser (Nietzsche, Kateb Yacine, Nazim Hikmet), qu'il mettra en scène aux côtés de certains de ses personnages (Zane, le nain pervers, Salah l'Indochine, le Commissaire Llob, etc.)

D'ailleurs, la confiance en soi et le port noble qu'il avait en face de ses détracteurs, il nous dit qu'il les avait hérités de Nazim Hikmet qui l'instruisait de persévérer « là où tout porte à croire que la partie est perdue. [Car] un écrivain est la seconde chance de l'humanité. Lorsque la décadence menace de se généraliser, le verbe durcit le ton et rappelle le cheptel à l'ordre. » (p.92) Ce sont surtout ces conseils pratiques et cette essence ultime de la littérature, qu'il met dans la bouche de Hikmet dans une splendide métaphore filée, qui font la part des choses entre le bon grain et l'ivraie :

- Que me reste-il à faire ? , s'interroge catastrophé le narrateur.
- Ecris. Répond Hikmet. Ne perds pas ton temps à justifier l'injustifiable. Il y a, au pays conflictuel des Belles-lettres, parmi les tranchées de jalousie et les barbelés de l'exclusion, juste là où s'épuisent les arguments de la probité intellectuelle, un no man's land qu'aucune mesquinerie ne peut fouler aux pieds. C'est un havre aseptisé où seuls les écrivains de race élèvent leur monument. Il s'appelle : la Conscience. (p.96)

Par ailleurs et concernant les positions courageuses qui ont déterminé la posture adoptée finalement par l'auteur, qui consiste à continuer à écrire et à se revendiquer de ce « *pays conflictuel des Belles-lettres* », l'auteur a une pensée émue pour tous ceux qui l'ont soutenu : aux journalistes et à « toutes ces personnalités intellectuelles et politiques qui [l']avaient cautionné sans [le] connaître » (p.131)



Il dit toute sa reconnaissance aux journalistes du monde entier et, sur un ton pathétique, aux algériens parmi eux qui furent formidables :

Les Allemands, qui sont nombreux à m'interviewer, les Belges, les Suisses, les Espagnols, les Italiens, les Arabes [...] Quant aux Algériens, c'est le coup de foudre en bonne et due forme. Ils découvrent enfin leur écrivain, celui qui les raconte juste, qui leur ressemble comme deux lueurs dans les ténèbres. Les entretiens se veulent des « retrouvailles ». [...] Rarement la presse algérienne a salué un enfant du pays avec une telle ferveur et une telle affection. (p.71-72)

Aux « personnalités intellectuelles et politiques », il ne manquera pas de rappeler les circonstances de leurs rencontres qui auraient pu excuser leur réserve –qu'il aurait d'ailleurs admise sans rancune. Il loue la largesse de leur esprit et la bonté de leur cœur citant

Aude Lancelin, du Nouvel Observateur. Mon récit l'a laissée sur sa faim [...]. Me consacra trois pages [...] Le regrette-t-elle aujourd'hui ? Se sent-elle abusée, flouée ? [...] Et Najett Maatougui ? [...] Cinq pages dans Salama. [...] Monika Bergman, journaliste allemande. [...] Et François Taillandier, du Figaro ; Jorgen V. Larsen, de Politiken ; Christopher Dickey, de Newsweek ; Chaker Nouri, d'El Qods Al-Arabi ; Gad Lerner de la Rai Due ; Daniel Cohen-Bendit [...] toutes ces personnalités intellectuelles et politiques qui m'avaient cautionné sans me connaître ... Et les autres [...] que pensent-ils de l'homme, de surcroît soldat, en ces temps d'époustouflantes polémiques ? (p.130-131)

Contrairement à la légende qui suppose que « *nul n'est prophète en son pays* », et malgré les quelques gesticulations malveillantes dont la plus drôle, à Alger, est celle d'« un chef de gouvernement [qui] avait laissé entendre que Yasmina Khadra était une pure invention des médias français » (*L'IDM* : 162), l'auteur peut s'enorgueillir d'un accueil jamais réservé à un homme de ce milieu. En effet, écrira-t-il, « rarement la presse algérienne a salué un enfant du pays avec une telle ferveur et une telle affection. » (p.72). Ainsi, dans la scène où il ressuscitait le sage Haj Maurice, ce dernier l'informe qu'après son passage chez Bernard Pivot dans *Bouillon de culture*, « au bled, les standards téléphoniques sont en train de sauter à l'heure qu'il est. Un sacré choc, pour les uns et les autres. » Il s'interroge soucieux : « Je me demande comment tu gèreras l'onde qui va suivre. » (p.53)

« Que m'arrives-t-il ? », s'interrogeait le romancier. « Pourquoi suis-je obligé de traîner mes textes en dehors de mes livres ? » (p.113), se plaignait-il, posant en termes claires la (con) fusion entre une fiction littéraire et une réalité prosaïque, celle de l'auteur même de cette fiction. En faisant se fermer le récit sur la réconciliation des deux antagonistes (Y. Khadra et M. Moulessehoul), mis en scène aux côtés de ses personnages et de ses maîtres, l'auteur voudrait fusionner de nouveau, en remontant à la situation première, celle d'avant son admission à l'école d'El Mechouar. Khadra daigne enfin faire un pas (et le premier) vers Moulessehoul. Il en est conscient, comme il est conscient du tord qu'il lui a occasionné et le dit : « Pour la première fois depuis cet automne 1964 où le portail de l'école des cadets me confisquait au reste de la planète, je lui tends la main. » (p.177)

C'est d'ailleurs ce que lui rappelait son alter ego, le commandant, qui l'appelait à la raison :

Partout où portera ta muse, tu ne seras qu'un gamin de neuf ans que son père a chassé de la maison et que l'amour de tous les hommes ne saurait l'en consoler. Tôt ou tard, il faudra bien que tu t'arrêtes pour souffler. Ce jour-là, tu apprendras, à tes dépens, que nulle part tu ne seras l'enfant que tu aurais aimé être. (p.127-128)

Yasmina Khadra sort éprouvé, au terme de cette traversée initiatique qui l'a vu démissionner de l'armée, s'exiler au Mexique, dévoiler son identité véritable, publier son autobiographie et s'installer en France, mais aussi édifié par les épreuves et réconcilié avec lui-même. Il signe un pacte de bonne cohabitation avec son double M. Moulessehouil dont il reconnaît les mérites : « Ma vraie famille, c'est toi, commandant Moulessehouil. Tu ne m'as jamais laissé tomber. Même lorsque je m'arrangeais pour me mettre le Diable sur le dos, tu te dépêchais de le porter pour moi », lui rappelle-t-il. (p.176)

En guise de compromis et de gage de reconnaissance, il plaide coupable et invoque l'indulgence et la compréhension de sa moitié sacrifiée :

Je ne suis pas là pour demander l'absolution. Je suis venu reconnaître que, de nous deux, le brave, c'est toi. Tu n'as jamais renoncé à tes convictions, commandant, ni monnayé une miette de ton intégrité. Tu es resté égal à ta fidélité. Ça n'a pas été mon cas. J'ai cru saisir ma chance, et ce n'était qu'un leurre. Le destin m'appâtait pour me tester ; je lui ai prouvé que je ne mérite pas son indulgence. Ma vie a été jalonnée de travers à cause de mon esprit tordu. J'ai mordu à l'hameçon comme on croque la lune ; ça m'a pété à la gueule, et c'est bien fait pour moi. (p.177)

Le procédé est à la fois un classique de l'argumentation par concession, mais aussi un trait psychologique récurrent chez l'auteur, celui de se charger au maximum, de se déprécier exagérément.

Le final est d'un pathétique d'anthologie, tant la sincérité est naïve et les propos très simples :

Y.K. : - Viens, lui dis-je, rentrons à la maison. [...]  
Y.K. : - Viens, insisté-je, les enfants nous attendent.  
C.M.M. : - Tu es sûr que c'est ce que tu veux ? , me demande-t-il encore.  
Y.K. : - Aussi sûr que toi et moi ne faisons qu'un.

Ce serait une des vertus de la littérature, vertus qui ont instruit l'auteur, qui dit, édifié : « La littérature m'a appris que la vérité ne se négocie pas. Si je ne mange pas à ma faim, c'est parce que je ne mange pas à tous les râteliers. » (p.51)

## **ANNEXE 5. Le discours autobiographique**

### **3 – Récit d'enfance : Une naïveté digne d'anthologie**

*La rose de Blida*, Éditions *Après la Lune*, Coll. “*la Maîtresse en maillot de bain*”, Paris, 2006

(Ouvrage consulté : Alger, Éditions Sedia, Collection “*Mosaïque*”, 2009, 52 p.)

“*Tout ce que je sais, est que je ne me ferais guère à l'idée qu'elle relève de l'histoire ancienne, d'un dérapage affectif, d'une fabulation de galopin en mal de tendresse ; pour rien au monde je ne souhaiterais tourner une page que je n'avais pas eu le temps d'écrire et dont la blancheur symbolise la virginité de mes plus intimes pensées, l'innocence de mes plus violents désirs.*” (p. 52)

### ***La rose de Blida*, un amour platonique**

C'est le troisième volet de ce qu'on a appelé la trilogie autobiographique ou récit intimiste et factuel, *La rose de Blida*, parut en 2006 (cinq ans après *L'Ecrivain* et quatre après *L'Imposture des mots*) dans la collection “*la Maîtresse en maillot de bain*”, aux éditions *Après la Lune* à Paris. Il sera réédité à Alger en 2009, dans la Collection *Mosaïque*, aux éditions Sedia, dans une version à 52 pages, réparties en quatre chapitres numérotés en chiffres romains et non titrés :

I (p.09/22), II (p.23/30), III (p.31/44), IV (p.45/52)

La veine autobiographique est récurrente, qui rappelle les deux premiers volets de la trilogie tant au niveau de l'histoire qu'à celui des personnages. Les fondamentaux de cette l'histoire sont, à sa lecture, les mêmes que ceux rencontrés dans les deux précédentes. On lira en page 18 :

Cela faisait maintenant cinq ans que j'étais enfermé dans cet internat particulier –l'Ecole des Cadets ; une école militaire conçue pour recueillir les orphelins de la guerre d'Indépendance et à laquelle mon père, officier, m'avait confié pour que j'apprenne le métier des armes et embrasse une longue carrière de commandeur et de héros de la nation.

Jamais je n'avais réussi à me faire à l'idée que mon père, en me ravissant à ma mère et à ma famille, pensât exclusivement à mon bien.

J'avais treize ans et je lui en voulais de me priver des mes insouciances d'enfant en me soumettant à une discipline de fer capable de briser un adulte. (p.18)

C'est, en substance, ce que donnaient aussi à lire les deux premiers livres. En outre, en plus des similitudes de certaines situations vécues et de certains lieux décrits dans les deux autres volets, presque les mêmes personnages traversent *La Rose de Blida*. Il s'agit, entre autres de :

- Mohammed Moulessehouli, dit “*Mo*”, élève à l'école des cadets de Koléa, c'est-à-dire, cadet ou élève soldat. Agé de 13 ans, il était peu téméraire, et le reconnaît :

J'étais malheureux au milieu de ces murs qui me retenaient captif de leur laideur. [...] Mille fois l'idée de désertir, de faire la courte échelle et de disparaître à jamais dans la nuit m'avait taraudé l'esprit ; nulle part je n'avais réussi à rassembler un minimum de conviction pour sauter le pas. Je me savais peu téméraire... (p.19)

- 53, ou numéro 53 : ami intime de “*Mo*”, son confident et son complice. Il se sent responsable de la bonne conduite de son ami et, de fait, est son conseiller. Il semble le connaître sur les bouts des doigts. Pour preuve, ne lui avait-il pas dit à propos de la dame qui l’a séduit : « T’auras même pas le courage de l’approcher, je te connais. T’es aussi farouche qu’un fennec » ? (p.26) Et il ne l’a pas approchée
- Belkheir : camarade de classe, de compagnie et de chambrée ; déjà cité dans *L’Ecrivain*.
- M. Jouini : enseignant de la langue arabe; exigeant, très à cheval sur la discipline, et donc très sévère avec “*Mo*”, à qui il ne pardonne pas d’être distrait (scène décrite dans *L’Ecrivain*, déterminante quant à la décision de Khadra d’écrire en français plutôt qu’en arabe.)
- Le capitaine : autoritaire, il inspire la crainte. Amant de Hawa, donc “rival” de “*Mo*” (même si ce dernier ne le formule pas). A puni sévèrement “*Mo*” qui avait crevé les roues de sa voiture.
- Le lieutenant Ouared : surveillant général de l’école des cadets et, comme c’est son rôle, veille sur la discipline, qu’il veut exemplaire.
- Le sergent-chef Clovis : instructeur ; comme ses collègues, sadique et ordurier, il est surtout adepte des punitions collectives :

Dans la cour caillouteuse, le sergent-chef Clovis malmenait la 4<sup>ème</sup> section. [...] Les pauvres bougres étaient lessivés ; certains chaviraient sous les épreuves. [...] Les jurons de Clovis claquaient dans le vent comme des coups de feu, obscènes à horrifier une tenancière. Ses godasses partaient dans tous les sens, shootant dans les postérieurs, écrasant les nuques, il gloussait d’aise à chaque fois que l’un de ses suppliciés tournait de l’œil. (p.26-27)

Les seuls personnages n’évoluant pas dans les deux premiers volets de la trilogie autobiographique sont le personnage principal, avec “*Mo*”, Hawa Sid Tami et son fils Fouad.

- Hawa : Belle dame, de 30 ans environ ; abandonnée de son mari Sid Tami (parti en France avec son amie d’enfance) ; mère de Fouad et maîtresse du capitaine de l’école.
- C’est cette sirène de beauté et de féminité dont le “*chant*” a ensorcelé l’adolescent Mohammed qui, quarante ans plus tard se rappelait et écrivait en incipit –ce que met l’éditeur en 4<sup>ème</sup> de couverture :

La dame qui attendait dans la cour venait de me happer telle une crue. Elle était belle comme un rêve impossible, presque irréelle dans son tailleur blanc, les mains croisées sur la poitrine et le regard insaisissable.  
Je ne me souviens pas avoir vu créature plus fascinante avant. [...] avec ses traits juvéniles et sa silhouette frêle, et ce regard lointain qui semblait puiser son éclat au fin fond de l’horizon. (p.11)

- Fouad : nouvel élève de l’école, inscrit « dans la 4<sup>ème</sup> compagnie » (*La R.B.* : 29) ; chétif, craintif et farouche, tel « un p’tit Poucet [qui] ne paie pas de mine » (*La R.B.* : 29) ; solitaire, il rodait beaucoup près de la clôture comme s’il voulait désert.

Mais, comme pour tous les cadets,

Il y avait entre l'envie de désertir et le courage de faire le mur un gouffre insondable. Combien de fois, moi-même excédé par les agissements de mes camarades et l'abus d'autorité des sous-officiers, n'avais-je juré de prendre mes cliques et mes claques et de fiche le camp sans me retourner ? Au dernier moment, je prenais conscience de l'inconscience de mes convictions et retournais dans les rangs prendre mon mal en patience. (p.34)

Il devient ami à “*Mo*”, puis s'en éloigne avant de quitter définitivement l'école.

Sur les circonstances de composition et surtout de parution de ce court récit, l'auteur lui-même nous dit, dans son texte de présentation : « *La Rose de Blida* est un petit texte qui, conformément à l'idée de la collection “la Maîtresse en maillot de bain”, raconte le premier coup de foudre d'un auteur. » Ce sont donc les éditions *Après la Lune*, qui, pour les besoins de leur nouvelle collection conçue dans ce sens, avaient fait appel à Yasmina Khadra, entre autres écrivains, pour faire part de son « *premier coup de foudre* ». Ce fut en 2006, dans une période caractérisée par une production de texte d'une violence (morale et physique) incommensurable, à la limite du supportable, tel qu'il dira de *La Rose de Blida*, dans la même présentation, que « cette histoire m'a permis de sortir un peu de mon univers romanesque consacré à la bêtise humaine et à la culture de la violence. »

Dans la foulée de cette confession, l'auteur nous donne un résumé fort synthétique du contenu thématique : « C'est un peu mon histoire de coup de foudre à moi. Une éclipse fulgurante qui a marqué un instant de ma vie de Cadet néantisé dans un monde d'adultes et de cris de sommations, une zébrure dans la grisaille d'une adolescence ratée, un soupçon de rêve au beau milieu d'une nuit de renoncement et de misère affective. »

## Résumé

En en rendant compte dans un article intitulé “*La rose de Blida, Amours d'adolescent*”, présentant le récit à sa sortie en 2006, Yacine Idjer écrit que « dans ce livre, Yasmina Khadra nous raconte ses premières amours : des amours d'enfant, spontanées et même naïves qu'il avait ressenties lorsqu'il était à l'école des cadets, un établissement militaire de Koléa ». Il ajoute que « ce texte s'appuie sur l'évocation d'images et notamment d'impressions, car tout est construit d'un simple coup de cœur; et même si le texte est court, il est néanmoins dense et approprié ».

Il conclut ainsi que « c'est dans un style simple et juste (une écriture de l'instantané) que l'écrivain nous entraîne dans son passé, lointain et intime. Il nous raconte sa prime jeunesse, seulement un épisode de son adolescence. »<sup>351</sup>

---

<sup>351</sup> Yacine Idjer, *La rose de Blida, Amours d'adolescent*, *Info Soir* du 27-28 avril 2006

Tout s'est mis en branle lorsque le regard du cadet de treize ans qu'il était, s'accroche à une dame qui attendait dans la cour de l'école, un jour qu'il sortait de la prison. Cela a eu l'effet d'une visitation sur l'adolescent. Les dieux de l'amour l'assiégèrent. Il "*se rendit*", se constituant prisonnier de celle qu'il a nommée Hawa (ou *Eve* : la femme). Commence alors un bail avec la souffrance d'un enfant qui s'aventure dans la quête d'une tendresse dont il a été sevré trop tôt ; dans la conquête d'un amour dont il a toujours été frustré.

Ainsi, l'adolescent qui, à la vue de cette dame, « restait cloué au milieu du poste police [...], incapable de comprendre ce qu'il [lui] arrivait » (*La R.B.* : 12), s'émerveille ingénument devant une créature jamais vue, une apparition féerique qui l'éblouit. Au fait, il peine à apprivoiser des sentiments qu'il sait ambivalents. Il avoue : « En réalité, je me sentais mal dans ma peau depuis que j'avais entrevu cette dame au sortir de la prison scolaire. Impossible de l'oublier une seconde. Son visage de houri, qu'un regard triste embaumait de tristesse, me poursuivait matin et soir. » (p.17)

En effet, ses amis ("53" et Belkheir), qui n'arrivaient pas à admettre cette situation, essayèrent vainement de le dissuader ; il ne voulait rien entendre. Désabusé, son ange gardien "53" lui assène : « Un gamin de treize ans !...Je crois que les bouquins que t'arrêtes pas de dévorer commencent à te court-circuiter les neurones Tu lis trop, et maintenant tu t'installés dans la fiction au lieu de regarder la réalité en face. » (p.26)

Ne pouvant endurer cette situation, l'adolescent entreprend de chercher celle qui en est la cause : il fait tout pour la retrouver, la revoir et peut-être, s'assagir après. Il semble prendre conscience de son égarement quand il dit à son ami et confident "53" :

– Je ne demande pas la lune. Je veux juste savoir qui elle est, c'est tout ; la revoir une dernière fois. Quel mal y a-t-il à ça ? (p.26)

Après une lassante recherche et une enquête méthodiquement menée par "53" et enclenchée à partir de l'instant où tout a commencé (« T'es sorti de prison le 23 avril, n'est-ce pas ? » (p.27), les deux compères ont découvert que cette femme était la mère d'une nouvelle recrue, affiliée à la 4<sup>ème</sup> compagnie (Fouad Sid Tami).

Cette étape appelant une autre, celle de l'identification de la personne, Mohammed se devait de connaître l'adresse de la résidence familiale puis de y rendre pour « *la revoir une dernière fois* ». Or, au même moment, Fouad ne pouvant pas s'adapter à la situation de l'école, se démenait pour contacter sa mère et s'en plaindre. Mohammed, qui a éprouvé toutes les peines du monde pour "*apprivoiser*" le farouche Fouad, y trouve une occasion rêvée. Il s'empresse de proposer son aide : « "*Si tu veux, je peux la porter en main propre à ta mère, lui proposer-je.*" » (p.41) Ce qui fut convenu et exécuté.

Ce fut en vain car, « arrivé au n°13... Quel fut [son] choc quand [il] reconnut la 403 noire du capitaine garée devant l'entrée ! [...] Le capitaine et la mère de Fouad étaient amants... » (p. 43-44) C'est que, avait appris Mohammed de Fouad, son père, qui était « le Directeur de la Jeunesse et des Sports à Alger » (p.36), avait quitté sa mère pour rejoindre une autre femme, une "roumia" (française) qui « était une camarade d'école qu'il avait perdu de vue avant la guerre. Il l'avait aimée avant ma mère, je crois. [...] elle était devenu photographe de presse. » (p.37)

Ainsi, l'adolescent Mohammed a complètement échoué dans sa mission (remettre la missive de Fouad) et dans son entreprise (revoir la dame « *une dernière fois* »). Pire que cela, il a perdu l'amitié et l'estime de Fouad, qu'il a profondément déçu, et attiré la foudre de capitaine (un « voisin t'as formellement identifié » comme le saboteur de sa voiture (*La R.B.*: 47) qui l'a sévèrement châtié.

Un malheur n'arrivant jamais seul, le jeune Mohammed, qui a passé l'essentiel de ses vacances en quartier consigné, était à mille lieues de croire qu'il ne verrait plus jamais Fouad (pour lui expliquer et s'excuser) et Hawa (pour assouvir cet ardent désir de la revoir, et peut-être s'en guérir). En effet, « de retour à Koléa, [il] constatait que Fouad n'était pas rentré de vacances [...], sa mère l'avait retiré de l'école » et est informé par une voisine que « le papa est revenu. Il a pris sa femme et son gosse, et tous les trois sont parties en France. Pour de bon. » (p.50-51)

La clausule du récit, tel le tableau final d'une représentation dramatique, se déploie en un prologue d'une intensité et d'un pathétique incommensurables :

Des années durant, je m'en étais voulu de m'être laissé aller à la sorte, d'avoir fait tout un plat d'un amour platonique qui n'aurait pas du avoir lieu. Comment ai-je pu tomber dans mon propre piège ? Qu'avais-je cherché à prouver ?

Aujourd'hui encore je me pose la question. Comment une femme à peine entrevue était-elle devenue, dans mon esprit, plus intense qu'une obsession, aussi vaste que l'horizon. Bien sûr, entre deux évocations, il m'arrive d'en rire aux larmes, et pourtant, lorsque le rire s'essouffle, les larmes voilent longtemps après mon regard.

Il est des histoires qui dépassent l'entendement ; celle que j'ai contractée violemment en sortant de la prison scolaire, il y a près de quarante ans, m'échappera toujours.

Tout ce que je sais, est que je ne me ferais guère à l'idée qu'elle relève de l'histoire ancienne, d'un dérapage affectif, d'une fabulation de galopin en mal de tendresse ; pour rien au monde je ne souhaiterais tourner une page que je n'avais pas eu le temps d'écrire et dont la blancheur symbolise la virginité de mes plus intimes pensées, l'innocence de mes plus violents désirs. (p.51-52)

Tel est le premier «*coup de foudre*» de l'auteur et telle est la forme dans laquelle le demandait la maison d'édition «*Après la Lune*» pour sa collection «*La Maîtresse en maillot de bain*». Telles –aussi– sont ces illustrations des mésaventures, des déconvenues, de la malchance du narrateur- auteur, ou de ce qu'il nommait son manque de pot, son lot dans la vie et son patrimoine.

## ANNEXE 6. De l'œuvre fictionnelle post-autobiographique

### Romanesque ambivalent

1. *Cousine K.*, Paris, Julliard, 2003, 106 p.

(Toutes les citations sont extraites de cette édition)

“Un récit terrifiant de noirceur et de malignité servi par une écriture lumineuse.”

Alexandra Lemasson - *Le Magazine Littéraire*

“Enfermé dans sa solitude et hanté par les souvenirs douloureux de son enfance, un homme se souvient.

Un roman poignant et dérangent qui décrit de l'intérieur le mécanisme qui pousse un être simple à la folie meurtrière.” Quatrième de couverture

Le discours de réception, qui a accompagné le livre à sa sortie, fut unanime à constater qu'il s'agit là d'un roman psychologique, comme l'entendent par ailleurs les éditeurs qui parlent de “solitude”, de “hantise”, de “souvenirs” et de “folie meurtrière”.

Le chroniqueur du quotidien *La Nouvelle République* est formel : pour lui « Khadra aborde avec brio l'analyse psychologique ».<sup>352</sup> Il rejoint en cela l'avis de Geneviève Fidani (qu'il cite et à qui il emprunte cette constatation) qui, en critique de l'œuvre de l'auteur, rappelle que « l'auteur qui se proclamait il y a quelques années « à l'aise dans tous les genres » a prouvé qu'il était capable de passer du polar à l'autobiographie. Avec *Cousine K.*, il affirme son talent pour l'étude de caractère. »<sup>353</sup>

C'est aussi le cas de Jean-Luc Douin, de Geneviève Fidani et de O. Hind qui, s'auto citant, conviennent sur l'essentiel, c'est-à-dire la veine psychologique du roman.

Le premier cité trouve que *Cousine K.* est « somptueux dans l'écriture, vertigineux dans le propos, le nouveau roman de Yasrnina Khadra dépeint l'irréversible descente d'un être vers la folie. » (*Le Monde des Livres*).

Les deux derniers éprouvent la même impression en ajoutant que c'est « somptueux dans l'écriture, vertigineux dans le propos, le nouveau roman de Yasmina Khadra, sorti depuis quelques jours chez Julliard, sonde le mal, analyse les ravages de la frustration, avec une telle sensibilité, un tel souffle, un tel lyrisme. »<sup>354</sup>

Il y en a même qui, à l'instar du chroniqueur du quotidien *Le Jeune Indépendant*, croient que l'œuvre est plutôt le produit ou l'expression de ce qui structure la personnalité de l'auteur. Et c'est « cette personnalité complexe [qui] donne, roman après roman, naissance à une œuvre originale et riche, comme en témoigne son dernier roman *Cousine K.* ».<sup>355</sup>

<sup>352</sup> *Cousine K.*, “Dans la pure tradition psychologique”, *La Nouvelle République* du 9 février 2004

<sup>353</sup> Geneviève Fidani, *Sur les traces de Yasmina Khadra*, MFI HEBDO: Culture Société, 16/01/2004

<sup>354</sup> Compte rendu de O. Hind, *Dévoilement des mécanismes de la frustration*, *Le Jeune Indépendant* du 06/09/03.

<sup>355</sup> *Le Jeune Indépendant* du 18 janvier 2004, *Ce que peut produire la schizophrénie algérienne*



En effet, explique-t-il, avec « Cousine K. Yasmina Khadra est sans doute l'un des plus beaux exemples de ce que peut produire la schizophrénie algérienne. Officier supérieur dans l'armée et écrivain, homme publiant sous un pseudonyme féminin : les contradictions du personnage sont multiples. » Ce serait donc un roman psychologique qui renseigne sur l'état d'âme d'un personnage schizophrène, travaillé par sa double appartenance, cette ambivalence qu'il essaye de gérer dans la douleur.

### **Présentation de l'objet livre**

Le volume de 106 pages commence par une dédicace en page 7

*Aux amis du 813,  
Aux Etonnants Voyageurs Saint-Malo/Dublin,  
A la Semaine Nègre-Gijon,  
Et à tous mes amis.*

Cette dédicace est suivie, en pages.9, 10 et 11, par un préambule non annoncé où l'on fait amplement connaissance du personnage de Cousine K, cette enfant mi ange, mi démon et, subrepticement, du narrateur.

Le livre se présente matériellement en deux grandes parties d'égales proportions (Partie 1<sup>ère</sup> – p.13-63 ; Partie 2<sup>ème</sup> - p.65-106), précédées, chacune, par une épigraphe et composées, la première de onze sections, la seconde de neuf.

#### **Partie 1<sup>ère</sup> (p13-63)**

*Par quelle nuit  
Déliante  
Fébrile,  
Quels Goliath m'ont conçu  
Si grand  
Et tellement inutile ?* Maïakovski, Epigraphe (p.13)

#### **Les onze sections :**

**1** (p.17-20) ; **2** (p.21-23) ; **3** (p.25-27) ; **4** (p.29-32) ; **5** (p.33-35) ; **6** (p.37-40)  
**7** (p.41-44) ; **8** (p.45-48) ; **9** (p.49-52) ; **10** (p.53-57) ; (p.59-63)

#### **Partie 2<sup>ème</sup> (p.65-106)**

*Ici les voûtes et les arceaux  
Se brisent (...) dans la lutte :  
La lumière et l'ombre se  
Combattent en un divin effort.  
Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, Epigraphe (p.65)*

#### **Les neuf sections :**

**12** (p.67-72) ; **13** (p.73-76) ; **14** (p.77-80) ; **15** (p.81-84) ; **16** (p.85-87)  
**17** (p.89-93) ; **18** (p.95-96) ; **19** (p.97-99) ; **20** (p.101-106)

Ainsi, en ouverture de ce court roman et dans le préambule (p.9-11) -en italique, non annoncé que prolonge le prologue de la première partie (p.15-16)-, il est procédé à la présentation des personnages qui vont animer l'intrigue psychologique, essentiellement Cousine K et le narrateur, et à celle du rapport qu'ils entretiennent. C'est un rapport conflictuel s'il en est, mais fondé sur des données subjectives qu'on pourrait différemment apprécier, à l'instar de ce que dit le narrateur des deux valeurs antinomiques et métaphoriques : "*le jour et la nuit*" et "*le bien et le mal*".

D'abord, quand Cousine K, cette enfant mi-ange, mi-démon, débarque –dans l'espace vital du narrateur et dans son esprit- ce dernier, ensorcelé par son charme mais étonnement lucide, souligne et avertit :

- Puis, K est arrivée... Je n'avais rien vu de plus grand que ses yeux. Je n'ai rien connu de plus dur que son cœur. Cette fille était, à elle seule, le jour et la nuit. (p.16)
- Entre Cousine K et moi, c'était ce combat-là qui se menait. Le bien mal fait ; le mal bien fait. Il n'était pas nécessaire de désigner qui avait tort et qui avait raison ... (p.10)

Se présentant, le narrateur de *Cousine K* ne déroge pas à la constante descriptive dépréciative des narrateurs des autres romans de l'auteur. Mais, cette dépréciation de soi est aussi, comme chez les narrateurs des autres romans, jumelée à des qualités intrinsèques qui rendent le portrait ambivalent. Nous pouvons apprécier que

- Il est des êtres à qui rien ne réussit. Malhabiles, la main qu'ils tendent à leur prochain l'éborgne. [...]
- Si leur bon vouloir est terni par leurs maladresses, leur intention n'en semble pas moins affectée. Ils s'obstinent à faire mal le bien qu'ils nourrissent pour les autres, pareils aux murènes – le baiser indissociable de la morsure.
- Cousine K me trouvait ainsi : détestable jusque dans ma générosité. (p.9)

Malchanceux et surtout maladroit, le narrateur n'en est pas moins anthropophile et désintéressé même si sa bienveillance est aussi gauche que pourrait être fatal un baiser donné par une murène.

A ce couple ou plutôt à cette paire de personnages -dont le narrateur occupe le côté "*sinister*" tant par sa gaucherie que par les sinistres en chaîne qu'il va provoquer malgré lui, "*en voulant faire du bien*" -comme il le soutenait ci-dessus- va se joindre une mère, celle du narrateur –par ailleurs tante de Cousine K.

C'est une veuve d'un âge respectable, décrite comme étant un peu hautaine et surtout très austère : « Je ne l'ai jamais surprise en train de pleurer, [rappelle le narrateur] ; je ne me souviens pas de l'avoir vu me sourire, non plus ». (p.23)

Elle est aussi tellement autoritaire qu'au-delà de sa gestion des affaires familiales, elle régit les relations et les rapports entre les personnes de son entourage.

Le narrateur la voit et nous la présente ainsi :

Ma mère est riche. Elle est un peu la « châtelaine » du Douar Yatim.  
Du fond de son manoir aux allures de forteresse, entre les stèles de son glorieux veuvage  
et l'assujettissement des consciences fautives, elle règne sur tout et sur tous. [...]  
Je crois qu'elle n'a jamais vraiment pardonné la méprise qui a conduit à l'exécution de  
son mari. Vingt ans après, le fantôme est toujours là, de plus en plus imposant. (p.21)

Son influence sur son entourage est telle que son narrateur (son fils) se voit réduit à n'exister que couvé de ses yeux et, qu'en dehors de ce "*couvent maternel*", il n'y a point de salut pour lui. Il nous fait constater : « je me cachais dès que je disparaissais de la vue de ma mère » et conclut : « J'avais l'impression, à chaque fois qu'elle se détournait, de m'éclipser, de cesser d'exister ». (p.15)

## Résumé

À travers les tous premiers comptes rendus faits de ce court et dense roman à sa sortie en 2008, le discours d'accueil est unanime à retenir, quasiment, les mêmes personnages, accomplissant les mêmes faits, dans les mêmes circonstances et lieux. C'est, pour les chroniqueurs littéraires des quotidiens algériens *La Nouvelle République*, *Le Jeune Indépendant* et *L'Expression*, pour nous en tenir qu'à eux, d'abord des personnages membres d'une famille, qui sont : un père –évoqué parce que mort-, une mère, deux frères et une cousine (personnages que nous soulignons dans les citations suivantes).

Les membres de cette famille entretiennent entre eux, et avec leur environnement humain, des relations qui vont constituer autant de péripéties menant à l'action fatidique commise par le narrateur sur ses deux victimes, Cousine K et une inconnue.

Ces relations (que nous mettons en gras dans les mêmes citations) sont de l'ordre de l'intime et du sentimental, mais surtout du passionnel qui va muer en conflictuel, voire en morbide. C'est que, en contraste avec les romances que semble vivre la mère avec d'un côté Amine, le frère aîné, et de l'autre Cousine K, il y a la négligence et l'indifférence, voire le sadisme et le mépris, affichés par tous les trois envers l'enfant narrateur. Cet état de fait pousse l'enfant outre l'espace familial affectif, dans une solitude qui s'avère un supplice dont il n'en ressort pas indemne.

- Un enfant **négligé** par une mère qui sait si **bien adorer** le frère aîné devient le **souffre-douleur** d'une cousine tellement **admirée**. *La Nouvelle République* du 9 février 2004
- Après la **perte absurde** de son père à l'âge de cinq ans, l'adolescent ... quatorze ans est **écartelé** entre deux femmes dont il mendie sans succès le **minimum vital d'amour**, ... sa mère qui **l'ignore**, n'ayant d'yeux que pour son frère aîné, le prodige Amine ... et puis, **l'atroce sadisme** de la cousine K. *Le Jeune Indépendant* du 8 octobre 2003
- un homme qui, en **perdant** son père à l'âge de 5 ans, **souffrira** toujours de **l'indifférence**, voire du **mépris** de sa mère qui **lui préféra** son grand frère Amine ... mais aussi la cousine K qu'elle considérait comme **un ange**. *L'Expression* du 4 octobre 2003

Cela se passe dans une grande propriété isolée, un manoir perdu dans un endroit non moins perdu, le bien nommé Douar Yatim (village orphelin) où un autre orphelin, le narrateur, est poussé à commettre l'irréparable. Il est absurdemment tueur comme il fut orphelin quand « après la perte absurde de son père à l'âge de cinq ans », il souffre des agissements, mêmes passifs, de son entourage comme le dit plus explicitement O. Hind : « Orphelin de père à l'âge de 5 ans, un enfant vit aux côtés d'une mère acariâtre qui l'ignore : elle n'en a que pour son frère aîné, considéré comme un fils prodige... En manque d'amour, le gamin est subjugué par une belle cousine dont il est le souffre-douleur. »<sup>356</sup>

Et à Geneviève Fidani de conclure après ce récapitulatif :

Le narrateur, un garçon timide et mal aimé de sa mère..., se prend d'amour pour une ravissante cousine qui ne lui offre en échange que mépris et sarcasmes. Pis, la perfide profite de ses séjours chez lui pour lui dérober le peu d'estime que sa mère lui porte encore. ...Au mieux, Cousine K tourne en dérision sa maladresse et ses sentiments, au pire elle les ignore. Mais le sentiment de ne pas exister aux yeux des autres et surtout aux yeux de K finira par devenir insupportable au point de susciter chez le héros une révolte qui le transformera en bourreau.<sup>357</sup>

Ces circonstances psychologiquement pesantes et affligeantes, ayant poussé le narrateur à commettre l'irréparable, sont rendues encore plus contraignantes par des considérations spatiotemporelles insoutenables : le bien nommé Douar Yatim, ce « village désarticulé au bas de la colline » (p.29), où l'on se sent à l'étroit, où l'on suffoque quelque soit son âge, son statut ou son rang, car c'est un « village où rien ne subsiste, où, à défaut de grandir, les gnomes qui y gîtent ne font que vieillir. Les jeunes sont allés ailleurs courir la licorne » (p.68), et où « l'ambition relève uniquement de la longévité ». (p.33)

Ce qui ajoute au désarroi de ses habitants, les accablants de plus de supplice, c'est que « c'est un pays aride, renfrogné et hostile, conçu uniquement pour subir ». (p.29)

Le narrateur, qui culpabilise et qui, partant, essaie de se décharger de sa responsabilité, porte un doigt accusateur sur ces espaces de l'hostilité par excellence, d'après lui. Ni le pays, ni le village, ni les reliefs, ni le climat ne trouvent clémence à ses yeux. Il dira : « Je hais ce pays. Je ne me méfierai jamais assez de village ». (p.68)

En l'occurrence, « la bourgade évoque [...] un territoire fantôme que les cigales peuplent de stridulations maléfiques. [Et] c'est l'été. Le long été maghrébin. Avec sa fournaise indomptable qui fait fondre les initiatives et son ciel de plomb contre lequel s'émiettent les sortilèges et les incantations. » (p.68)

<sup>356</sup> O. Hind, *Dévoilement des mécanismes de la frustration*, *Le Jeune Indépendant* - 06/09/03

<sup>357</sup> Geneviève Fidani, *Sur les traces de Yasmina Khadra*, *MFI HEBDO: Culture Société* du 16/01/2004

Le relief accule le narrateur qui se plaint que « dans les ergs de [sa] solitude, le temps siège mais ne compte pas » (p.71). L'environnement végétal l'accable. Il dira : « J'ai toujours craint les oliviers ; ce sont des arbres retors, des arbres à sorcières ; leur ombre est un piège dont on ne sort plus ». (p.68-69)

Comme pour se décharger de la responsabilité de ses actes et de faire incomber la responsabilité à cet espace de l'hostilité qui est ce village qu'il maudit de toute sa bile, il récupère le sentiment qui anime ses voisins et achève d'invoquer la fatalité car « les villageois ne l'aiment pas. Ils le maudissent jour et nuit. A Douar Yatim, tout malheur se silhouettant à l'horizon n'est que le précurseur de sa smala. Ni la sueur ni le sang n'ont réussi à assagir un sol ingrat. » (p.29)

L'action proprement dite est, pour ainsi dire, quasi absente dans ce roman, et les péripéties qui conduisent à la chute –qui est la seule et véritable action- sont rares. Il s'agit, en fait, de souvenirs de deux tentatives d' "assassinat" commises par un narrateur sur deux personnages.

La première tentative a échoué puisque, précipitée par le narrateur au fond d'un puits, Cousine K est « retrouvée au fond du gouffre, une jambe cassée, les yeux exorbités de frayeur. Elle n'a toujours pas retrouvé ses esprits ». (p.84) Cette tentative était motivée et ciblait un personnage problématique, caractérisé par quelques vertus et beaucoup de vices et de défauts. Il s'agit de Cousine K qu' « on disait ange. Elle n'en était pas un. K était méchante et égoïste, fielleuse et rancunière. Une vraie peste. (p.87) Elle a eu pour autel « une vieille ferme désaffectée [où le narrateur venait] braver le puits où [s]on esprit demeure l'otage d'un geste d'enfant » et où Cousine K, la future victime, l'incitait à s'y jeter : « chiche ! me lance Cousine K ». (p. 67)

En guise de stratégie défensive, le bourreau invoque un prétexte fallacieux : l'oubli. Il disait, moins pour se défendre que pour expliquer les circonstances, qu'il était "*distrain*", qu'il lui "*arrivait d'oublier l'objet qu'il tenait*", qui lui "*échappait*", que « c'est probablement ce qui s'était passé sur la margelle du puits. K [lui] avait peut-être échappé ». (p.93)

Le narrateur s'en rappelle (p.84) et nous décrit les circonstances de l'incident :

Un jour, alors qu'elle s'égosillait stupidement dans le puits, je me suis approché d'elle et je l'ai poussée dans le vide.

Je suis rentré au manoir comme si de rien n'était. Non que je n'avais pas conscience de mon geste ; j'estimais seulement que je n'avais pas à le regretter. [...] A chaque fois que je pense à elle, j'ai du chagrin. Mais ce qui m'afflige le plus est que personne ne m'ait soupçonné jusqu'au jour d'aujourd'hui. (p.85)

Un peu à la manière de Meursault de *L'Étranger* de Camus dont Khadra reconnaît l'influence, le narrateur est moins préoccupé par la gravité du fait (tentative d'assassinat) qu'il estimait n'avoir pas à regretter, qu'affligé par le fait « que personne ne [l'] ait soupçonné jusqu'au jour d'aujourd'hui » (p.84)

La seconde tentative qui, elle, a été menée jusqu'au bout, a abouti à la mort d'un autre personnage tout autant problématique. Il s'agit de « *l'inconnue* » (p.77) « éjectée d'une voiture » (p.72) que le narrateur, dans un noble élan philanthropique, a recueillie et hébergée « dans la chambre de son frère Amine » (p.78) et qu'il nous présente ainsi :

Sa timidité, ses vêtements usés trahissent, en elle, la paysanne profonde que compromet un fard malhabile, presque clownesque. Sa bague a depuis longtemps perdu son éclat de pacotille ; ses boucles d'oreilles sont consternantes d'ingénuité. Il s'agit d'une misérable campagnarde aux ongles rongés, une fille en souffrance qui aurait pu être ordinaire si elle ne portait pas, au fond de son regard, l'empreinte d'avalissantes concessions. (p.78-79)

Les raisons de l'assassinat de cette « misérable campagnarde » (p.78) par le narrateur sont autant sinon plus absurdes que celles invoquées dans la première tentative. Elles intriguent et confèrent plus à l'énigme qu'à la raison. Elles intriguent d'abord par le comportement paradoxal, à la limite de la schizophrénie, du narrateur qui dit qu'il s' « *acharne sur elle en riant* », ajoutant : « La colère m'inonde. Je la rejoins, la saisis par les cheveux, la renverse, la piétine... Mon rire m'effraie. Je ne me souviens pas d'avoir ri une seule fois dans ma vie. » (p.96)

On comprendra plus loin qu'il a été dans cet état second par la faute de « *ce mot ! Ce vocable tourbillonnaire, ignoble, arbitraire* », sorti naïvement de la bouche de la victime quand, ne comprenant pas les raisons de son insistance pour la servir, elle s'était écrié : « - Tu es fou...Fou ! » (p.103) En l'occurrence, elle n'avait pas vraiment besoin d'un service particulier si ce n'est qu'elle fut hébergée, et ne pouvait surtout pas deviner qu'en se laissant entretenir par le narrateur, elle lui permettait de s'accomplir dans son être, dans son humanité, comme il finit par le formuler explicitement au moment fatidique :

Je te sers, et tu te détournes ; je te parle, et tu ne m'écoutes pas ; je me tue à me rendre utile, et tu fais comme si je n'étais pas là. Quel y a-t-il à vouloir rendre service, donner un coup de main ou faire preuve de générosité ? Je veux juste croire que je suis aussi humain que n'importe qui. (p.103)

D'un autre côté, les mobiles de l'assassinat de cette « *paysanne* » confèrent plus à l'énigme qu'à la raison. En effet, le narrateur, à bout de patience devant tant d'indifférence, lui signifiait qu'il avait sur elle le droit de vie et de mort. En lui tenant ce langage, il y joignait le geste :

Tu n'es rien du tout. Jusqu'à ce soir, tu n'existais pas. C'est moi qui t'ai improvisée. Mes mains décrivent le mouvement de la concevoir, de l'inventer. (p.90)

Quand elle l'implorait de la *«laisser partir»*, le priant : *«Je t'en supplie, laisse-moi rentrer chez moi.»*, il lui répondait énigmatiquement : *« Tu es chez toi »*. (p.102) Plus énigmatique encore, la décrivant éplorée et en pleurs, il nous confie cet état d'âme : *« Les larmes glissent sur ses joues. Je les perçois sur les miennes. C'est un moment d'intense solennité. »* (p.93) Mais, malgré ce *« refus blessant »* et systématique de toutes les sollicitudes bienveillantes du narrateur, ce dernier *« ne lui en tiens pas rigueur »* (p.102). Mais, devant la peur panique qui s'est emparé de la victime qui, pour s'en prémunir, *«fuit vers l'escalier, [...] dévale les marches, trébuche, s'écroule, [...] rampe vers le portail verrouillé, le martèle de ses poings »* (p.95), et comme s'il se défendait d'avoir une quelconque animosité envers elle, encore moins de nourrir des velléités de lui nuire, il dira : *« Je comprends. Je n'essaye pas de la rattraper, encore moins de lui courir après ; je vais seulement la chercher. Mon pas est serein, mesuré ; je suis calme. »* (p.102)

Décrivant son geste fatidique et se déchargeant de la responsabilité de son acte sur la fatalité et sur le drame de la précarité de toute vie humaine, il explique : *« Ma main court d'elle-même s'emparer du couteau. J'ai conscience du déséquilibre de mon geste, du drame qui le guette [...] C'était écrit. La chair cède au premier coup. Avec une facilité révoltante. Rien n'est plus fragile que la vie ; c'est d'une vulnérabilité ! »* (p.105)

## **Narrateur et personnages**

### **Les personnages**

L'essentiel des personnages de ce court roman est constitué par les membres de cette famille, celle du narrateur. Ils sont sept, dont deux évoqués seulement (le père et la sœur), trois cohabitant dans un espace qui les met aux prises, les uns avec les autres (la mère, la cousine et le narrateur) et deux autres qui s'invitent épisodiquement (le frère et son épouse).

Mais, d'autres personnages sont là qui les situent, les définissent ou simplement les accompagnent, à l'instar des employés de la résidence de cette famille et de ses anciens locataires, lesquels renseignent sur la mutation de la situation sociohistorique qui voit une famille indigène relayer une autre, occidentale, sur des lieux (le manoir) et trahissent le gigantisme et l'aisance. En effet, *« les domestiques [...] étaient là depuis des générations, qui avaient servi le colonel en retraite Magivault et Mme de Bouvier. »*(p.22)

Par ailleurs, ce qui définit et situe le mieux le narrateur, et qui est caractéristique des personnages de toute l'œuvre khadraïenne, c'est la présence récurrente de certains profils de femmes, de vieillards et surtout d'enfants. Si les vieux sont quasiment chosifiés et fossilisés du fait de leur inutilité et de leur inertie, lesquelles en font des *« grappes de vieillards séchant au soleil, le menton dans la main, l'œil empreint d'incessantes somnolences »* (p.68), les images que dégagent les femmes ne sont guère valorisantes.

Ces dernières sont décrites gérant un quotidien accablant et s'accommodant d'un statut qui les assimile plus à des bêtes de somme qu'à des personnes dignes et savourant leur humanité car, « au loin, par le portail grand ouvert, on peut voir un groupe de femmes remonter de la rivière, un amas de linge sur la tête, le dernier-né au dos. Des mioches le devancent, bruyants et étonnamment énergiques. (p.42)

Quant aux enfants, ce sont toujours les personnages les plus dominants, qui accaparent le plus d'espace dans les romans de Khadra et qui, plus que d'autres, permettent de mieux connaître le narrateur (le plus souvent un enfant lui aussi). *Cousine K.* ne déroge pas à cette constante. Les personnages enfants y sont présents et se manifestent par un excès de chahut et de turbulence si incommode que tout le monde s'en plaint, même la narrateur : « le chahut des enfants me parvient dans la foulée. De tous les enfants du Seigneur, ceux-là sont les plus turbulents. Ils ont forcé à l'exil jusqu'aux saints patrons de la cité. (p.33)

C'est dire que leurs agissements violents leur désaliènent même la sympathie du narrateur qui, d'habitude, se montrait plus compréhensif de leur comportement jusqu'à, parfois, y adhérer. Cela n'est pas le cas dans ce roman où le narrateur s'en démarque. D'abord, il s'en éloigne et se contente de les observer, passivement, même quand ils dégradent ses biens (jouets) : « Des galopins aux rires voraces et aux narines débordantes de limaces, sont venus dévaster ma balançoire. De ma fenêtre, je les ai regardé faire. » (p.71)

Son opinion est faite et même tranchée : ils sont irrécupérables. Il marque sa différence par rapport à eux en disant que leur passe-temps ne l'amuse même pas : « les mioches que délure la rue et le braiment des ânes ne me divertissent pas ». (p.17) Ce sont surtout les valeurs et l'éducation qu'il ne partage pas avec ces garnements, car, prédira-t-il, « bientôt, la marmaille infestera la place, piaillante et destructrice, aussi ennemie des arbres que les chèvres, aussi fatale aux vieillards qu'une indigestion. »(p.71)

En plus de ces personnages au parcours dramatique, et parmi eux, l'auteur fait évoluer –à son corps défendant- le personnage de la jeune fille inconnue qui échouât «éjectée d'une voiture, les cheveux défaits, le voile entortillé autour des jambes » (p.72), telle une épave humaine dans ce no man's land qu'est Douar Yatim.

### **Le narrateur et sa famille : Convivialité et adversité**

Avec la cousine et l'épouse du frère aîné, la famille du narrateur est constituée de sept membres. Si l'on excepte les deux personnages seulement évoqués, tous sont, pour le narrateur, à la fois partenaires et adversaires, entretenant avec lui des relations de convivialité mais aussi –surtout- d'adversité.



En l'occurrence, tout comme le narrateur, ces deux personnages évoqués n'ont pas de noms. Il s'agit de son unique sœur dont il dit : « J'ai une sœur mariée dont le prénom m'échappe parfois » (p.26) et de son père. Si lui, le fils cadet de cette famille, s'abstient de nommer son père (et sa mère d'ailleurs) par acquis d'éducation et par pudeur, aucun autre personnage ne le (les) nomme.

Tout en racontant le souvenir de l'assassinat de son père et en décrivant dans le menu l'état dans lequel il a trouvé son cadavre, le narrateur dit ne pas garder de souvenirs de son père, ce qui lui permettait de moins souffrir : « Je ne me souviens pas de mon père. Je n'ai pas souffert de son absence. Mais je n'ai pas pardonné. » (p.20) Au-delà de cette ambiguïté du sentiment (à l'instar de Meursault de Camus), la description qu'il fait de sa découverte macabre et la conscience qu'il a de la méprise des assassins sur le compte de son père, de leur repentance et de son habilitation, sont symptomatiques d'une grande lucidité :

Mon père est mort la veille du Grand-Jour. J'avais cinq ans. C'est moi qui l'ai découvert accroché à une esse dans l'étable, nu de la tête aux pieds, les yeux crevés, son sexe dans la bouche. [...]

Plus tard, les villageois se sont aperçus qu'ils s'étaient trompés sur le compte de mon père. Les fleurs sur sa tombe réhabilitée, les citations et reconnaissances posthumes, tous les sanglots des pleureuses ne sont pas parvenus à me persuader que Dieu seul est infailible. (p.19-20)

## La mère

*“Retourne-toi, la supplié-je en mon for intérieur. S'il te plaît, retourne-toi. ... Il n'y a pas que lui. Pour l'amour du Ciel, retourne-toi, regarde un peu par ici.”* (p.62)

Si le narrateur reste indifférent à ces marques de sympathie manifestées sincèrement par les villageois et n'en tire aucun dividende, sa mère, par contre, en tire des bénéfices substantiels, tant moraux que matériels. En « riche [...] châtelaine du Douar Yatim » [...], entre les stèles de son glorieux veuvage et l'assujettissement des consciences fautives, elle règne sur tout et sur tous ». (p.21)

Mais, ce qui caractérise le plus cette veuve, ce sont ses relations très contrastées selon qu'elle a affaire au narrateur ou à son frère aîné et à sa cousine. Elle n'est, pour ainsi dire, pas la même personne. Elle présente plutôt deux faces : celle de la mère aimante, tendre et couveuse avec ces derniers et celle de l'indifférente, celle qui n'a pas enfanté le narrateur, comme l'illustre parfaitement cette confession pathétique d'un narrateur aigri mais tellement lucide :

Je ne l'ai jamais surprise en train de pleurer. [...] je ne me souviens pas de l'avoir vu me sourire, non plus.

Pourtant, étrangement, lorsque Cousine K se lovait dans ses bras, ma mère se découvrait soudain la tendresse de la Vierge et son visage inexpressif se mettait à rayonner telle une auréole. (p.23)

Tant elle est fermée, insensible et dénuée du moindre sentiment maternel vis-à-vis de son fils cadet, tant elle est d'une tendresse et d'une attention légendaires vis-à-vis de sa cousine et, à plus forte raison, de son fils aîné. En effet, cette veuve à jamais éplorée, parce qu'« elle n'a jamais vraiment pardonné la méprise qui a conduit à l'exécution de son mari » (p.21), qui « décoiffée, elle rappelle une reine sans couronne » (p.34), dont l'« expression de dame de fer emprunte au couchant un pli de son litham » des inconsolables (p.41) et dont la « démarche, d'habitude martiale, a perdu de son assurance » (p.34), a –psychologiquement et pour compenser ce qui peut l'être- tout transféré sur son fils aîné, Amine : ses espoirs avortés et ses espérances fantasmées. De fait, dit le narrateur, « ma mère a horreur que l'on touche aux affaires de son fils prodige » (p.37) sur la carrière de qui « elle veille », « elle [qui] lui énumérait les projets qu'elle échafaudait pour lui, les grands espoirs qu'elle fondait sur lui » (p.51)

Elle languissait de lui quand il tarde à rentrer au manoir et déprimait à mourir quand elle se sent négligée : elle « est malheureuse lorsque son rejeton la néglige. [...] Quelquefois, elle vient dans sa chambre s'attendrir sur ses photos, lisser ses uniformes, humer ses oreillers. » (p.37) Elle guettait le courrier dans l'expectative telle que « dès qu'elle reconnaissait l'écriture d'Amine, son visage flambait avec une jubilation » enfantine. (p.41-42) C'est que, rapporte le narrateur, ce sont « deux êtres très proches l'un de l'autre, n'ayant qu'eux-mêmes pour être heureux – une mère et son fils dans ce que les symboles ont de plus emblématique » (p.51)

Cette tendresse faite femme, à l'amour débordant et au cœur au creux de la main, se transforme, incompréhensiblement, par on ne sait ironie du sort, en cette femme indifférente, de cette indifférence dont on n'a jamais soupçonné une mère, si distante vis-à-vis de son fils cadet et aucunement concernée par ce qu'il peut éprouver. Autant elle est toute attentionnée et toute disponible aux vœux et aux désirs de l'aîné de ses fils, autant elle ignore le cadet. En effet, en plus du fait qu'il « ne se souvient pas l'avoir vu [lui] sourire », il est catégorique : « Jamais ses lèvres ne se sont posées sur mes joues, ni ses doigts n'ont lissé mes cheveux. [...] Nous étions ensemble, sauf que nous nous ignorions ». (p.23)

Certes, reconnaît-il, « elle ne me battait pas, non ; ne me privait de rien » (p.23), mais accaparée par ses sentiments envers son aîné et vouée à son seul amour, et « pendant qu'ils fusionnaient, je restais dans le couloir, de biais, à les regarder m'ignorer des heures durant » (p.51). Ainsi négligé, le narrateur s'indigne : « Elle passait devant moi, littéralement absorbée par la lecture. Je pouvais hurler, reverser les meubles, claquer les portes, briser les vitres ; elle ne m'aurait pas entendu. Ma mère, une fois plongée dans un courrier signé Amine, devenait une terre inconnue. » (p.42)

## Amine, le frère aîné

“ *J’ai une sœur mariée dont le prénom m’échappe parfois,  
un frère dans l’armée, et c’est tout.  
Je ne reçois personne, ne vais chez personne.*” (p.26)

Parce qu’il « *ne reçoit personne, [ni] ne va chez personne* » et parce que la sœur « *dont le prénom [lui] échappe parfois [est] mariée* », il ne reste au narrateur que la compagnie de son frère pour remplir ses longues journées, ennuyeuses de oisiveté, et pour vaincre la solitude à DouarYatim. En l’occurrence, entre ces deux frères, comme entre frères et sœurs par ailleurs, a du se tisser des relations et se nouer des liens qui confèrent beaucoup plus à la complicité, d’autant que ces deux-là n’ont pas d’autres frères et sœurs et sont isolés dans DouarYatim. Le narrateur se souvient très bien de l’intensité et de la sincérité des sentiments qu’ils éprouvaient, l’un pour l’autre, et semble regretter ces moments de bonheur :

Nous nous entendions bien, mon frère et moi. Il n’arrêtait pas de passer son bras par-dessus mon épaule, et m’aimait tellement que cela m’intriguait. Je pensais qu’il allait finir par se lasser de moi, lui aussi ; je me trompais. Il n’était pas regardant, ne me reprochait pas grand-chose. Il était aussi hardi qu’une main et savait m’intéresser. Ses yeux étaient le seul rayon de jour capable d’égayer la grisaille de mon enfance. (p.37-38)

Or ce frère est « *dans l’armée* », ce qui laisse deviner le marasme et le dégoût qui doit caractériser, au-delà de ses journées, toute la vie du narrateur. En effet, le départ de l’aîné a profondément –et à jamais– marqué le cadet qui en est clairement conscient, lui qui est sûr que « s’il était resté un peu plus, une saison supplémentaire ou quelques petites années, [il] ne serait pas là où [il est] aujourd’hui » (p.38) : ce qu’il regrette et ce dont il ne se relèvera plus jamais ; sa vie est complètement bouleversée

J’étais bien en sa compagnie. J’ai appris pas mal de choses avec lui. [...] Du jour au lendemain, mon frère m’avait lâché. Il était parti s’instruire à l’école des cadets. Je ne m’en suis jamais remis. C’est ainsi que j’ai commencé à me jeter sur mon lit comme on se jette dans un puits. Certain que personne n’y viendrait me chercher. (p.38-39)

Depuis, leurs deux trajectoires se sont séparées. Tandis que le narrateur est resté dans la famille oisif, désœuvré, Amine, est parti s’instruire et embrasser une carrière militaire. Il « se tue à la tâche » selon sa mère car, renchérit son frère, « il aime son travail et nourrit beaucoup d’ambition. C’est un excellent officier. Je sens bien qu’il va faire l’objet d’un avancement bientôt ». (p.43) Quand il « rentrait durant les vacances, [il était] sanglé dans son uniforme cendré, le béret raide contre la tempe, le menton droit » (p. 38). Il avait fini, en effet, par décrocher « sa première étoile de sous-lieutenant [et], tandis qu’au manoir on fêtait » l’événement (p. 39), « Amine est dans la cour. Superbe dans son uniforme de commandeur. L’altesse de sa carrure occultant et le ciel et la terre. » (p.54)

Ainsi, avec “*le ciel et la terre*”, beaucoup d’autres choses et personnes sont “*occultées*” dont le narrateur, son frère, pour qui la chambre de Amine est devenue un “*sanctuaire*” qu’on doit servir et dont on ne doit pas se servir, ce qui équivaldrait à la profaner. Le narrateur en est convaincu qui dit : « Je suis allé dans la chambre de mon frère. Comme hier, et les jours d’avant. J’ai ouvert les fenêtres, astiqué le mobilier. L’espace d’une mégarde, j’ai failli m’asseoir dans son fauteuil. » (p.37)

Dans l’euphorie de cette promotion de qualité et de cette accession au rang d’officier, le *sous-lieutenant* Amine s’est marié. Cela a eu l’effet d’un séisme sur sa relation avec sa mère, cette veuve très possessive qui, ravalant sa déception et prévenant les conséquences, lui dit laconiquement : « On ne court pas deux lièvres à la fois. [...] Concentre-toi sur ta carrière d’abord ». (p.56)

Quand son fils l’en informe, lui disant : « *Maman, je te présente Amal.* » (p.55), le narrateur qui observait la scène en retrait, est attentif aux faits et gestes des deux antagonistes qu’il décrypte et interprète. Il nous fait d’abord cette description qui trahit l’inimitié et la haine que voue la belle-mère à sa bru :

- Ma mère consent à regarder par-dessus l’épaule de son fils et se découvre une rivale. Aussitôt le miroir se brise et le charme se rompt. [...] Tu perds ton temps, mignonne, glisse-t-elle dans l’oreille de la fille. (p.55)
- Ma mère épie les gestes de l’intruse, dans l’intention manifeste de la désarçonner jusqu’à ce qu’elle avale un os de travers. (p.57)

Il interprète, dans l’interaction, la posture de la bru qui dégage de l’assurance, à qui il trouve du caractère :

- Elle (Amal) a l’insolence de sa jeunesse ; ses yeux sont affamés de conquêtes. (p.55)
- La fille ne se laisse pas intimider. De toute évidence, elle n’est pas à sa première bataille et a acquis l’assurance de quelqu’un qui sait s’en tenir à l’essentiel ; elle combat sur son terrain, avec les armes de son choix. (p.57)

L’issue de cette confrontation semble se profiler à l’avantage de la jeune femme au détriment de la vieille qui « se fane [...] Inexorablement [...] L’érosion des ans est d’une muflerie ! » (p.34). Ainsi, en plus des tours qu’elle doit avoir dans son sac, la jeune femme exhibe deux autres pour séduire et convaincre : le charme ravageur et la sensibilité poétique.

Amal est belle comme savent l’être les femmes qui sont faites pour les autres. Lorsqu’elle se lève au petit matin, c’est à peine si elle laissait quelque chose au jour ; un peu comme Cousine K, elle redonne au manoir ce que l’histoire lui a dérobé. Assise sous le caroubier, elle évoque un fruit sacré que la branche a laissé tomber. Aujourd’hui, elle lit dans un recueil de poèmes. A chaque fois que sa main tourne la page, on a envie d’en faire autant. (p.59)

Le narrateur en est subjugué ; il le dit non sans trahir une envie qu’il a réussi à réprimer jusqu’ici : « Mon frère est né pour être heureux. Le hasard a mis toutes les chances de son côté. Y compris les miennes. » (p.59)

## Cousine K, l'ange et le démon

*“Elle était ce que Dieu, dans Son immense générosité, pouvait concevoir de mieux. Si j'étais parvenu à la mériter, j'aurais été le plus heureux des hommes. Mais le Diable la voulait pour lui tout seul. Depuis, mes jours me sont devenus étrangers et mes nuits des concubines ingénues.”* Quatrième de couverture

C'est un personnage ambivalent comme le sont les principaux personnages de ce roman et de l'œuvre de l'auteur. Un ange doublé d'un démon, que le destin a mis sur le chemin de l'adolescent narrateur qui s'exclame : *« Je n'avais rien vu de plus grand que ses yeux. Je n'ai rien connu de plus dur que son cœur. »* (p.16) De fait, il est aux prises avec ce personnage, à la fois don et damnation de Dieu, auquel il n'aura de cesse de livrer bataille. Perplexe, il le dira ainsi ; *« Entre Cousine K et moi, c'était ce combat-là qui se menait. Le bien mal fait ; le mal bien fait ».* (p.10) Il est assez maladroit pour *mal faire le bien* ; elle est fort douée pour *bien faire le mal*.

## Cousine K, le don de Dieu

*“Ce qu'elle était belle ! Je ne le répéterai jamais assez. L'extase s'abreuvait aux sources de ses yeux. Lorsqu'elle courait, antilope K, les tresses fleuronées de rubans, sa robe se soulevait et on pouvait voir sa culotte bleue comme un morceau de mer collé à sa peau”*(p.104)

C'est une enfant, une promesse de belle jeune fille, à peine moins âgée que le narrateur. Elle a fait irruption dans son sillage à un âge où, pour se connaître et se construire, on n'est pas indifférent à l'autre sexe, même s'il feint de ne pas le reconnaître en soutenant qu' *« il n'y a pas mieux qu'un chien pour construire un homme »*. Exprimant son regret, il ajoute : *« Si j'en avais eu un, dans mon enfance, il m'aurait peut-être conçu autrement. »* (p.34). Ce fut bien elle que le destin a conduite à la compagne auprès de lui, pour qu'il en tombe amoureux. Il s'en souvient : *« A quatorze ans, j'aspirais à adorer une cousine. Ses parents venaient au manoir pendant les vacances se soustraire aux tintamarres de la ville. C'étaient des gens aisés. [...] Ils avaient une petite fille, et c'était elle, Cousine K. »* (p.82-83)

C'est donc un membre de la grande famille, sa cousine en l'occurrence. Elle est fille de la ville, attirante par sa beauté et ensorcelante par son charme. Le narrateur qui, en la fréquentant, a fini par *« connaître par cœur ses retraites, ses cache-tampon et ses péchés mignons »* (p.73), la décrit comme étant *« belle. Les yeux immenses. Les tresses argentées. Elle était un chant de flûte, un bonheur menu, et elle perlait comme un lac de rosée. »* (p.83) Son rire est une symphonie, l'éclat de ses yeux une féerie. *« (p.31)*

Envoûté par l'effet qu'elle a sur lui, il se confond avec la nuit pour le rendre : *« Le soir, quand elle rejoignait son lit, la nuit languissait d'elle au point de porter le deuil jusqu'au matin. »*(p.83)

Parce que, s'épanche-t-il, « le monde est dépeuplé lorsque K vient à me manquer [parce que] Cousine K est ma raison à moi » (p.31), ajoutant pour établir son rôle dans sa construction psychologique: « Dieu ! qu'elle me manque. Il ne m'est mutilation que son absence. Sans elle, je ne suis qu'une ecchymose qui lève, qu'un malheur en train de faisander ». (p.69)

### **Cousine K, la damnation de Dieu**

*“ On la disait ange. Elle n'en était pas un. K était méchante et égoïste, fielleuse et rancunière. Une vraie peste.”* (p.87)

« Cette fille, [parce qu'elle] était, à elle seule, le jour et la nuit » (p.16), est aussi une damnation que le ciel fait peser sur le jeune narrateur, car, « dès qu'elle débarquait au manoir, la terre entière [le] reniait. On n'avait d'yeux que pour elle » (p.85). En effet, elle collectionnait déjà des attributs qui empruntent à la nuit sa noirceur et qui font que son admirateur « avait l'impression de rétrécir [...] au fur et à mesure qu'elle [l'] investissait » (p.47). Effrontée et exagérément gâtée par la mère du narrateur, « Cousine K croyait le ciel à portée de sa main, que la terre lui appartenait, qu'elle pouvait se permettre ce qui lui passait par la tête » (p.31). « Imbue » de sa petite personne « que tout le monde vénérât » (p.85), elle en use sans retenue et en abuse par une mignardise surfaite et un pathétique si bien simulé que, réalise après-coup le narrateur, « c'était du grand art, les pleurs de ma cousine. Ulysse en personne ne lui aurait pas résisté » (p.105).

De son côté, aigri et laminé par les tords qu'elle lui a déjà causés (et par ceux à venir), le narrateur se rend à l'évidence qu'elle « n'avait pas plus de scrupules qu'un serpent » (p.69). Il regrette son manque de correction et constate : « Si seulement elle était correcte. C'était trop lui demander » (p.104). Son manque de correction et sa propension innée à faire du mal ont fait entrevoir au narrateur la perspective du suicide pour échapper à son emprise diabolique. Evoquant le puits où, enfant, il a failli se jeter, elle l'encouragea à passer à l'acte : « J'ai pensé me rendre dans une vieille ferme désaffectée, braver le puits où mon esprit demeure l'otage d'un geste d'enfant... - « chiche ! » me lance Cousine K. » (p.67)

Le comportement de K, conjugué à celui de sa propre mère et à la supposée ingratitude de l'inconnue qu'il a hébergée une nuit, l'avait fait désespérer de la gent féminine en général. Il se résout à penser qu'« il n'y a pas pire malentendu qu'un sourire de femme ; c'est une succulence vénéneuse, un savant attrape-nigaud » (p.79) qui peut faire que « dans [s] a tête, le puits de [s] on enfance ulule » (p.85), surtout quand il émane d'elle, « le sourire de Cousine K m'alarmait ; il signifiait que le piège était fin prêt. Je pouvais m'entourer de mille précautions, m'interdire toute distraction, je n'avais aucune chance de le surmonter. » (p.79)

## Le narrateur, parcours et portrait.

### Parcours du narrateur

Quelques jalons très explicitement posés dans l'espace du texte dessinent, entre l'incipit à la clausule, le parcours qui fut celui du narrateur. C'est un parcours de personnage principal, caractéristique de celui d'un personnage de roman d'initiation, de roman familial ou de récit autobiographique. Il couvre les trois premiers moments de la vie d'une personne : l'enfance, l'adolescence et les premiers faubourgs de l'âge adulte.

La première étape concerne l'enfance du narrateur. Elle est marquée textuellement par les indicateurs “*Très petit*”, “*J'avais cinq ans*” et “*Mon enfance*” et retrace temporellement les faits marquants de cette étape de vie structurante, de ce qui s'apparente à l'inné (*effacement, recroquevillement*), à la perte de son père, jusqu'à la sortie vivement attendue de cette enfance.

| Étapes           | Faits marquants                                                                                                                                                                                                  | Page |
|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| Très petit       | -j'ai appris à <i>me cacher</i> [...] je me <i>cachais</i> dès que je disparaissais de la vue de ma mère. J'avais l'impression, à chaque fois qu'elle se détournait, de m'éclipser, de <i>cesser d'exister</i> . | 15   |
| J'avais cinq ans | - <i>Mon père est mort</i> la veille du Grand-Jour. J'avais cinq ans. C'est moi qui l'ai découvert accroché à une esse dans l'étable, nu de la tête aux pieds, les yeux crevés, son sexe dans la bouche          | 17   |
| Mon enfance      | - <i>Je me suis défait de mon enfance avec empressement</i> . Elle m'ennuyait. J'ai beaucoup détesté l'école. Avec ses instituteurs encroûtés et ses chenapans.                                                  | 25   |

La deuxième étape de la vie du narrateur commence “à *quatorze ans*” et s'étale sur “*les années lycée*”. Elle fait la rétrospective d'une phase très importante dans la construction de la personnalité mais qui, pour le narrateur comme pour ses semblables pressés de découdre avec l'adversité, elle est vite soldée pour passer à autre chose : l'adolescence qui, comme le printemps, ne dure pas dans ces contrées et pour pareils personnes. Le narrateur qui sait que « cela ne veut rien dire [...] d'avoir quatorze ans [mais que] rien ne sert de l'ignorer » (p.45), retient quand même deux faits très importants : la tendance au renfermement et à la solitude qui se confirme même dans un environnement (le lycée) où l'on est sollicité et interpellé de toute part et l'éclosion du sentiment amoureux pour une citadine d'une année sa cadette.

| Étapes                         | Faits marquants                                                                                                                                                                                                                                                            | Page  |
|--------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Puis, ce fut le lycée          | - Puis, ce fut le lycée. Dans une ville voisine. <i>Détestables</i> , les années lycéennes. J'en ai gardé <i>de rares photos</i> sur lesquelles je me vois <i>assis sous un préau déserté</i> , ou debout quelque part, les mains dans le dos et <i>la tête ailleurs</i> . | 25    |
| Je venais d'avoir quatorze ans | -Je venais d'avoir quatorze ans Si <i>cela ne veut pas dire</i> grand-chose, rien ne sert de l'ignorer.                                                                                                                                                                    | 45    |
| A quatorze ans                 | -A quatorze ans, <i>j'aspirais à adorer une cousine</i> . Ses parents venaient au manoir pendant les vacances se soustraire aux tintamarres de la ville. C'étaient des gens aisés. [...] Ils avaient une petite fille, et c'était elle, Cousine K.                         | 82-83 |

La troisième phase est constituée de confessions d'un narrateur, sorti de l'adolescence et aspirant à intégrer pleinement les rangs des personnes mûres. Satisfait, il s'enorgueillit du fait qu'il ait « énormément lu dans [son] adolescence, puis dans [ses] vingt ans » (p.60), lui qui, « plus jeune », était porté sur le macabre, hantait les « cimetières » où « les dépouilles seules [le] fascinaient » : « Qu'une tombe se refermât et déjà je languissais du « suivant » » (p.30) confessait-il, sans pour autant arriver à se défaire d'une propension morbide qui fait que des pensées suicidaires l'habitent encore : « J'ai pensé me rendre dans une vieille ferme désaffectée, braver le puits où mon esprit demeure l'otage d'un geste d'enfant. » (p.67)

| Étapes                              | Faits marquants                                                                                                                                                                                                                                      | Pag<br>e |
|-------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| -Quand j'étais plus jeune           | Quand j'étais plus jeune, je mettais un brassard noir, du khôl sur les yeux et <i>me rendais au cimetière</i> tous les vendredis. [...] <i>Les dépouilles seules me fascinaient.</i> Qu'une tombe se refermât et déjà je languissais du « suivant ». | 30       |
| -ans mon adolescence, mes vingt ans | J'ai <i>énormément lu</i> dans mon adolescence, puis dans mes vingt ans.                                                                                                                                                                             | 60       |
| -Otage d'un geste d'enfant          | J'ai pensé me rendre dans une vieille ferme désaffectée, <i>braver le puits</i> où mon esprit demeure l'otage d'un geste d'enfant...                                                                                                                 | 67       |

### Portrait du narrateur

*“Je ne vis pas vraiment ; je ne fais qu'être là, quelque part ; une ornière sur un chemin, un nom sur un registre communal.”* (p.17)

Si Cousine K était un personnage ambivalent, si elle était à la fois ange et démon, que (et qui) serait le narrateur ? Une âme en peine ou une épave de corps à la dérive ? Un esprit errant, un fantôme égaré dans une jungle humaine ou un sage prenant ses distances par rapport à la dé-raison ambiante ?

C'est d'abord un jeune adulte passant en rétrospective sa courte vie, ou, pour bien le comprendre, son « être là », son « a-existence ». Dubitatif, il s'interroge : « J'ignore pourquoi je suis venu au monde, pourquoi je dois le quitter. Je n'ai rien demandé. Je n'ai rien à donner. Je ne fais que dévier vers quelque chose qui m'échappera toujours. » (p.19) En conséquence, ni l'auteur ni lui ne nous mettent au courant de ce « nom sur un registre communal ». C'est donc un personnage dont le seul trait physique qui nous est donné est sa « pâleur, [son] teint naturelle [que] les médecins n'ont jamais réussi à expliquer. » (p.73). Il est orphelin de nom (comme l'est la seule sœur qu'il a) et de père (qui n'a pas de nom non plus) dont il « *n'a pas pardonné* » l'assassinat. (p.20). Il vivait seul avec sa mère (avant l'irruption, chez eux, de Cousine K) après que son frère aîné, avec qui il s'entendait bien<sup>358</sup>, l'« *avait lâché* » (p.38)

<sup>358</sup> Nous nous entendions bien, mon frère et moi. (p.37)



## Le solitaire

Solitaire, « je reste derrière mon miroir, inexpugnable, me rencogne dans mes solitudes » (p.19) dit-il, ajoutant : « Je ne reçois personne, ne vais chez personne » (p.26). Il n'a pas d'amis, ni « d'ailleurs [...] de petites amies » (p.82) et regrettait : « J'avais un chat, autrefois [...] Il n'était pas mon ami ; on cohabitait, et c'est tout. Je ne buvais pas, ne fumais pas [...] Je ne jouais pas. A cause de mes maladresses. » (p.83-82)

Aucun espace de socialisation, ni l'école, ni même le lycée n'aient pu changer d'un iota la posture solitaire du narrateur. Les opportunités de rencontre et de convivialité sont systématiquement boudées de telle sorte qu'il ne peut s'en suivre qu'une isolation des plus étanches, comme celle qu'il a réussi à installer au lycée : « Pendant la récréation, je me retranchais dans mon petit exil que la cloche mettait longtemps à atteindre. [...] J'en ai gardé de rares photos sur lesquelles je me vois assis sous un préau déserté, ou debout quelque part, les mains dans le dos et la tête ailleurs. » (p.25)

Mais l'homme laisse entendre qu'il avait –enfant- conscience de tout ce qui se passait, que s'il était parfois « distrait [au point où il lui] arrive d'oublier l'objet qu' [il] tient » (p.93), il était d'une lucidité et d'une clairvoyance à toute épreuve : « Je suis une personne particulièrement attentive » (p.92) insiste-t-il.

Du coup, cette mise en retrait volontaire et réfléchie s'apparente plutôt à une posture voulue et assumée, une véritable mise en abyme dans une sphère où « du haut de mon mirador, suspendu entre le lyrisme du souvenir et la décomposition de l'absence » (p.29), il observe la scène avec "l'attention particulière" dont il se prévalait, mais qu'il s'empresse de contredire aussitôt en mettant en avant sa crainte et sa passivité : « Je me terre dans mon sarcophage, scrupuleusement, ne cherchant ni à déranger la diablerie alentour ni à la conjurer. Je passe le plus claire de mon temps derrière les rideaux de ma fenêtre. » (p.26)

Cette passivité excessive et cette crainte malade de cette prétendue "*diablerie alentour*" finissent par réprimer en lui toute propension de se manifester et achèvent de le nier aux yeux d'autrui en tant qu'entité agissante. Il constatera à ses dépens :

Et moi ? Moi, je moisissais dans mon mouiroir ; je pouvais disparaître ou me mettre en travers de leur chemin, je pouvais décrocher la lune, la leur offrir sur un plateau, on m'aurait dit de faire attention au plateau et personne n'aurait remarqué la lune. (p.86)

## De la dépréciation de soi

*“ Il est des êtres à qui rien ne réussit. Malhabiles, la main qu'ils tendent à leur prochain l'éborgne. [...] Leur bon vouloir est terni par leurs maladresses ...”* (p.9)

Une récurrence parmi les constantes de l'écriture de Khadra est l'auto description dépréciative du narrateur, où il donne de lui-même une piètre image. En effet, ni son physique, ni sa moralité ou son caractère ne trouvent grâce à ses propres yeux. Il en va de même pour sa personnalité qui, de fait, prend le coup de grâce.

Physiquement d'abord, il est d'un teint maladif, lequel teint le distingue négativement. C'est que “sa pâleur est préoccupante” parce que ce « teint naturelle, les médecins n'ont jamais réussi à l'expliquer ». (p.73) Quant aux traits de son « visage d'enfant » (p.74), au lieu de le rassurer, ils l'accablent lui portant un sévère coup au moral, surtout quand, voulant lui épargner les contrecoups, on s'évertue à lui trouver du charme. Ce dont il n'est pas dupe car quand son « instituteur [lui] avouait qu'il [le] trouvait beau, d'une joliesse en porcelaine ; sa voix fléchissait étrangement en me parlant ainsi. »(p.74)

Moralement, le narrateur n'est pas mieux servi. Très mal pourvu, il s'auto attribue les tares les plus impardonnables et collectionne des attributs des plus négatifs. Très passif et défaitiste, il ne trouve pas mieux à faire qu'à « regarder [sa mère et son frère aîné] se suffire en me martyrisant les doigts » (p.40) et « des galopins [...] venir dévaster [sa] balançoire [et lui] de [sa] fenêtre, [il] les a regardé faire ». (p.71) Il reconnaît que dans le premier cas, il est « jaloux et inutile » (p.40); il est dans le second poltron, voire lâche.

Pire encore, comme une confession en appelle une autre, il s'auto charge davantage en assumant sa maladresse (Je ne jouais pas. A cause de mes maladresses. p. 83) et reconnaissant ses absences d'esprit (Je suis distrait. Il m'arrive d'oublier l'objet que je tiens, et il m'échappe. p.93). On comprendra aisément pourquoi « Cousine K [le] trouvait ainsi : détestable jusque dans [sa] générosité ». (p.9)

## ANNEXE 7. De l'œuvre fictionnelle post-autobiographique

### 2. *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, 2008, 518 p.

(Ouvrage consulté : Alger, *Sédia*, Collection “*Mosaïque*”, 2008, 518 p.)

“*Yasmina Khadra nous offre ici un grand roman de l'Algérie coloniale (entre 1936 et 1962) une Algérie torrentielle, passionnée et douloureuse et éclaire d'un nouveau jour, dans une langue splendide et avec la générosité qu'on lui connaît, la dislocation atroce de deux communautés amoureuses d'un même pays.*” Présentation de l'éditeur à sa sortie en 2008

Roman inclassable comme on vient de le vérifier, *Cousine K.* forme avec *Ce que le jour doit à la nuit* (Julliard, 2008), un autre texte polyphonique où l'on assiste à une confusion de plusieurs genres, le binôme que nous avons appelé “*romanesque ambivalent*”. On y assiste à une confusion, à un mélange des genres réussi de main de maître par un Khadra, aujourd'hui au sommet de son art, avec une œuvre riche de son vingt-sixième titre et de ses quarante-trois langues de traduction. Il n'est qu'à considérer les discours d'annonce et de réception, qui ont précédé et suivi la publication de ce roman en Août 2008 pour, sinon mesurer la place qu'occupe l'auteur dans le champ littéraire, du moins prendre acte de l'importance du roman.

Autant dans les annonces précédant sa parution que dans celles survenues après, les appréciations se recoupent parfois, divergent ou s'opposent nettement souvent. En effet, interviewé en Août puis en Novembre 2007, une année (presque) avant la sortie du livre, Yasmina Khadra soutient que c'est « *une histoire d'amour* ».

D'abord au quotidien francophone algérien “*L'Expression*” dont le journaliste Walid Mebarek l'entretenait sur “*Le rôle de l'intellectuel*”, il confie ce propos très clair : « Je vais écrire un roman dont le lieu est Oran. Je reviens vers mon pays, l'Algérie. Mon prochain roman est une histoire d'amour qui se passera entre El Maleh et Oran. C'est une histoire qui commence dans les années 30, s'interrompt dans les années 60 et prend fin aujourd'hui... »<sup>359</sup>

A Marie Laure, ensuite, à qui il a accordé un entretien pour “*Rue des Livres*”, il confirme la primeur accordée à son collègue algérien, en ajoutant qu'il installe son histoire dans le véritable contexte de l'époque de telle sorte qu'on puisse « *parler de l'autre visage de la colonisation* ». Il dira en substance :

Mon prochain roman revient en Algérie. Une histoire d'amitié et d'amour impossible. Un survol de l'histoire de mon pays à travers une saga qui commence dans les années 30 et se termine de nos jours. Parler de l'autre visage de la colonisation, bien sûr avec ses injustices et ses exclusions, mais en sortant des sentiers battus. Une sorte de travail de mémoire distancié. Nos deux pays, l'Algérie et la France, ont besoin de ne plus se voiler la face. Le passé ne doit pas empêcher la réconciliation. L'avenir nous regarde et nous devons apprendre à ne pas nous en détourner.<sup>360</sup>

<sup>359</sup> Yasmina Khadra, «*Mon prochain roman sera une histoire d'amour*», *L'Expression* - 12 août 2007, entretien sur le rôle de l'intellectuel, réalisé par Walid Mebarek

<sup>360</sup> Interview de Yasmina Khadra par Marie-Laure, *Rue des Livres* le 19/11/2007

Mais, à quelques jours de sa sortie en librairie en Août 2008, les échos qui parvenaient, distillés à doses homéopathiques -et peut-être bien dans une visée éditoriale préméditée-, tendaient à dessiner une autre perspective au roman et à nourrir un horizon d'attente bien déterminé. D'ailleurs, aux assertions d'un journaliste d'«*Algérie News*» qui, confirmant l'horizon d'attente forgé par ce discours d'accueil, est allé de cette question : «*Peut-on classer votre roman "Ce que doit le jour à la nuit" dans le courant du roman historique?* », l'auteur a eu cette réaction d'écorché :

Pourquoi historique ? Il s'agit d'une oeuvre littéraire, et sa place naturelle est dans le roman tout court. On essaye toujours de me mettre dans une case. Polar; roman politique; roman historique; écriture de l'urgence, et personne ne s'attarde sur le travail exceptionnel que j'accomplis dans la littérature.

Non, mon roman raconte l'Algérie en l'installant dans la fiction. Mes personnages ne sont pas des références historiques, je n'articule pas mon récit autour d'un fait historique précis. J'ai imaginé l'Algérie coloniale à travers des êtres et un destin, à travers une histoire d'amour.<sup>361</sup>

Comme pour tempérer la violence de cette réaction, l'auteur le concède à son interviewer sur un point, à savoir le fait d'avoir «*opérer une rupture avec ses derniers romans qui s'inscrivaient dans l'actualité*» mais en insistant sur ses propres raisons :

J'estime avoir dit l'essentiel de ce que je crois connaître sur l'actualité. Maintenant, je reviens à la littérature de ma prédilection. Ecrire l'homme, son destin, ses aspirations et ses frustrations, ses défis et ses échecs, sa force et ses fléchissements. J'ai besoin de me libérer de certaines contraintes liées au besoin de faire comprendre, de lutter contre les stéréotypes et les raccourcis. Je suis très heureux de recouvrer la liberté de mon imaginaire.<sup>362</sup>

Il a fallu cette «*concession*» pour que tout un discours d'accueil s'y engouffre et s'y installe en installant dans la durée un horizon de lecture qui reconfigure, après coup, cette œuvre que l'auteur, venant «*de recouvrer la liberté de mon imaginaire*», voulait en l'honneur et en reconnaissance à Oran : «*J'avais promis à ma ville adoptive, Oran, de lui consacrer ma plus belle inspiration* », confie-t-il.

Mais ce qu'il croit avoir accompli en célébration de sa ville et de sa propre liberté d'imagination recouvrée, est interprété largement différemment dans les premiers comptes-rendus qui ont directement suivi la publication de *Ce que le jour doit à la nuit*. On y avait vu, en rupture avec ses derniers textes, ici un retour à «*l'Algérie coloniale*», là une «*fresque éblouissante de deux peuples*», ailleurs un «*roman d'éducation*». En effet, en préambule à leur entretien avec l'auteur, Mina Kaci et Rosa Moussaoui s'interrogent sur les tenants de «*cette remontée dans le temps*» car «*après une trilogie consacrée à la Palestine, à l'Irak puis à l'Afghanistan contemporains, "Ce que le jour doit à la nuit" plonge le lecteur dans l'Algérie coloniale. Pourquoi ce retour en Algérie et cette remontée dans le temps ?*»<sup>363</sup>

<sup>361</sup> Trois questions à Yasmina Khadra, *Algérie News* - 16 juillet 2008

<sup>362</sup> Idem

<sup>363</sup> Y. Khadra : «*On ne parle pas la bouche pleine* », par M. Kaci et R. Moussaoui *L'Humanité* du 30/10/08

De son côté, Christine Rousseau du *Monde des Livres*, et en écho aux interrogations de ses collègues de *L'Humanité*, croit y voir “*pardon et réconciliation de deux peuples*”. Elle dira :

...pardon et réconciliation... Des mots que porte haut Yasmina Khadra dans une fresque éblouissante qui n'omet rien des déchirures, des humiliations et des trahisons de deux peuples unis dans l'attachement d'une même terre. Ni du rêve de fraternité que ravive ce grand roman d'amour.<sup>364</sup>

Quant à Jean-Claude Lebrun, constatant à son tour l'évolution –non en rupture avec les préoccupations didactiques, mais dans la constance- de l'écriture de Khadra, il voit dans *Ce que le jour doit à la nuit* un “*roman d'éducation*”, à thématique appropriée au genre. Il nous fait constater :

Après avoir exploré récemment les cheminements mentaux qui peuvent conduire au terrorisme, dans l'Attentat (2005) et les Sirènes de Bagdad (2006), Yasmina Khadra emprunte aujourd'hui la voie plus traditionnelle du roman d'éducation pour évoquer un autre sujet délicat : la double culture et l'identité singulière de la génération d'Algériens qui accéda à l'âge adulte dans les dernières années du colonialisme.<sup>365</sup>

Roman d'amour, roman historique ou de témoignage, roman d'éducation ou d'initiation, *Ce que le jour doit à la nuit* est tout cela à la fois, et plus encore dans la perspective de lecture qui est la nôtre : un roman autofictionnel. C'est ce que nous allons nous atteler à confirmer – avec les autres écrits du corpus- après cette présentation succincte du livre dans sa réédition chez *Sédia* à Alger et le résumé des principales péripéties de cette histoire, de ses agents et des conditions de son déroulement.

## Présentation du livre

Roman de 518 pages, réparties en quatre grandes séquences numérotées de I à IV et titrées respectivement : I *Jenane Jato* ; II *Rio Salado* ; III *Emilie* et IV *Aix-en Provence (aujourd'hui)*.

Les trois premières parties réunissent dix-neuf (19) sections (07+04+09)

## Epigraphes (p.7)

1- Albert Camus, *La Peste* :

“*A Oran comme ailleurs, faute de temps et de réflexion, on est bien obligé de s'aimer sans le savoir*”.

2- Gabriel Garcia Marquez :

“*J'aime l'Algérie, car je l'ai bien ressentie*”.

**1<sup>ère</sup> Partie : I *Jenane Jato* (p9-147) : Sept (07) sections**

**1** (p.11-36) ; **2** (p.37-53) ; **3** (p.54-71) ; **4** (p.72-86) ;  
**5** (p.87-109) ; **6** (p.110-129) ; **7** (p.130-147)

<sup>364</sup> Christine Rousseau, *Ce que le jour doit à la nuit : l'amour pluriel de l'Algérie*, *Le Monde des Livres* du 10/10/08

<sup>365</sup> Jean-Claude Lebrun, *Ce que le jour doit à la nuit, Une enfance algérienne*, *L'Humanité Cultures* du 30/10/08

**2<sup>ème</sup> Partie : II *Rio Salado* (p.149-248) : Quatre (04) sections**

**8** (p.151-175) ; **9** (p.177-207) ; **10** (p.208-226) ; **11** (p.227-248)

**3<sup>ème</sup> Partie : III *Emilie* (p.249-466) : Huit (08) sections**

**12** (p.251-273) ; **13** (p.274-294) ; **14** (p.295-324) ; **15** (p.325-352) ;  
**16** (p.353-385) ; **17** (p.386-415) ; **18** (p.416-442) ; **19** (p.443-466)

**4<sup>ème</sup> Partie : IV *Aix-en Provence (aujourd'hui)* (p.467-518)**

**Résumé**

« De construction délibérément linéaire, le roman commence au début des années 1930 et s'achève à l'époque actuelle, brassant donc une riche matière historique. La trajectoire de Younes-Jonas n'apparaît pas vraiment commune ...»<sup>366</sup> Il s'agit du parcours du très beau Younes, un enfant d'une famille de modeste condition, poussée à l'exode en ville du fait d'une pratique coloniale inique, celle de la dépossession des paysans algériens de leurs terres les plus fertiles.

Pas encore au bout de ses peines, sa famille est contrainte à le confier à son oncle, marié à une française, qui l'adopte. Elle le baptise Jonas. De fait, il eut une vie sans souci particulier et même la chance d'être scolarisé, chose qui n'était pas aisée en cette période coloniale pour les indigènes. Il évolue au sein d'un milieu qui l'adopte presque sans réserves – nom, teint, présentation et supposée filiation aidant. Il finit même par se faire des amis (quatre) parmi ses voisins français.

Tout enfant, il tombe amoureux d'une européenne, Emilie, et le lui signifie avec une timidité qui la marquera indélébilement. La perdant de vue, il apprit à endurer son amour avorté jusqu'à ce que ce dernier se manifeste sous la forme d'une très belle jeune fille, laquelle avait bien couvé et entretenu ce sentiment dans les secrets de ses soupirs.

Mais, la damnation était déjà tombée et avait délivré sa sentence. Younes/Jonas vivra malheureux, mais fidèle (à la manière platonique) à cet amour “*sacrilège*”, voire “*inceste*”. En effet, il taira stoïquement et à jamais, cet “*aventure sans lendemain*” avec Madame Cazenave et ce “*sentiment incompressible*” (et pourtant bien comprimé) envers sa fille Emilie.

Christine Rousseau du journal *Le Monde* y voit là, « plus encore que l'amour impossible entre un Algérien et une Française, une fresque émouvante et forte où se dessine [l'amour] de deux peuples qui ont chéri ensemble, pendant plus d'un siècle, la même terre avant de s'entre-déchirer». <sup>367</sup>

<sup>366</sup> Jean-Claude Lebrun, *Ce que le jour doit à la nuit, Une enfance algérienne, L'Humanité Cultures* du 30/10/08

<sup>367</sup> Christine Rousseau, *Ce que le jour doit à la nuit*, de Yasmina Khadra : *l'amour pluriel de l'Algérie, Le Monde des Livres* du 10/10/2008

C'est cette même idée que, dans son analyse du roman, Rachida Derguini, rend par « l'articulation de deux temporalités différentes: le temps long du récit de vie d'un narrateur et le temps court d'un voyage qui le déclenche et le contient et dont le dévoilement survient à la fin du livre ».<sup>368</sup> La première déroule la toile de fond historique recouvrant cette période riche en événements historiques (1930-1988). Quant à la seconde, elle focalise sur l'histoire d'une passion amoureuse innocente et pure naturellement, mais sacrilège et interdite culturellement.

Le narrateur Younes/Jonas vit les péripéties de l'éveil nationaliste, assiste en spectateur et à son corps défendant aux préparatifs de la guerre d'indépendance, au déroulement de laquelle «*on*» l'associa. Il vit l'avènement de l'indépendance avec un sentiment ambivalent, à la fois ravi par l'épanouissement de tout un peuple mais aussi déçu par le sort réservé à tout une frange de ce peuple : ce qu'il est convenu d'appeler «*les pieds noirs*». Le personnage Younes/Jonas assiste confus au départ massif des français d'Algérie et malheureux à la perte de ses amis/repères mais surtout de son amour, une part de lui-même qu'il est allé la chercher aussitôt à Marseille. Inconsolable, il se recueillera tristement sur sa tombe à Aix en Provence, en 2008.

Dans le même article, Christine Rousseau se croit autorisée à déduire le véritable mobile de l'écriture de ce roman et d'annoncer sa mise en projet et sa configuration. Elle conclut son étude en écrivant:

Pour raviver cette passion commune que l'histoire a trop souvent tendance à oublier, Yasmina Khadra a choisi la voix d'un vieil homme qui, à l'heure des adieux à la femme aimée, se souvient du petit garçon et du jeune homme qu'il fut, tiraillé entre deux cultures dans l'Algérie coloniale des années 1930 à 1962.<sup>369</sup>

### **La fiction, ses agents et ses conditions**

Sagas familiales, destins de communautés aux prises avec les avatars de la «*cohabitation*» ou parcours individuels de personnages sortis tout droit des tragédies grecques, le roman de Khadra, sans s'y réduire, déroule cette épaisseur thématique. C'est d'abord la saga d'une famille, les *Mahieddine*, que nous relate un des siens, le narrateur. Elle est composée du père Issa qui, « criblé de dette, avait hypothéqué la terre ancestrale » (p.12) et « trouvait toujours un prétexte pour déverser sa colère sur ma mère [qui], stoïque, baissait une tête coupable et ne disait rien » (p.47-48). Elle, c'est un type de mère dont le nom -comme de coutume- n'apparaît pas plus dans le roman que dans la tradition.

<sup>368</sup> Rachida Derguini, *La face cachée du dernier roman de Yasmina Khadra, Ce que le jour doit à la nuit*, publié dans *Méditerranée.com*, rubrique Culture, du Lundi 02 Février 2009

<sup>369</sup> Christine Rousseau, *op. cit.*

Faisant la présentation de sa petite famille, le narrateur dit :

Nous vivons reclus sur notre lopin de terre, pareils à des spectres livrés à eux-mêmes, dans le silence sidéral de ceux qui n'ont pas grand-chose à se dire : ma mère à l'ombre de son taudis, ployée sur son chaudron, [...] Zahra, ma cadette de trois ans, oubliée au fond d'une encoignure, si discrète que souvent on ne s'apercevait pas de sa présence ; et moi, garçonnet malingre et solitaire, à peine éclos que déjà fané, portant mes dix ans comme autant de fardeaux. (p.12)

On comprendra aisément que ses conditions de vie sont indigentes, voire indignes, ce que s'empresse de confirmer le narrateur en disant que « ce n'était pas une vie ; on existait, et c'est tout [car], en ces années 1930, la misère et les épidémies décimaient les familles et le cheptel ». (p.12)

Au plan filial, cette famille de quatre membres est, selon l'expression consacrée de la culture traditionnelle, « *une branche coupée d'un arbre perdu dans la grande forêt* ». En effet, se désolait le narrateur, « nos rares parents ne donnaient plus signes de vie » (p.12). Il ajoute que si « j'ignorais jusqu'à [l'] existence [de] mon oncle [c'était parce que] mon père ne nous parlait jamais de sa famille ». (p.31)

Aux côtés de ce père « forgé par les épreuves, le regard sans cesse aux abois, [dont] la vie n'était qu'une interminable enfilade de déconvenues ; [qui] se méfiait comme d'une teigne des volte-face d'un lendemain déloyal et insaisissable » (p.11), se tenait cette mère, « *fantôme momifié dans son suaire* » (p.24) qui, « *stoïque, baissait une tête coupable et ne disait rien* » pour ne pas réagir aux réprimandes de son mari. Pourtant, nous apprend le narrateur, son fils, cette femme « *réservée* » (p.54) ne semblait pas être prédestinée à un tel sort : « Elle était belle, ma mère, avec ses cheveux noirs qui lui arrivaient au renflement des hanches et ses yeux grands comme des soucoupes. Souvent, [...] je la prenais pour une sultane. Elle avait de l'allure, de la grâce... » (p.107)

Ce couple, formé d'un père opiniâtre et solitaire et d'une mère réservée, voire résignée, a deux enfants : Younes, l'aîné –le narrateur- et Zahra la benjamine qui souffre d'un handicap ainsi perçu par son jeune frère qui dit : « Ma sœur ne parlait toujours pas. Elle ne ressemblait pas aux autres enfants de son âge et semblait refuser de grandir. » (p.106)

A cette famille, celle de *Issa Mahieddine* le paysan, « *ruinée et contrainte à la clochardisation et à l'exode en ville* »<sup>370</sup>, se voit substituer celle de *Mahi Mahieddine* le pharmacien d'Oran, à la faveur d'une circonstance sociohistorique qui a fait que le narrateur soit adopté par son oncle *Mahi le pharmacien*.

<sup>370</sup> On va toujours en ville quand on a tout perdu... (*Ce que le jour...*: 23)



C'est une sorte de famille privilégiée celle-là, de par sa constitution et du quartier de son implantation ; une famille nucléaire formée d'un couple mixte : un mari algérien, instruit et intégré socialement et culturellement et une épouse française. Elle, est originaire « *d'Oran. Quatrième génération* » (p.146) et lui, exhibant un faciès et un accoutrement qui le font ressembler moins à un indigène qu'à un noble turc de la bourgeoisie tlemcénienne. Le narrateur les décrivait comme les les avait vu pour la première fois, avant de faire leur connaissance:

- Un homme haut et frêle griffonnait sur un registre derrière le comptoir, sanglé dans un costume trois pièces, un fez rouge sur sa tête blonde. Il avait les yeux bleus, un visage fin au milieu duquel un liséré de moustache accentuait l'incision qui lui tenait lieu de bouche. (p.30)
- Une femme rousse, d'une quarantaine d'années... Elle était belle, le visage rond avec deux grands yeux d'un vert d'eau. [...] C'était une femme robuste aux gestes parfois brusques, presque virile. (p.88)

Ils sont instruits et avaient fait connaissance sur les bancs de l'université où ils ont suivi la même formation de pharmacien. Vivant en plein quartier européen d'Oran, ils passent tellement inaperçus qu'ils réalisent, ne pouvant enfanter, leur "*insoutenable légèreté*". C'est l'adoption de Younes, baptisé désormais Jonas, qui fonde cette famille, lui donnant le relief et la consistance requises pour participer à la vie et nouer des liens avec autrui.<sup>371</sup>

Il va sans dire que ce ne sont pas ces deux seules familles qui constituent cette catégorie thématique mais bien d'autres aussi, en particulier celle qui les rassemble : celle dont la légendaire "*Lalla Fatna*" est la figure emblématique.

Elle est composée d'une lignée de personnages -de grandes et de petites envergures, aux parcours si pathétiques et aussi attachants les l'uns que les autres- dont la filiation forme cet arbre généalogique au bout duquel se trouve ce personnage au double nom et au double père : Younes/Jonas, fils de *Issa* et fils adoptif de *Mahi*, lequel lui tient ce propos (p.97-98) :

Il faut que tu saches une chose, mon garçon. Tu n'es pas tombé d'un arbre droit dans le fossé... Tu vois cette dame, sur la photo ?... Un général l'avait surnommée Jeanne d'Arch. C'était une sorte de douairière, aussi autoritaire que fortunée. Elle s'appelait Lalla Fatna, et avait des terres aussi vastes qu'un pays. Son bétail peuplait les plaines, et les notables de la région venaient laper dans le creux de sa main. Même les officiers français la courtoisaient. On raconte que si l'émir Abd el-Kader l'avait connue, il aurait changé le cours de l'histoire... Regarde-la bien, mon garçon. Cette dame, cette figure de légende, eh bien, c'est ton arrière-grand-mère.

Avec cette famille légendaire, on est bien dans un passé sublimé et qu'on veut fondateur d'un "*Arch*" autant sinon plus prestigieux que celui de "*Jeanne*" du nom de laquelle on affublait l'"*arrière-grand-mère*" de la famille des *Mahieddine*.

<sup>371</sup> Younes, hier mon neveu, aujourd'hui notre fils. (*Ce que le jour... : 88*)

Cette dernière est contemporaine d'un certain nombre de familles dont la plus représentative est celle des *Sosa* dont l'aîné, *Jaime Jiménez*, présente dans ses attributs les plus avantageux et la défend face à une adversité qui lui dénie ses apports à l'édification de ce pays (Rio Salado) et du Pays (l'Algérie française) en générale. Il l'explique au narrateur en lui relatant cette version (p.381):

Lorsque mon arrière grand père a jeté son dévolu sur ce trou de cul, il était certain de mourir avant d'en tirer le moindre profit. [...] Il a retroussé ses manches, fabriqué de ses dix doigts des outils dont il avait besoin et s'est mis à sarcler, à défricher, à débroussailler la terre [...], les miens n'ont pas baissé les bras ; pas une fois, pas un instant. [...] Et grâce à ma famille, Jonas, grâce à ses sacrifices et à sa foi, le territoire sauvage s'est laissé apprivoiser. De génération en génération, il s'est transformé en champs et en vergers.

On admettra facilement que dans le sillage de ces familles aux configurations de “*dynasties*” et à la prétention quasi avouée de représenter des “*Arrouch*”, voire des “*peuples*”, gravitent bien d'autres familles encore qui installent le décor d'une cohabitation conflictuelle et qui donnent la mesure de la trame romanesque, voire historique. On n'en cite pour preuve que, d'un côté, ces « familles [qui] se prélassaient sur les vérandas [...] tandis que des bambins au teint vermeil, avec de l'or dans les cheveux, gambadaient dans les jardins... » (p.28), comme celles fréquentées par le narrateur (les Lamy, les Benyamin, les Scamaroni, les Cazenave). De l'autre, les familles indigènes, hantent les bidonvilles d'Oran (à l'instar des locataires de Bliss à Jenane Jato) ou d'autres (comme celles de Jelloul et de ses voisins) qui, bannies aux environs de Rio Salado, végètent dans un hors espace où curieusement aucun membre des premières familles n'avait daigné mettre les pieds.

### ***Ce que le jour doit à la nuit* : un roman historique**

Il se dégage nettement que *Ce que le jour doit à la nuit* porte un témoignage vivant de la cohabitation sur un espace du territoire “*Algérie*” (essentiellement Oran et Rio Salado) de communautés aux profils et aux projets différents, mais condamnées à entretenir des rapports vitaux incompressibles (composer avec l'adversité pour survivre) et amenées souvent à nouer des relations humaines inhérentes à toute cohabitation (qualité du voisinage, sympathie ou antipathie, amitié ou inimitié, amour ou défiance ...). C'est pour cela que la réception critique du roman fut unanime à y voir un roman d'amour sur fond historique. Et, même si l'auteur, on l'a vu plus haut, se défendait qu'il ait écrit un roman historique, nous ne nous empêchons pas d'y lire, avec un certain nombre de critique, un roman historique, du moins une référentialité historique indéniable que l'auteur même ne nierait pas cette fois. En effet, à ses interviewers de *L'Humanité*, il le reconnaît : « Je parle moins d'humiliation, ici, que de spoliation, d'exploitation forcée de l'homme par l'homme, de déchéance et de misère. »<sup>372</sup>

<sup>372</sup> Entretien avec Yasmina Khadra, réalisé par M. Kaci et R. Moussaoui, *L'Humanité* du 30/10/ 2008

A travers les différents récits qui composent le roman et surtout à travers les liens tissés entre les personnages, un lecteur même non averti et non initié au sujet, traverse allègrement l'histoire de l'Algérie, de son occupation à son indépendance (en passant par la Seconde Guerre Mondiale et les convulsions du nationalisme algérien (et arabe, en pleine expansion à cette époque). Bien avant la période qui a précédé son occupation en 1830 - au sujet de laquelle nous connaissons déjà la version d'un colonialiste, *Jaime Jiménez Sosa* en l'occurrence, le livre de Khadra plonge dans les profondeurs de l'histoire de l'Algérie, ne fusse qu'en évocation. Et en évocation, il remonte jusqu'à la préhistoire, à ce "berbère nomade" habitant originel de la "Mazgha" antique, que tant d'envahisseurs avaient vainement tenté d'appriivoiser. Le narrateur les cite dans le désordre : « J'essaye d'imaginer ce territoire à travers les âges et me mets à la place de ce nomade berbère, de cet aventurier phénicien, de ce prédicateur chrétien, de ce centurion romain, de ce précurseur vandale, de ce conquérant musulman... » (p.380)

De fait, la colonisation française apparaît à sa juste réalité, une élucubration comme il en est, qui essaye de se faire passer pour ce qui n'est pas conforme à sa vocation : exploiter outrageusement l'homme et tirer la maximum de profit du pays, et non construire et édifier un Pays. D'ailleurs, la réponse du jeune narrateur au vieux colonialiste est magistrale en ce sens que la sagesse ne procédait pas de l'âge mais du bon sens. Ainsi, à *Jaime Jiménez Sosa* qui revendiquait rien moins que l' "invention" de l'Algérie, en avançant :

Ce pays nous doit tout... Nous avons tracé des routes, posé les rails de chemin de fer jusqu'aux portes du Sahara, jeté les ponts par-dessus les cours d'eau [...] Nous avons fait d'une désolation millénaire un pays magnifique, prospère et ambitieux, et d'un misérable caillou un fabuleux jardin d'Eden... [...] Nous avons trouvé une contrée morte et nous lui avons insufflé une âme. L'Algérie est notre invention. Elle est ce que nous avons réussi le mieux... (p.382-383)

Le jeune homme, *Younes - Jonas*, a eu cette réponse courageuse, mais aussi et surtout pédagogique. En paraphrasant l'entame de la réflexion de son vis-à-vis<sup>373</sup>, et l'appelant à faire preuve d'honnêteté en ne considérant pas l'Algérie d'avant 1830 comme un *no man's land*, il a eu, et l'honnêteté de reconnaître l'absence de ces infrastructure, et le courage de dénoncer son imposture et sa cupidité. Avec une véhémence difficilement contenue, il lui raconte

Il y a très longtemps, monsieur Sosa, bien avant vous et votre arrière arrière-grand-père, un homme se tenait à l'endroit où vous êtes. Lorsqu'il levait les yeux sur cette plaine, il ne pouvait s'empêcher de s'identifier à elle. Il n'y avait pas de routes ni de rails, et les lentisques et les ronces ne le dérangaient pas. [...] Et aujourd'hui, on veut lui faire croire qu'il était dans les parages par hasard [...] Cette terre ne vous appartient pas. Elle est le bien de ce berger d'autrefois dont le fantôme se tient juste à côté de vous et que vous refusez de voir. Puisque vous ne savez pas partager, prenez vos vergers et vos ponts, vos asphaltes et vos rails, vos villes et vos jardins, et restituez le reste à qui de droit. (p.384-385)

<sup>373</sup> Lorsque mon arrière grand père a jeté son dévolu sur ce trou de cul ... (p.381)

La suite de la réplique du jeune homme (désormais plus *Younes* que *Jonas* parce que, associé à l'œuvre de son peuple, il y est assez initié et encore plus sensible) est autrement plus lucide, pédagogique et assumée.

Il explique au colonialiste que le “*nomade berbère*”, habitant originel de l'antique “*Mazgha*”, est cet “*Imazighen*”, c'est-à-dire cette “*homme libre*” pour qui

Chaque rivière, morte ou vivante, chaque bout d'ombre, chaque caillou lui renvoyaient l'image de son humilité. Cet homme était confiant. Parce qu'il était libre. Il n'avait, sur lui, qu'une flûte pour rassurer ses chèvres et un gourdin pour dissuader les chacals. Quand il s'allongeait au pied de l'arbre que voici, il lui suffisait de fermer les yeux pour s'entendre vivre. Le bout de galette et la tranche d'oignon qu'il dégustait valaient mille festins. Il avait la chance de trouver l'aisance jusque dans la frugalité. Il vivait au rythme des saisons, convaincu que c'est dans la simplicité des choses que résidait l'essence des quiétudes.

C'est parce qu'il ne voulait de mal à personne qu'il se croyait à l'abri des agressions jusqu'au jour où, à l'horizon qu'il meublait de ses songes, il vit arriver le tourment. On lui confisqua sa flûte et son gourdin, ses terres et ses troupeaux, et tout ce qui lui mettait du baume à l'âme. (p.384-385)

“*Homme libre*”, humble, confiant, frugal, quiet, naïf et naturel, pacifique, pacifiste, rêveur, l'algérien l'a toujours été selon le narrateur. Il l'est resté. Ce qui est à l'origine de ses malheurs passés (la succession des invasions) et actuelles (du fait de la colonisation française).

Temporellement, *Ce que le jour doit à la nuit* couvre une période historique bien déterminée, et évoque ou rappelle des faits avérés que les instances (auctoriale et narratrice) présentent et expliquent à partir de plusieurs angles de vue. De fait, la citation de dates, d'événements factuels et d'acteurs bien réels font du livre de Khadra un roman historique. Il s'ouvre sur une date anniversaire (1930 : *centenaire de la colonisation*) et va au-delà de l'indépendance de l'Algérie (4 juillet 1962 : *naissance d'une nouvelle république*), jusqu'en 2008 (pour ne pas occulter la guerre civile).

Les principaux faits historiques de cette tragédie humaine sont consignés et situés par rapports à des dates et autres “*faits repères*” tels que “*l'épidémie de choléra*” (1849), “*l'opération Catapult britannique*” (3 juillet 1940, 2<sup>ème</sup> Guerre Mondiale), “*le débarquement sur les côtes oranaises*” (été 1942), la défaite de l'empire hitlérien et la libération de l'Europe par les *Alliés* (1945)

Le tableau qui va suivre retient les faits les plus importants, dont la répression sanglante (du 8 mai 1945), le déclenchement de la guerre de l'indépendance (le jour de la Toussaint 1954), le fameux « *Je vous ai compris* » lancé par de Gaulle (le 4 juin 1958), les journées des barricades à Alger (en janvier 1960), le putsch des généraux sécessionnistes (en avril 1961), la proclamation du « *cessez-le-feu* » et l'ouverture de la saison de “*la valise ou le cercueil*” (le 19 mars 1962)

| Pages - Dates                                   | Événements historiques                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| p.12- <u>Années 1930</u> ....                   | -la misère et les épidémies décimaient les familles et le cheptel, contraignant les rescapés à l'exode                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| p.134- .....                                    | -La guerre éclata en Europe. Tel un abcès. La Pologne tomba sous les ruades nazies avec une facilité déconcertante.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| p.137- En 1849 .....                            | -... remercier la Vierge d'avoir épargné le Vieil Oran de l'épidémie de choléra qui avait endeuillé des milliers de familles                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| p.387, + p.165/166<br><u>3 juillet 1940</u>     | -...le pays fut ébranlé par l'opération Catapult qui vit l'escadre britannique «Force H » bombarder les vaisseaux de guerre français amarrés en rade à la base navale de Mers el-Kébir. Trois jours après, les avions de Sa Majesté revinrent achever leur travail de sape. Mille deux cent quatre-vingt-sept marins furent tués lors de ces raids. Les navires ciblés étaient en cours de désarmement en vertu de la convention d'armistice signée deux semaines plus tôt. |
| p.183 - <u>L'été 1942</u> .....                 | -... un avion quadrimoteur fracassa la tranquillité des baigneurs. Quelques mois plus tard, le 7 novembre, des ombres monstrueuses émergèrent du fond de l'horizon... Le débarquement sur les côtes oranaises avait commencé.                                                                                                                                                                                                                                               |
| p.227 - <u>L'année 1945</u> ...                 | -...s'amena avec ses vagues d'informations contradictoires et ses élucubrations.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| p.228 .....                                     | -En Europe, l'empire hitlérien prenait l'eau.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| p.229 .....                                     | -Les Alliés avaient libéré une bonne partie des territoires occupés et avançaient inexorablement sur l'Allemagne. L'Italie n'était plus que l'ombre d'elle-même.                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| p.229-230 Et arriva le <u>8 mai 1945</u> .      | -...Alors que la planète fêtait la fin du Cauchemar, en Algérie un autre cauchemar se déclara, aussi foudroyant qu'une pandémie, aussi monstrueux que l'Apocalypse. Les liesses populaires virèrent à la tragédie.                                                                                                                                                                                                                                                          |
| p.230.....                                      | -la répression sanglante frappait les musulmans de Guelma, Kherrata et Sétif...                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| p.274.....                                      | -On savait que la situation s'enfiévrerait au pays, que les colères couvaient dans les soubassements populaires.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| p.366 <u>Le jour de la Toussaint 1954</u> ..... | -...nous pris de court. La guerre de l'indépendance avait commencé, cette fois-ci, c'était parti pour de bon et aucune marche arrière n'était envisageable. Une poignée de révolutionnaire avait décidé de passer à l'action.                                                                                                                                                                                                                                               |
| p.448 - <u>4 juin 1958</u> .....                | -...le fameux « Je vous ai compris » lancé par de Gaulle aux Algérois le 4 juin 1958 et qui avait enthousiasmé les foules et accordé un sursis aux illusions                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| p.451-452 - <u>janvier 1960</u> ....            | -Les journées des barricades, décrétées à Alger en janvier 1960, n'avaient pas ralenti la marche inflexible de l'Histoire                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <u>Le 9 décembre 1960</u> .....                 | -...Ain Témouchent, une ville voisine (de Rio Salado), où le Général tenait un meeting...                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| p.452 - <u>avril 1961</u> .....                 | -Le putsch des généraux, amorcé par un quarteron de sécessionnistes en avril 1961                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| p.454 - <u>19 mars 1962</u> .....               | -Le cessez-le-feu du 19 mars 1962 mit le feu aux poudres des ultimes poches de résistance.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| p.455 - <u>Le cessez-le-feu</u> .....           | -La saison de la <i>valise ou le cercueil</i> était ouverte.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| p.459/460 - <u>4 juillet 1962</u> ....          | -Des drapeaux vert et blanc frappés d'un croissant et d'une étoile rouge sang confirmaient la naissance d'une nouvelle république, d'une Algérie rendue aux siens.                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |

## ***Ce que le jour doit à la nuit, un roman d'initiation et d'éducation***

“Après avoir exploré récemment les cheminement mentaux qui peuvent conduire au terrorisme [...], Yasmina Khadra emprunte aujourd'hui la voie plus traditionnelle du roman d'éducation pour évoquer un autre sujet délicat : la double culture et l'identité singulière de la génération d'Algériens qui accéda à l'âge adulte dans les dernières années du colonialisme.”

Jean-Claude Lebrun, *Ce que le jour doit à la nuit, Une enfance algérienne*, L'Humanité Cultures du 30/10/2008

Roman d'apprentissage et d'initiation aux choses de la vie et à la connaissance de soi, roman d'éducation civique, au respect de l'autre et à la tolérance, à la vie civile et au nationalisme, roman d'éducation sentimentale, à l'amitié et la convivialité, *Ce que le jour doit à la nuit* l'est surtout à travers le profil et le parcours de ce personnage de “Younes/Jonas”, emblématique d'une synthèse identitaire particulière à la frange de citoyens contemporains aux événements relatés.

Si au niveau de la diégèse, Jean-Claude Lebrun est résolu à « *imaginer que Younes-Jonas doit beaucoup à sa propre biographie* » tant son vécu textuel fut structurant de sa personnalité et déterminant des différentes postures qu'il a été amené à adopter, nous n'imaginons non moins que, pareillement, autant le vécu de cette “*génération d'Algériens*” lui ait forgé cette “*identité singulière*”, autant celui -générationnel et professionnel- de l'auteur l'ait façonné à cette image, celle dont on essaye d'établir les ressemblances avec ses personnages.

A considérer, avec Rachida Derguini, *Ce que le jour doit à la nuit* comme une “*fiction autobiographique*”, nous en faisons nôtre l'idée que « le lecteur est *a priori* invité à suivre le fil d'un long récit de vie - dans ses grandes étapes : l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte et la vieillesse d'un narrateur- avec, pour toile de fond, la situation coloniale en Algérie puis la guerre de libération et l'accession à l'indépendance »<sup>374</sup>. Le parcours du personnage narrateur est édifiant quant à une initiation ambivalente pendant “*l'enfance*”, problématique à “*l'adolescence*”, pour devenir quasi schizophrène à “*l'âge adulte*”, avant d'être maîtrisée, voire sublimée pendant “*la vieillesse*”.

### **Parcours initiatique du narrateur**

#### **“Une enfance ambivalente”**

En effet, l'enfance du narrateur est caractérisée, en particulier, par sa duplicité avec l'intégration harmonieuse de ses deux profils (Younes et Jonas), qui est symptomatique de sa réceptivité et de sa tolérance. Cette duplicité tend à la dualité, voire au dilemme dès lors que ses deux constituants virent à l'opposition, au contraste et à la contradiction.

<sup>374</sup> Rachida Derguini, *La face cachée du dernier roman de Yasmina Khadra, Ce que le jour doit à la nuit*, publié dans *Méditerranée.com*, rubrique Culture du Lundi 02 Février 2009

La première enfance est vécue par *Younes*, dans l'arrière pays, dans une famille de paysans pauvres et endettés, contraints à l'hypothèque, et ainsi à la dépossession. C'est là la première leçon de la vie, une leçon aussi magistrale que fondamentale, voire fondatrice de ce *Younes*, et qui l'empêchera (le préservera ?) de se dissoudre dans *Jonas* : marqué indélébilement par le sort qui s'est acharné contre sa famille (et son patrimoine) en la personne de son père dont la déchéance et le supplice ne faisaient que commencer, l'enfant *Younes* n'arrivera jamais à se défaire de ces traces imprimées au fer rouge dans sa mémoire. Ainsi, en plus de faire parti d'une famille dont les « rares parents ne donnaient plus signes de vie », et dont les membres vivent « reclus sur [leur] lopin de terre, pareils à des spectres livrés à eux-mêmes, dans le silence sidéral de ceux qui n'ont pas grand-chose à se dire » (p.12), l'enfant restera marqué par cette scène survenue dans les années 1930 (et dont il ne réalisera le sens que bien plus tard) : il s'agit de la dépossession et de l'exclusion de sa famille de ses terres ancestrales qu'il relate naïvement:

... un homme vint nous voir. Il avait l'air d'un sultan dans son costume d'apparat, la barbe taillée avec soin et la poitrine bardée de médailles. C'était le caïd, escorté par sa garde prétorienne. Sans descendre de sa calèche, il somma mon père d'apposer ses empreintes digitales sur les documents... (p.19)

En disant : « Je me souviendrai toute ma vie de ce jour qui vit mon père passer de l'autre côté du miroir » (p.20), l'adulte qu'est devenu ce narrateur reconnaît de fait l'empreinte ineffaçable que cela a laissé dans son imaginaire d'enfant.

Auparavant, il fut intrigué puis tristement peiné par deux faits qui l'auraient instruit (et construit) sur les valeurs de la vie des siens.

D'abord étonné par l'invitation de son père à l'accompagner -et donc à l'associer au travail des adultes- au village pour engager des ouvriers pour des hypothétiques récoltes, l'enfant dit : « nous nous étions rendus au village. D'habitude, il ne m'emmenait nulle part » (p.14)

Puis, franchement intrigué, il fait cette remarque : « En cours de route, il s'était mis à fredonner un air bédouin. C'était la première fois de ma vie que je l'entendais chanter. » (p.14)

Tristement peiné par l'avalanche des contrecoups et des déceptions qu'allait endurer son père, dont le premier est la perte de "*son ultime combat*" en perdant cette récolte tant attendue, le fils apporte ce témoignage qui renseigne on ne peut mieux, sur sa détresse: « il tomba à genoux, se coucha à plat ventre et se livra, sous nos yeux incrédules, à ce qu'un homme est censé ne jamais faire en public –il pleura... toutes les larmes de son corps. » (p.18) En effet, « criblé de dette, il avait hypothéqué la terre ancestrale et savait qu'il livrait son ultime combat, qu'il engageait sa dernière cartouche ». (p.13)

## Parcours initiatique du narrateur

### A l'école du père ou l'héritage des aïeux

*“C’était un homme de principe ; il s’escrimait à toujours faire la part des choses et veillait à ce qu’elles ne se rejoignent pas. Il disait qu’on pouvait perdre sa fortune, ses terres et ses amis, ses chances et ses repères, il demeurerait toujours une possibilité, aussi infime soit-elle, de se reconstruire quelque part ; en revanche, si on venait à perdre la face, il ne serait plus nécessaire de chercher à sauver le reste.” (p.131)*

Ces remarques (presque anodines, voire naïves) formulées par l'enfant *Younes*, ne renseignent pas moins sur un héritage culturel et des valeurs qui, l'instruisant à la base, structurent sa personnalité dans ce qu'elle a de basique et le définissent dans son patrilignage inaliénable. On retient, rien qu'à lire ce court témoignage du narrateur, les valeurs de la vie des siens : le respect et la vénération des personnes âgées en général ; de leurs faits et gestes ; la place sacrée du père dans la structure familiale et partant sociale ; le sacrifice dans le travail ; le sens de la responsabilité et de l'honneur ; la modération dans l'expression des émotions, etc.

D'ailleurs, le ton est donné dès l'incipit où, en présentant son père, l'enfant narrateur semble avoir déjà intégré cette donnée de base selon laquelle il ne serait pas commode de rire ou de pleurer en public si on est adulte. C'est quasiment sacrilège et de très mauvaise augure

Mon père était heureux. Je ne l'en croyais pas capable. Par moments, sa mine délivrée de ses angoisses me troublait. [...] Et mon père souriait. Je ne me souviens pas l'avoir vu sourire ; il n'était pas dans ses habitudes de laisser transparaître sa satisfaction (Incipit, p.11)

A l'école de ce père, l'enfant *Younes* accède à d'autres valeurs, dont la quasi-sacralité de ce personnage, modèle à suivre et symbole vivant de tant de vertus à acquérir en héritage :

Mon père [...] aimait être seul, arc-bouté contre sa charrue, les lèvres blanches d'écume. Parfois, je le confondais avec quelque divinité réinventant son monde et je restais des heures entières à l'observer, fasciné par sa robustesse et son acharnement. [...] mon père n'avait d'yeux que pour ses terres. (p.13)

Cette première enfance, vécue dans l'arrière pays pauvre et laborieux, s'achève tragiquement pour la petite famille de *Younes* contrainte à l'exil, et pathétiquement pour ce dernier qui désormais, en plus de souffrir de la solitude et de la contingence, doit gérer cette grande rupture qui se profile à l'horizon et surmonter sa première séparation. En effet, lui qui « avec [son] chien, suivais [le père] à distance, à l'affût d'un ordre qui [l']aurait rendu utile à quelque chose » (p.17), est paniqué et perplexe à l'idée de se séparer de cet “être” : « J'aimais beaucoup mon chien. Il était mon unique ami, mon seul confident. Je me demandais ce qu'il allait advenir de nous deux maintenant que nos routes se séparaient. » (p.21)



En échouant à Oran, l'enfant *Younes* doit maintenant se projeter dans ce nouvel espace, se créer de nouveaux repères et faire le deuil des anciens. Et, pour rester dans le registre de l'amitié, *Younes* en reconnaît le besoin et la nécessité et s'empresse, en ravalant tout orgueil, de créer des liens avec autrui. Il se confie : « J'avais réussi à m'inventer un ami de quelques années mon aîné. Il s'appelait Ouari. [...] Ce n'était pas tout à fait un ami ; ma présence ne semblait pas le déranger, et comme j'avais besoin de la sienne, je m'escrimais à la mériter. » (p.65)

Il doit surtout faire l'apprentissage de la ville où, dit-il avec appréhension, « nous n'avons pas de famille, pas d'amis dans cette ogresse de ville » (p.175). En l'occurrence, tout enfant qu'il est, *Younes* semble conscient de ce qui les attendait dans cette ville d'adoption, lui qui sait qu'« on va toujours en ville quand on a tout perdu » (p.23), vérifie à ses dépens que « la ville, qui de loin faisait miroiter tant d'espoirs, se révélait être un effroyable attrape-nigaud. » (p.47) C'est là le deuxième grand moment de l'initiation de l'enfant *Younes* qui, les premières impressions inhérentes au dépaysement estampées, ouvre les yeux sur un monde odieux et invivable.

Odieux, tant par ses hommes à l'instar de ce « courtier surnommé Bliss, une espèce de charognard à l'affût d'une détresse à féconder » (p. 34), qu'invivable par ses murs dont *Jenane Jato* est le prototype :

... un chaos infini hérissé de bicoques sordides, de tripots nauséabonds, de kheimas de nomades ouvertes aux quatre vents et d'enclos à bestiaux. Voici *Jenane Jato* [...] : un foutoir de broussailles et de taudis grouillant de charrettes geignardes, de mendiants, de crieurs, d'âniers aux prises avec leurs bêtes, de porteurs d'eau, de charlatans et de mioches déguenillés ; un maquis ocre et torride, saturé de poussière et d'empuantisement, greffé aux remparts de la ville telle une tumeur maligne. (p.33)

L'enfant doit composer avec cette adversité qui ne fait que s'annoncer et qui finira par se déployer, conditions sociohistoriques aidant, dans toute sa laideur. Il vivra le passage de la ville européenne (où les avait accueillis son oncle) aux quartiers indigènes (où il les « emmena de l'autre côté de la ville ») comme un véritable rite de passage. Il réalise stupéfait qu'« il suffit de faire le tour d'un pâté de maisons pour passer du jour à la nuit, de vie à trépas » (p. 32). Le vieil homme qu'il était devenu témoignera des répercussions de cet événement sur le moral et l'imaginaire encore fragiles de l'enfant qu'il était. Il reconnaît : « Aujourd'hui encore, je ne peux m'empêcher d'avoir un frisson chaque fois que j'évoque cette foudroyante expérience. [...] Nous étions toujours à Oran, sauf que nous étions dans l'envers du décor. » (p.32-33)

A l'épreuve de ces pénibles conditions de vie, consécutives à « cette foudroyante expérience », l'enfant va devoir se construire envers et contre cette adversité qui l'accule tous azimuts et le pousse dans ses derniers retranchements.

Cela lui permet néanmoins de se forger un caractère et une amorce de personnalité dans un espace invivable : « Jenane Jato, c'est-à-dire le revers de la ville » (p. 203).

D'abord, il apprend à vivre loin de son père qui, d'habitude « rentrait plutôt. Pour me voir courir à sa rencontre [car, dit-il,] me trouver endormi aurait gâché son plaisir. Il préférerait que je sois debout à son retour ». (p.80) En en prenant de la distance (même malgré lui), il amorce un processus d'autonomisation qui va s'avérer semé d'embûches.

Regrettant la distension inéluctable de ce lien paternel, Younes regrette : « Le matin, quand je me réveillais, il était parti. Le soir, lorsqu'il rentrait, je dormais. Je ne le voyais plus. Il me manquait. » (p.41)

Dépaycé, transplanté dans un environnement hostile et sevré assez tôt d'une protection familiale sécurisante, l'enfant s'initie à la vie sociale en ville dans ce qu'elle a de bestiale et de prédateur. Loin de son père et hors de son champ de protection, l'image des adultes (qu'il a eu à observer dans son environnement immédiat) comme personnes respectables, protectrices, honnêtes et travailleuses, s'est vite estompée par le fait des comportements louches et mesquins du coiffeur et de l'épicier (*Jambe de Bois*), de la prédation de *Bliss* (le courtier) et du maraudage nocturnes des loubards du port, des griffes desquels il a échappé miraculeusement. Sa protection, voire sa préservation d'une fin dramatique par une âme sensible et charitable, en la personne d'un humble gargotier, l'édifie – ainsi que son père – comme ne pourrait pas le faire la plus magistrale des leçons.

A la vue de l'inquiétude de cet homme, avec « les heures [qui] passèrent, les bruits [qui] s'atténuaient ; son père [qui] n'était toujours pas là » l'enfant réalise que « le gargotier était certain que s'il venait à me laisser seul une minute, je serais foutu. » (p.40) Le bon cœur dont il a fait montre, ajouté aux propos qu'il tient au père venant récupérer son enfant, inculque à l'enfant une haute valeur humaine que les siens se passaient en héritage ordinaire. Le gargotier a en effet infligé au père : « J'aime pas qu'on touche aux gamins, c'est tout. Je serais resté auprès de lui jusqu'au matin. » (p.41)

Les garnements, parmi les enfants qui squattent les rues et ruelles des quartiers indigènes, se sont chargés de lui infliger une autre épreuve dans ce processus d'initiation et de formation et de hâter sa maturation, en le précipitant corps et âme dans cette jungle qui tient lieu de théâtre de la vie. Il en est indélébilement marqué qu'il en parlait comme d'un événement structurant en disant :

Et puis il y avait le terrain vague qui donnait sur un maquis. Je m'y étais aventuré un matin distrait par les batailles rangées que se livraient deux bandes de galopins. [...] Ce fut comme si la terre s'était dérobée sous mes pieds. En une fraction de seconde, je fus happé par une tornade de bras, délesté, dans la foulée, de mes savates, de ma gandoura et de ma chéchia [...] On avait même essayé de me traîner derrière les buissons pour me déshonorer [...] Je n'avais plus remis les pieds dans ces territoires maudits. (p.46-47)

D'autres épreuves parachèvent sa formation auprès de son père en lui inculquant une valeur cardinale qui est la dignité, l'honneur et l'orgueil à mobiliser pour sauver la face en toute circonstance. En effet, encore enfant, *Younes* est magistralement édifié par l'incident qui était la cause de la disparition de son père. Il se rappelle ses propos, en bon élève qui ne risque pas d'oublier la morale de cet enseignement :

C'était un homme de principe ; il s'escrimait à toujours faire la part des choses et veillait à ce qu'elles ne se rejoignent pas. Il disait qu'on pouvait perdre sa fortune, ses terres et ses amis, ses chances et ses repères, il demeurerait toujours une possibilité, aussi infime soit-elle, de se reconstruire quelque part ; en revanche, si on venait à perdre la face, il ne serait plus nécessaire de chercher à sauver le reste. (p.131)

Il s'agit de deux incidents liés par le rapport à l'argent.

Le premier était un malentendu consécutif à une demande de prêt auprès de son frère aîné, le pharmacien *Mahi*. L'immense gêne qu'a éprouvée le père *Issa* à formuler sa requête, car « fier et embarrassé, il tourna longtemps autour du pot avant d'en venir à la raison de sa visite : il avait besoin d'argent » (p.48), est amortie par l'anticipation heureuse de l'oncle qui lui en propose délicatement : « Mon oncle comprit que son frère ne tendrait pas la main. Il contourna le comptoir et lui mit l'argent dans la poche ». (p.48)

En revanche, l'argumentaire de ce dernier relatif aux difficultés objectives de prendre en charge une famille (« Tu as une femme et deux enfants. C'est encombrant pour un homme démuné. Ça te lie les poignets, te rogne les ailes. » p.50), est suivi d'une malheureuse proposition, à laquelle a assisté l'enfant *Younes* :

Ton fils est mon neveu. Il est de mon sang. Confie-le moi. Tu sais très bien qu'il n'arrivera pas à grand-chose dans ton sillage. Que comptes-tu en faire ? Un portefaix, un crieur, un montreur d'âne ? Avec toi, il n'ira nulle part. Ce garçon a besoin de fréquenter l'école, d'apprendre à lire et à écrire, de grandir correctement. Je sais, les petits Arabes ne sont pas faits pour les études. Ils sont plutôt destinés aux champs et aux troupeaux. Mais moi, je peux l'envoyer à l'école et en faire un homme instruit...Je t'en supplie, ne le prends pas mal. Réfléchis juste une minute. Ce garçon n'a aucun avenir, avec toi. (p.50)

L'apprentissage de l'enfant, dans ce domaine caractérisé par les tabous, s'est accompli dans une sorte de « *Travaux Pratiques* » où il a noté la gêne qu'il y a à demander de l'argent et l'impossibilité pour les siens de « *tendre la main* », et où il a surtout compris qu'en la matière, l'humilité du silence vaut mille argumentaires. En effet, on ne troque pas sa progéniture contre de l'argent, comme l'avait compris le père de *Younes*, lequel a veillé à ce que cela n'échappe pas à son enfant, en le lui faisant sentir dans sa chair en lui infligeant une correction qu'il savait non méritée. Ce dernier s'en souvient :

C'était la première fois qu'il levait la main sur moi. [...] j'avais honte de le mettre en rogne, et peur qu'il me reniât, lui qui comptait plus que tout au monde à mes yeux. Mon père leva encore la main. La laissa suspendue dans le vide. [...] Il m'attira contre sa poitrine en sanglotant, et me serra contre lui, si fort et si longtemps que je me sentais mourir. (p.53)

Le deuxième incident a aussi rapport à l'argent, dont le “*langage*” et la “*symbolique*” vont être assimilés et maîtrisés par l'enfant. Ce dernier ayant gagné honnêtement quelques sous en aidant “*l'ami qu'il s'était inventé*” dans la chasse et la vente des oiseaux, voulait le confier à son père en guise d'une humble contribution aux dépenses du ménage et en tirer une quelconque satisfaction. Il raconte :

C'était avec Ouari que j'ai gagné mes tout premiers sous. Ouari ne trichait pas. [...] Puis, un soir, alors que je pensais rendre mon père fier de moi, tout s'effondra. J'avais attendu le souper pour sortir ma bourse de sa cachette. D'une main tremblante d'émotion, j'avais tendu le fruit de mon labeur à mon géniteur. (p. 65-66)

Blessé par ce geste pourtant innocent aux yeux de l'enfant, le père qui sacralise bien le mode d'échange de cette devise (l'argent) et veille à la transmission de sa symbolique, a eu cette réaction disproportionnée aux yeux de son fils : « Ouvre bien les oreilles, mon enfant. Je n'ai besoin ni de ton argent ni d'un imam à mon chevet » (p.67), lui intime-t-il. Perplexe et encore plus déçu par la tournure qu'a pris cet incident, l'enfant est désarçonné. Serait-ce une atteinte à l'honneur de son père, un doute sur sa virilité ou une remise en cause de son autorité et de son symbole ?

La réaction de mon père me troublait. Comment avait-il pu prendre mal ma modeste contribution ? N'étais-je pas son garçon, la chair de sa chair ? Par quelle tournure saugrenue une bonne intention se mue-t-elle en offense ? J'aurais été tellement fier s'il avait accepté mon argent. Au lieu de cela, je l'avais blessé. C'est à partir de cette nuit-là, je crois, que j'ai commencé à me méfier de la justesse de mes bonnes intentions. (p.69)

Dubitatif, désarçonné et amplement déçu, il l'est parce qu'il ne connaissait pas l'enseignement explicite de cette sentence proverbiale que met en pratique son père et qui, littéralement traduite, dit au chef de famille : « *Tu t'en charges ou tu en divorces.* »<sup>375</sup> Plus prosaïquement, l'interpellé est jugé indigne de fonder un foyer et d'être responsable d'une famille.

### **Parcours initiatique du narrateur**

#### **A l'école de l'oncle ou *l'accession à une culture nouvelle***

L'éducation et l'apprentissage de *Younes* se poursuivent pendant son enfance mais dans un nouvel environnement et selon de nouveaux codes, ce qui, ajouté à ce qui a précédé, renseigne sur “*l'ambivalente de cette l'enfance*”. A sa première enfance vécue dans l'arrière pays, dans une famille de paysans pauvres et endettés, puis à Oran dans la foulée de cet exode rural provoqué par les expropriations à grande échelle, l'enfant est appelé à engager une nouvelle expérience. Il connaîtra l'adoption, le déménagement dans les quartiers européens de la ville, puis dans un beau village colonial. Il intégrera un environnement physique et surtout humain nouveaux où il sera confronté à de nouvelles situations dont il fera l'apprentissage.

<sup>375</sup> En Arabe Algérien : « KOM WALA TALEG »

L'avènement de cette situation survient à la faveur de la mort de “*la terreur de Jenane Jato*”, « El Moro [...] la mort en marche, le peloton d'exécution. » (p.73) C'était

un ancien taulard qui avait survécu à dix-sept ans de bagné. Il était grand, presque un géant, avec un front massif et des bras herculéens. Il portait des tatouages sur l'ensemble du corps et un bandeau en cuir sur son œil crevé. Une balafre lui fissurait la figure du sourcil droit au menton, lui fendant la bouche en bec-de-lièvre. El Moro était la terreur grandeur nature. (p.58-59)

C'était par ailleurs la “*bête noire*” du père de *Younes*, pour l'avoir frustré d'une ascension sociale tant rêvée en le dépossédant de ses économies et en l'humiliant sauvagement. *Bliss* le logeur, une de ses victimes, annonce la nouvelle avec ferveur en criant : « El Moro est mort, détendez-vous braves gens. El Moro ne sévira plus ; quelqu'un l'a crevé en lui pétant le cœur d'un coup de poignard. » (p.85)

Quant à *Younes*, sans établir des liens logiques de causes à effets, il retient que cette date fut celle de la reconsidération, par le père, de son avis sur l'offre de son adoption que lui avait proposée son frère cadet, Mahi. Il date l'événement ainsi : « Deux jours plus tard, mon père m'emmena dans la pharmacie de mon oncle. [...] Tu avais raison, Mahi. Mon fils n'a aucun avenir avec moi. » (p.85)

Ce père, qui a marqué la personnalité en formation de son enfant, « est le raté de la famille. Il est aussi la grande figure tragique du livre et le restera même après qu'il aura choisi de disparaître », comme le dit Lebrun.<sup>376</sup> En effet, lit-on en page 83, « quoi qu'il fasse, quoi qu'il dise, le mauvais sort aurait toujours le dernier mot, et ni les serments sur la montagne ni les vœux les plus pieux n'étaient en mesure de changer le cours du destin ». Sa déchéance se profile inéluctablement et il semble même en être conscient, lui qui se défend de toute démission et de toute velléité d'excommunication de son fils qui rapporte : « Mon père se mit à croupetons devant moi. [...] Il me regarda droit dans les yeux et me dit : C'est pour ton bien, mon enfant. Je ne t'abandonne pas, je ne te renie pas ; je cherche seulement à te donner ta chance. » (p.85)

Toujours est-il, fait remarquer Lebrun, que par le fait de cette décision du père, « le fils aura accédé à une culture nouvelle. Une Française aura fait son éducation sentimentale. »<sup>377</sup> Sa trajectoire n'apparaît pas vraiment évidente, puisque instruit à l'austérité dans la solitude et préparé à la pauvreté et à la frugalité, il est pris en charge par un oncle pharmacien qui, en plus de lui permettre de mener une existence petite-bourgeoise, le rapproche des pieds-noirs de son âge.

<sup>376</sup> Jean-Claude Lebrun, *Ce que le jour doit à la nuit, Une enfance algérienne*, *L'Humanité Cultures* du 30/10/08

<sup>377</sup> *Idem*

Cela n'échappera pas à la perspicacité de l'enfant qui remarquera vite que son « oncle habitait dans la ville européenne [où] des enfants gambadaient dans les squares. Ils ne portaient pas les guenilles des gosses de Jenane Jato, ni de signes fatidiques sur leurs minois, et semblaient pomper la vie à pleins poumons avec une franche délectation ». (p.87). Cela le réveille surtout aux injustices et aux inégalités évidentes qui pénalisaient le siens. Il eut ce pincement au cœur et ce sentiment mitigé : « Je pensais à mon père, à notre gourbi sur nos terres perdues, à notre trou à rats de Jenane Jato ; l'écart me parut si grand que j'en eus le vertige. [...] je découvrais, ébahi, les choses des temps modernes. » (p.92)

### **Parcours initiatique du narrateur** **L'adoption ou de *Younes* à *Jonas***

*“Chère Germaine, dit mon oncle d'une voix frémissante, je te présente Younes, hier mon neveu, aujourd'hui notre fils.”* (p.88)

Premier contact avec son nouveau monde, et premier pas dans le processus de mutation de l'enfant désormais adoptif. De “*neveu*”, il est le “*fil*” de *Mahi* et de *Germaine*, jadis son oncle et sa tante. Par le verbe, puis par l'action, cette dernière entreprend ce changement de statut programmé.

Par le verbe d'abord, quand *Mahi* avait prononcé *Younes*, *Germaine* avait répété *Jonas*. Cela n'a pas échappé à l'enfant qui corrigea : « Je m'appelle Younes, lui rappelai-je », et qui se voit répliquer : « Plus maintenant, mon chéri. » (p.90)

Sa mère, à qui il se plaint (*Germaine* m'appelle *Jonas*, p.108), ne réalise pas le sens ou l'enjeu de l'entreprise. Elle trouve que « ce n'est pas grave [parce que] les français prononcent mal nos noms. Ils ne le font pas exprès. » (p.108)

Par l'action ensuite, *Germaine* qui « était une femme robuste aux gestes parfois brusques, presque virile », s'est chargée d'en faire « quelqu'un d'autre » comme il le vérifie au bout d'une série de gestes qu'il raconte ainsi :

Je suivais des yeux ses mains blanches en train de courir sur mon corps, de me défaire de ma chéchia, de ma gandoura, de mon tricot élimé, de mes bottes en caoutchouc. J'avais le sentiment qu'elle m'effeuillait. [...]

Une fois rhabillé, elle me présenta devant une grande glace ; j'étais devenu quelqu'un d'autre. (p.90-91)

Le processus est à peine enclenché qu'il donne déjà les résultats escomptés, du moins sur les apparences à cultiver comme première étape de l'adaptation de l'enfant à son nouvel environnement. Son père adoptif en est tellement content que cela intrigue l'enfant : « Mon oncle se leva pour m'accueillir [...] Il était tellement heureux que cela me troublait. » (p.91)

Serait-ce le premier état (le trouble) dont la dissipation va favoriser la prise de conscience de la mutation et dont la gestion -par l'enfant- va s'avérer un apprentissage de ce qu'allait être sa vie future ?

*Younes* disparaîtra-t-il, avec son accoutrement traditionnel de paysan dont les “*mains blanches*” de *Germaine* l’avaient défait, pour laisser naître *Jonas* dans sa tenue occidentale moderne ? Cela non plus n’inquiète pas sa mère qui le rassure en certifiant que son « père ne [l]’aurait jamais laissé à [son] oncle s’il n’attendait pas de lui ce qu’il lui est impossible de [lui] offrir ». (p.108) Mais l’enfant est assez sensible à ce qui lui arrive et, même s’il se défend en disant : « A mon âge, je ne me rendais pas compte des dégâts que mon départ infligeait aux miens, de la mutilation que j’étais devenu » (p.110), il n’en reconnaît pas moins que c’était bien un départ de chez soi, un éloignement des siens, et que « à onze ans, ce sont des éveils qui vous désarçonnent. » (p.111)

### **Parcours initiatique du narrateur : adaptation et éducation sentimentale**

C’est donc “*troublé*” et “*désarçonné*” que l’enfant *Younes* intègre le personnage de *Jonas* et pénètre un monde dont il doit apprendre le B. A. BA. Dans ce contexte, *Germaine*, âgée d’“*une quarantaine d’années*”, est la mieux indiquée, la plus disponible et disposée à le prendre en charge. En tante et en femme qui couvait un ardent désir de maternité, elle est comblée par ce bonheur qui l’envahit sous la forme d’un enfant à la beauté angélique. L’enfant en est conscient qui voit dans son empressement à l’êtreindre tout l’engouement qu’elle avait pour lui. Il décrit ainsi ce premier contact : « Ses bras me happèrent si vite que je faillis tomber à la renverse. [...] Elle me serra très fort contre sa poitrine ; je perçus jusqu’aux battements de son cœur. » (p.88)

Il est autant conscient des efforts qu’elle déployait pour lui faire rattraper le sacré retard qu’il a accumulé à fin de l’arrimer au nouveau port d’attache pour qu’il ne se sente plus dépaycé. Il le remarque et le dit ainsi :

Germaine ne ménageait aucun effort pour me rendre la vie agréable. [...] elle m’apprenait à lire et à écrire. Elle voulait m’inscrire à l’école [...] Il (mon oncle) me faisait recopier des lettres de l’alphabet sur un cahier. Germaine trouvait que j’assimilais vite [...] Au bout de deux mois, je savais déjà lire les mots sans trop trébucher sur les syllabes. (p.96-97)

Traitant de « l’importance des thèmes exploités dans le roman » de Khadra, Derguini en souligne deux : le rôle « de la pauvreté et de la misère dans l’apprentissage de la vie, [et le thème de] l’adoption qui [y] prédomine, puisqu’il conditionne tout l’itinéraire du narrateur. » En effet, argumente-t-elle, « l’adoption prend son sens le plus positif. En permettant à *Younes-Jonas* de changer de famille, elle dédramatise le récit pour en libérer la véritable substance, à savoir : l’éducation sentimentale du narrateur qui, sa vie durant, n’a pas trouvé le courage d’assumer sa passion amoureuse. »<sup>378</sup>

---

<sup>378</sup> Rachida Derguini, *op. cit.*

De l'apprentissage de la vie par l'enfant narrateur, à la campagne puis en ville, dans le village colonial et ailleurs, à son éducation sentimentale, que de chemin parcouru par *Younes*, désormais *Jonas*, que d'épreuves surmontées, de situations vécues et quelle personnalité forgée ! Son rejet par les enfants de son âge, à *Jenane Jato*, a fait qu'il soit très réticent à se mêler de ses voisins à *Rio Salado* ; il appréhendait fortement leur contact, inévitable cette fois-ci, à l'école du village. Son adoption, quelque peu favorisée par son look et par son prénom, ne fut pas évidente. Il lui a fallu endurer ce rite de passage, assez récurrent dans le monde des enfants, qui consiste à se faire rudoyer injustement et, sans perdre un iota de sa grandeur d'âme, pardonner. Il s'en souvient : « Jean-Christophe Lamy me chercha noise dans la cour de l'école et m'arrangea copieusement le portrait. » (p.162)

En l'occurrence, *Jonas* ne s'était pas montré rancunier et n'avait pas songé à prendre sa revanche sur son agresseur -son futur ami- quand l'occasion s'était présentée. En guise de reconnaissance de la noblesse de son geste, son agresseur se confond en excuses : « Je te demande pardon [...] C'est un cheval de bois. Il a beaucoup de valeur à mes yeux. Aujourd'hui, je te l'offre. Si tu me pardonnes, accepte-le. [...] Et merci de ne pas m'avoir dénoncé. » (p.165) Or, « Jean-Christophe, [son] aîné d'un an, fils d'un couple de concierges » (p.162), est toujours accompagné de « Simon Benjamin et Fabrice Scamaroni, ses deux inséparables comparses » (p.163). Pas tout à fait rassuré, Jonas les présente ainsi :

- Je connaissais un peu Fabrice, qui me dépassait d'une classe et que je voyais dans la cour de récréation régulièrement plongé dans un livre illustré. C'était un garçon sans histoire...
- Simon, lui, n'inspirait pas confiance du tout. Imprévisible, il pouvait sans crier gare donner un coup de boule [...] Il était dans ma classe, lui, à faire le pitre au dernier rang et à enquiquiner les bûcheurs et les élèves trop sages. (p.163-164)

Sans être évidente, son acceptation/adoption par les enfants des colons, ses camarades d'école, fut une étape qualitative structurante de la vie et de la personnalité de l'enfant, comme –devenant vieil homme- il en témoigne avec ferveur : « Nous venions de sceller, tous les quatre, l'une des plus belles amitiés qu'il m'ait été donné de partager. » (p.165)

Son éveil à l'amour et sa fréquentation du monde de l'autre sexe a eu lieu au village colonial, Rio Salado. Il éprouvera une étrange sensation qu'il n'arrivait pas à définir, en voyant pour la première fois, un mercredi, dans la pharmacie de son oncle, celle qui le marquera à jamais et se dérobera à ses yeux. « Et puis il y eut Emilie », martèle-t-il. Cela a fait date et, depuis lors, rien n'est plus comme avant. Il regrette la disparition de cette présence sublime: « Le mercredi suivant, Emilie ne revint pas pour la piqûre. Les mercredis d'après non plus. [...] je perdis espoir de la revoir. » (p.156-157)



En la décrivant, avec comme un pincement au cœur qu'il avait senti enfant, il dit que « c'était une belle petite fille aux yeux craintifs, d'un noir minéral. Je l'aurais volontiers prise pour un ange tombé du ciel si sa frimousse, d'une pâleur marmoréenne, ne portait l'empreinte d'une méchante maladie. » (p.155) Il n'est pas revenu de ce ravissement même après avoir “*frayé*” avec *Isabelle*, cette camarade de classe -qui lui a valu la correction de *Jean-christophe*- qui l'avait éconduit sur un malentendu, l'éveillant à lui-même sur certains aspects cardinaux qui définissent et président aux rapports humains. Sans en soupçonner aucunement la raison, il appréhendait la compagnie de cette fille hautaine, au comportement artificiel, surfait, comme il le sentait : « Ensuite j'ai rencontré Isabelle [...] Mais Dieu ! ce qu'elle était sophistiquée. Elle prenait son monde de haut. Pourtant, quand elle posait les yeux sur moi, elle devenait toute menue. » (p.157)

Elle était différente d'Emilie en ce sens qu'elle n'était pas « *un ange tombé du ciel* ». Pire, elle était entreprenante, voire envahissante et expansive. L'enfant souligne : « Mon premier baiser, c'est à elle que je le dois » (p.158) et s'étonne : « Elle disait que j'étais le plus beau garçon de la terre, que j'avais été à coup sûr un prince charmant dans une autre vie » (p.159)

Plus marquant qu'un “*premier baiser*” fut le malentendu sur le prénom –et donc sur les origines- de l'enfant. Cela lui a valu, en sus de la raclée antérieure, une humiliation non méritée et a confirmé son appréhension première. « Tu m'imagines mariée à un Arabe ?... Plutôt crever ! » (p.161), lui reprochait-elle, innocemment, pourrait-on dire. Car, enfant qu'elle était, elle ne faisait qu'exprimer tout haut ce que les adultes pensaient intimement. Toujours est-il que l'enfant recevait ces deux événements comme autant d'épreuves de passage. Leur bonne gestion et la conversion de l'angoisse qui en résulte en enseignements de leçons et d'expériences de la vie, augurent d'une maturation annoncée. C'est ce que confirme cette réflexion : « A un âge où l'éveil est aussi douloureux [...], ça vous stigmatise au fer rouge. [...] Désormais, je n'allais plus percevoir les choses de la même façon. Isabelle m'avait sorti d'une cage dorée pour me jeter dans un puits. Adam éjecté de son paradis n'aurait pas été aussi dépaysé que moi. » (p.161)

*Isabelle* représente, par ses “*amourettes*” intéressées et son “*copinage*” calculé, le double négatif du sentiment amoureux sincère (que sent *Jonas* pour *Emilie*) ou de l'amitié ordinaire et de la sympathie réciproque qu'éprouvent, l'un pour l'autre, *Lucette* et *Jonas*.

*Emilie* l'avait éveillé à l'amour et *Lucette* à la camaraderie, à la fréquentation du monde de l'autre sexe et au bon voisinage, autant de vecteurs déterminant du profil de la personnalité en gestation de l'enfant :

Je m'étais fait une copine qui habitait en face. Elle s'appelait Lucette. Nous étions dans la même classe et son père l'autorisait à jouer avec moi. Elle avait onze ans, n'était pas très jolie, mais elle était amène et généreuse et j'aimais beaucoup sa compagnie. (p.114)

## Parcours initiatique du narrateur

### Adolescence : une initiation problématique

Le parcours de l'enfant *Younes* baptisé *Jonas*, va muer du dualisme ambivalent au problématique dont le caractère angoissant va accélérer la maturation du personnage. Ainsi, autant instruit qu'aigri par cette succession d'épreuves, il « *n'allait plus percevoir les choses de la même façon* » (p.161). D'ailleurs, peut-être même qu'autour de lui, des signes se profilaient qui faisaient qu'on le considère, même sans s'en rendre compte parfois, autrement qu'un enfant. C'est le cas de son oncle (dans deux situations), et de *Lucette* sa copine.

Dans le premier cas, son père adoptif, qui ne l'a inscrit à l'école qu'après s'être assuré qu'il y était prêt ; « veillait sur [lui] comme sur la prune de ses yeux » et, rapporte l'enfant, « il [l'] invitait de temps à autre dans son bureau et [lui] racontait des histoires dont [il] ne saisissait ni le sens ni la portée. » (p.113) En fait, il l'immunisait contre une probable déculturation sournoisement programmée et contre une aliénation éventuelle. L'artifice de l'album de famille (dont l'enfant n'a ni connaissance ni conscience) avait pour but de situer l'enfant dans l'adversité du paysage social et de le préserver de cette angoisse existentielle précoce.

La scène d'observation des portraits des membres illustres de la famille de l'enfant précoce est encadrée par deux propos perlocutoires de son oncle, propos qui se veulent plus dictées que conseils. Le premier des deux propos, introduit sur le mode du conseil, suggère l'idée de son appartenance nobiliaire : « Il faut que tu saches une chose, mon garçon. Tu n'es pas tombé d'un arbre droit dans le fossé... » (p.97-98), alors que le second conclut à la nécessité de s'en montrer digne : « Tu te demandes sûrement pourquoi je te raconte tout ça, mon garçon... Eh bien, pour que tu saches que tu as de quoi tenir. Dans tes veines coule le sang de Lalla Fatna. Tu peux réussir là où ton père a échoué, et remonter la pente jusqu'au sommet d'où tu viens. » (p.100)

Plus prosaïquement, la première situation montre une scène banale où l'on feuillette un album de photos de famille. L'oncle en choisit quatre en particulier sur lesquels il se focalise à dessein. Il visait quatre objectifs déterminés. Se rappelant la scène, l'enfant, les énumère comme suit :

- 1- Tu vois cette dame, sur la photo ? (p.98)
- 2- Mon oncle passa à une deuxième photo (p.98)
- 3- Il me fit pivoter face à un troisième portrait (p.99)
- 4- Il me montra un portrait sur lequel posait un groupe de nonnes (p.100)

## 1'- La première photo :

Tu vois cette dame, sur la photo ?... Un général l'avait surnommée Jeanne d'Arch. C'était une sorte de douairière, aussi autoritaire que fortunée. Elle s'appelait Lalla Fatna, et avait des terres aussi vastes qu'un pays. Son bétail peuplait les plaines, et les notables de la région venaient laper dans le creux de sa main. Même les officiers français la courtoisaient. On raconte que si l'émir Abd el-Kader l'avait connue, il aurait changé le cours de l'histoire... Regarde-la bien, mon garçon. Cette dame, cette figure de légende, eh bien, c'est ton arrière-grand-mère. Elle était belle, Lalla Fatna. Répandue sur ses coussins, le cou droit et la tête altière par-dessus son caftan brodé d'or et de gemmes, elle semblait régner aussi bien sur les hommes que sur leurs rêves. (p.98)

La première photo consiste en un portrait de son aïeule ; sa compilation synthétique donne à comprendre ceci : « *arrière-grand-mère, Lalla Fatna, surnommée Jeanne d'Arch, une douairière aussi autoritaire que fortunée ; elle semblait régner aussi bien sur les hommes que sur leurs rêves* ». En considérant la particule du nom (*Lalla*), le légendaire du surnom (*Jeanne d'Arch*), l'étendue du patrimoine (*aussi vastes qu'un pays*) et l'aura de « *cette figure de légende* » (*régner sur les hommes*), on déduit aisément le rang nobiliaire de l'aïeule, et partant, celui de l'enfant narrateur. C'est là le premier objectif de l'oncle qu'il veut laisser entendre en l'insinuant, sans le formuler expressément. Il reste à *Younes* de s'en imprégner et de penser la stratégie de s'approprier et de sauvegarder le statut.

## 2'- La deuxième photo :

Mon oncle passa à une deuxième photo réunissant trois hommes en burnous de seigneur [...] Celui du milieu est mon père, c'est-à-dire ton grand-père. Les deux autres sont ses frères. A droite Sidi Abbas. Il est parti en Syrie et n'est jamais revenu. A gauche, Abdelmoumène, brillant lettré. Il aurait pu devenir la cheville ouvrière des Oulémas, tant son érudition dépassait l'entendement, mais il a cédé très vite à l'appel des tentations. [...] On l'a retrouvé mort dans une ruelle, poignardé dans le dos. (p.98)

La deuxième photo représente une des ramifications de l'arbre généalogique dont *Lalla Fatna* est l'épicentre. Cette ramification va donner trois branches dont la plus prestigieuse, droit d'aïnesse aidant, est celle du grand père de *Younes* (père de ses deux co-pères *Mahi* et *Issa*). On synthétisera le contenu comme suit: « Trois hommes en burnous de seigneur, grand-père, ses frères, Sidi Abbas. Il est parti en Syrie et n'est jamais revenu. Abdelmoumène, brillant lettré, son érudition dépassait l'entendement, retrouvé mort dans une ruelle, poignardé dans le dos. »

On comprend aux éléments soulignés par nous, que toute la descendance des *Mahieddine* est constituée de la seule progéniture du *seigneur* grand-père (l'aîné, non nommé), du fait de la disparition de *Sidi Abbas* et de la mort précoce de *Abdelmoumène*, ses deux cadets.

L'oncle aura réussi, en la balisant, à amorcer la plongée dans l'histoire de la famille. Le fils adoptif est mis sur de bons rails pour remonter la saga familiale sans obstacles majeurs.

### 3'- La troisième photo :

Il me fit pivoter face à un troisième portrait [...] Ici posent, au centre, ton grand-père, et ses cinq fils. Il avait eu trois filles d'un premier mariage et n'en parlait jamais. A sa droite, c'est l'aîné de la fratrie, Kaddour. [...], fut déshérité lorsqu'il rejoignit la métropole pour s'exercer à la politique... Sur la gauche, Hassan ; il menait la grande vie. [...] À côté d'Hassan, Abdessamad, un dur à la tâche qui dut claquer la porte parce que le patriarche lui avait interdit d'épouser une cousine dont la tribu avait fait allégeance aux Français. Il est mort en soldat quelque part en Europe, vers la fin de la guerre 14-18... Et les deux marmousets, que tu vois assis aux pieds du patriarche, ce sont ton père Issa, le benjamin, et moi, de deux ans son aîné. Nous nous aimons beaucoup... (p. 98-99)

La troisième photo concerne justement le portrait de la seule progéniture masculine du patriarche, patrilignage et héritage obligent. Sa lecture synthétique donne approximativement: « Grand-père et ses cinq fils : l'aîné de la fratrie, Kaddour, fut déshérité; Hassan, il menait la grande vie ; Abdessamad, un dur à la tâche qui dut claquer la porte parce que le patriarche lui avait interdit d'épouser une cousine, mort en soldat ; les deux marmousets ton père Issa, le benjamin, et moi, de deux ans son aîné. » On comprend, à partir du soulignement de ces quelques informations, que les aînés du patriarche ont “*mal tourné*”. En effet, à côté de *Kaddour* qui fut *déshérité* et de *Abdessamad* qui dut *claquer la porte* et fut *mort en soldat*, *Hassan* ne volait pas plus haut car *il menait la grande vie*, ce qui est réprouvé dans et par la tradition.

L'objectif de l'oncle sera pleinement atteint quand son protégé réalise qu'on devrait “*se serrer les coudes*” entre membres de la famille des *deux marmousets Issa, le benjamin, et Mahi son aîné*. Pour sa part *Younes* mesure l'importance du rôle qui est le sien, étant pour ainsi dire le seul dépositaire du patrimoine génétique des *Mahieddine*, donc à la fois, seul héritier et seul représentant de la famille après ses “*pères*”.

### 4'- La quatrième photo :

Il me montra un portrait sur lequel posait un groupe de nonnes : Ce sont les bonnes sœurs qui m'ont sauvé. Ça a duré des années au bout desquelles j'ai décroché mon baccalauréat. (p.100)

La quatrième photo représente “*un groupe de nonnes ou de bonnes sœurs*”. Elle schématise le parcours de l'oncle et suggère, paraboliquement, celui de son fils adoptif. En effet, comme ces *bonnes sœurs* l'avaient recueilli, *sauvé* d'écueils certains et pris en charge jusqu'à ce qu'il ait *décroché son baccalauréat*, l'oncle se propose de faire de même avec son neveu (devenu son fils). C'est là son objectif, jadis latent et maintenant patent ; c'est là aussi son enseignement.

## Parcours initiatique du narrateur

### Apprentissage de la responsabilité et entrée dans l'âge adulte

La deuxième situation vécue par le désormais adolescent -considéré comme adulte- auprès de son oncle, est celle où, d'abord en observateur non averti, il assiste à un mouvement assez remarquable de personnes (très importantes en apparence), dans leur résidence. Il surprend même, dans leurs discussions, la gravité du ton et le drame de l'Algérie. Il s'en souvient et rapporte :

Parfois mon oncle recevait des gens dont certains venaient de très loin, [...] C'étaient des gens importants, très distingués. Ils parlaient tous d'un pays qui s'appelait l'Algérie ; pas celui que l'on enseignait à l'école ni celui des quartiers huppés, mais d'un pays spolié, assujéti, muselé et qui ruminait ses colères [...] un pays qu'il restait à redéfinir... (p.114)

Mais les choses ne restent pas au stade de la simple observation, même si c'était, pédagogiquement, une étape préparatoire à ce qui allait être une implication effective dans le processus en préparation : la révolution pour l'indépendance du pays. De fait, l'adolescent est vite intégré au prestigieux groupe de militants dans une étape intermédiaire censée lui permettre de se familiariser avec les activistes et les activités de ce que l'Histoire contemporaine de l'Algérie allait désigner sous le nom de *Mouvement National pour l'Indépendance*. Le fait est rapporté comme suit et l'événement était majeur :

Un soir [...] mon oncle m'autorisa à rejoindre ses invités dans le salon. Il me présenta à eux avec fierté. Je reconnaissais quelques têtes [...] Une seule personne se permettait de discourir [...] Il s'agissait d'un invité de marque, charismatique, devant lequel mon oncle était en admiration [...] : Messali Hadj, figure de proue du nationalisme algérien. (p.134)

En apparence, c'est aux “*hommes qui font l'Histoire*”, selon Jean Lewis<sup>379</sup>, que l'adolescent a été intégré. C'est, en réalité, “*l'Histoire qui fait l'homme*”, selon Louis Althusser; qui a happé l'adolescent pour le modeler et l'adapter à l'environnement historique ambiant. Dans les deux cas, *Younes-Jonas* est, au terme de cette situation, structuré et indélébilement instruit quant à son rôle et à ses obligations nationales : le processus de son implication comme agent dans l'évolution historique est enclenché.

Le second cas, ou deuxième situation vécue par l'adolescent *Jonas*, c'était quand *Lucette* (sa copine, voisine et camarade de classe) était témoin de ce qu'elle a interprété comme une véritable métamorphose de son ami. Elle le lui dit à son retour à l'école après cette rupture due au fâcheux événement qui a été à l'origine de cette évolution dans la personnalité de l'adolescent et qu'il rapporte comme suit : « Quand j'ai repris le chemin de l'école, Lucette m'avoua que j'avais changé, que je n'étais plus le même. Quelque chose avait rompu en moi. » (p.123)

<sup>379</sup> Louis Althusser, *Réponses à Jean Lewis*, François Maspero, Paris, 1973, 101p.

En l'occurrence, il a assisté complètement médusé, à la déchéance physique et morale de l'être le plus idéalisé : son père. Le choc était tel qu'il en fut une toute autre personne, comme l'avait judicieusement remarqué sa jeune copine, tant il ne s'attendait pas du tout à ce spectacle désobligeant comme le laisse entendre sa description de la scène : « Je vis un gros bonhomme en rogne saisir un mendiant par le cou et le fond de la culotte et le catapulte par dessus le perron. Le pauvre bougre atterrit à mes pieds [...]. Il était ivre mort. [...] En relevant la tête sur moi, son visage se désintégra. C'était mon père. » (p.118-119) En effet, on ne revient jamais indemne d'une aussi cruelle expérience où l'on était à mille lieues d'assimiler son géniteur à “ *un mendiant, un pauvre bougre ivre mort* ”. C'était même un énorme sacrilège, autant pour le père qui « s'était volatilisé » (p.128) en disparaissant à jamais, que pour le fils qui en fut bouleversé en réalisant que, dit-il, « le videur jetait par terre et mon père et mon monde... » (p.131)

Le narrateur constate à ses dépens qu'il est révolu le temps où « à dix sept ans, on se sent en mesure de tomber sur ses pattes quoi qu'il arrive ». (p.209) Car, en s'accéléralant, l'Histoire va mettre du sien pour que *Younes-Jonas* soit atteint dans son insouciance de jeune homme, dans ce semblant de confort amical et intime qui lui faisait croire en une hypothétique neutralité par rapport au cours que prennent les événements. Il essaye de se laisser persuader : « Dans la bande à Jean-Christophe, nous restions en dehors de ces mutations. ... Inséparables comme les doigts de la fourche, nous vivions pour nous-mêmes, et à quatre nous étions le monde. » (p.238)

Mais le temps aussi s'y mêle, et avec l'âge et les responsabilités y afférentes, il finit par lui enseigner que les choses n'ont pas vocation de rester en l'état. Il constate amèrement : « Jean-Christophe parti, Fabrice marié, Simon devenu insaisissable depuis qu'il s'était associé avec Mme Cazenave, mon monde se dépeuplait. » (p.337)

C'est concrètement avec une nouvelle donne, avec une véritable reconfiguration des rapports à l'environnement humain, et partant au monde, que le narrateur doit composer. Il s'y investit émotionnellement et s'y met tant et si bien qu'il s'en trouve redéfini par la force des choses tel qu'il constatait : « C'était moi qui avais changé. Jonas s'effaçait derrière Younes. Mes aigreurs prenaient le pas sur ma nature. » (p.343-344)

Ce parcours initiatique de ce personnage narrateur dans un environnement historique hostile le mène : de la naissance dans le pays profond (- “ Vous avez quel âge, tonton ? ” - “ Je suis né il y a très longtemps que j'ai oublié l'âge que j'ai ”, p.470), jusqu'aux faubourgs de la mort ; de Younes à Jonas (- Je m'appelle Younes, lui rappelai-je. -Plus maintenant, mon chéri, p.90) et au retour à Younes (- C'est vous Mahieddine Younes ? - C'est moi, p.517)...

Ce parcours est jalonné d'épreuves et balisé d'écueils tels qu'aucun des personnages ne sortira indemne de l'examen de passage des premières et du contournement des seconds. En l'occurrence, le jeune homme, forgé par et dans ces épreuves, est voué à endurer une implacable angoisse existentielle : celle qui va de "*la duplicité de l'enfance*", à "*la quasi schizophrénie de l'âge adulte*", en passant par "*la problématique hybridité identitaire à l'adolescence*".

Ce n'est qu'avec "*la vieillesse*" que cette angoisse est dépassée, sinon maîtrisée, et que la synthèse identitaire est établie et sagement acceptée, voire sublimée.

### ***Ce que le jour doit à la nuit*, un roman d'amour Hommage à la femme, symphonie à l'amour et hymne à la séduction**

*"Mon prochain roman revient en Algérie. Une histoire d'amitié et d'amour impossible."*  
Interview de Yasmina Khadra par Marie-Laure, *Rue des Livres* le 19/11/2007

Roman historique ou de témoignage, roman d'éducation ou d'initiation, *Ce que le jour doit à la nuit* est aussi roman d'amitié et d'amour, et même plus qu'un simple roman d'amour, un hommage aux femmes en général, pour leur délicatesse et leur martyre, et aux mères en particulier, pour leur dévouement et leur sacrifice. C'est aussi une hymne à l'amour et à la beauté, à cette séduction humanisante et salutaire.

Ce fut d'ailleurs, et d'abord, un rêve qui a longtemps hanté et habité l'auteur, celui d'écrire ce livre comme il le sentait, et, dira Christine Rousseau, « ce rêve, le voici, sous la forme d'une fresque émouvante et forte où se dessine, plus encore que l'amour impossible entre un Algérien et une Française, celui de deux peuples qui ont chéri ensemble, pendant plus d'un siècle, la même terre avant de s'entre-déchirer. »<sup>380</sup>

### **Célébration de l'amitié**

*"C'était curieux. J'étais l'amour et la haine ficelés dans un même ballot, captifs d'une même camisole."* (*Ce que le jour...* p.393)

L'amitié est d'abord un thème qui réussit bien à l'auteur et sur lequel nous reviendrons plus longuement. *Bibliosurf.com* en fait part dans sa présentation du roman à sa parution en 1988 : « Quatre garçons déployant une amitié colorée de leurs particularités ethniques, constituant une mosaïque représentative de l'espace géohistorique où ils évoluent (un Arabe, un juif et deux Français - dont un Corse). »<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> Christine Rousseau, *op. cit.*

<sup>381</sup> Sur *Bibliosurf.com* : Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, Julliard, 2008 416 p ISBN : 978-2-260-01758-5, Tag(s): Littérature francophone – roman "Rentrée littéraire" 2008

Mythe ou réalité, cette cohabitation, assimilable à de la complicité, évolue en entente, puis en amitié. *Younes*, rebaptisé *Jonas* consécutivement à son adoption par sa tante Germaine (laquelle s'est préoccupée concrètement de son initiation), est de fait intégré à la communauté pied-noir qui l'adopte et où il grandit parmi les enfants des colons de son âge et en devient inséparable.

En accédant ainsi au statut d'adolescent privilégié, après celui d'enfant gâté, il partage avec ses compères les joies de l'existence et postule, comme eux, aux rêves quasi interdits à ceux de sa race. Il dira toute sa joie d'intégrer la bande de « Jean-Christophe Lamy ainsi que Simon Benjamin et Fabrice Scamaroni, ses deux inséparables comparses... » (p.163) : « Nous venions de sceller, tous les quatre, l'une des plus belles amitiés qu'il m'ait été donné de partager. » (p.165)

Plus loin, il dit son soulagement aux retrouvailles des quatre amis après que les vicissitudes de la vie les ont momentanément séparés et exprime son émotion en décrivant ce lien amical que les épreuves n'ont fait que renforcer : « L'été 1950 débarqua avec le panache d'un hercule forain. [...] Nous étions de nouveau ensemble, soudés comme les doigts de la fourche, ravis d'entretenir avec la même ferveur notre joie de vivre. » (p.286)

Et, comme pour donner à ces rapports amicaux toute leur «*normalité*», des heurts et des conciliations les ponctuent, où l'on voit ces amis s'accrocher, rivaliser (l'intrusion de la jeune fille), se brouiller pour un instant puis renouer et repartir de plus bel. Aussi, quand un malentendu a distendu la relation du narrateur avec l'aîné de ses amis, il ne comprenait ce qui arrive et ne s'expliquait pas la brouillerie de *Jean-Christophe* :

De quoi étais-je coupable ? J'estimais avoir largement payé pour ma loyauté, que le mal que j'avais commis, je l'avais subi avant les autres, plus que les autres, dans son intégralité. C'était curieux. J'étais l'amour et la haine ficelés dans un même ballot, captifs d'une même camisole. [...] je maudis Jean-Christophe de reprendre le train de la vie en me reniant sur le quai. (p.393)

Mais cette amitié textuelle, cette complicité entre des êtres fictionnels, a valu à son auteur (Yasmina Khadra) une levée de boucliers, voire «*une montée au front*» de certains nationalistes, sincères pour la plupart, qui l'accusaient «*d'inventer un colonialisme de rêve*». Ainsi, même si son personnage avait effectivement beaucoup hésité à prendre partie pour l'un ou l'autre des deux camps en conflit, il a fini par se ranger du bon côté (sans attenter à l'autre, il est vrai). Mais l'auteur est chargé sans rémission comme l'écrit l'éditorialiste du quotidien *La Tribune* : « Quand Yasmina Khadra défend la thèse éculée d'un pays coloniale mais fraternelle ».<sup>382</sup>

<sup>382</sup> Mohamed Bouhamidi, *Le colonialisme de rêve qu'on nous invente*, *La Tribune*, 25 Mars 2010



## Hommage à la mère et honneur à la femme

*“Ce n’est pas seulement un être, une mère, même unique, ou bien une époque ; une mère, c’est une présence que ni l’érosion du temps ni les défaillances de la mémoire ne peuvent altérer.” (Le jour ... p.510)*

### Hommage à la mère

Comme pour les deux pères (le géniteur et le père adoptif, *Younes-Jonas* a aussi deux mères (celle biologique qui a enfanté et celle nourricière qui a élevé).

Germaine, sa mère adoptive qui n’enfantait pas, languissait de Jonas depuis que *Mahi*, son mari, lui avait fait miroiter la possibilité de son adoption. Emue par cette éventualité, elle fut bouleversée le jour où cela est devenu réalité : elle fut pour l’enfant, et plus tard l’adolescent et le jeune homme, plus qu’une mère. Il se souvenait : « la dame qui était tout pour moi –ma mère, ma bonne fée, ma sœur, ma complice, ma confidente et amie... » (p.442)

Son comportement lors de la scène de l’irruption des *Moujahidine* (combattants de la GLN) dans leur pharmacie l’avait marqué à jamais. Il mesure l’étendu de l’amour qu’elle lui vouait, la noblesse de son cœur et sa promptitude au sacrifice pour lui : « Ses yeux arides me bouscullaient, voulaient coûte que coûte me tenir le plus loin possible du salon. Elle me communiquait des choses que je ne parvenais pas à décoder. » (p.422-423) Elle voulait, en effet, le préserver et lui épargner la vie en se portant volontaire pour opérer le chef de ces combattants, en courant le risque de mourir –à la place de son fils- si l’opération ne réussit pas.

Quant à sa mère biologique dont, comme de tradition, le nom n’est pas cité, elle est d’abord présentée comme très effacée. Même parmi les femmes, constate son fils, « ma mère était parmi elles, réservée. [...] Elle avait fini par se joindre au groupe sans toutefois prendre part aux discussions. Elle était timide... » (p.54) En effet, dans l’esprit de son fils, la mère n’est pas prioritairement un être physique, quoiqu’elle en impose. Elle est surtout une “*présence*”, une “*douceur*” (« Maman, ma douce maman », p. 510), même si physiquement, la nature a gratifié cet être angélique d’attributs et d’atours enviables qui confèrent une aura au personnage et impriment du caractère à la personnalité : « Elle était belle, ma mère, avec ses cheveux noirs qui lui arrivaient au renflement des hanches et ses yeux grands comme des soucoupes. Souvent, [...] je la prenais pour une sultane. Elle avait de l’allure, de la grâce. » (p.107)

Mais les vicissitudes de la vie et le contexte sociohistorique se sont ligués pour stopper “*l’allure*”, annuler “*la grâce*” et mettre à mort “*la sultane*”, dans l’esprit et le cœur de son enfant : « J’avais honte de sa fébrilité, honte de ses cheveux hirsutes [...], honte de son haïk usé [...], honte de la famine et des affres qui la défiguraient, elle qui fut belle comme le lever du jour. » (p.174)

Ainsi, le plus caractéristique dans la présentation de la mère par son fils est, en plus de sa grâce, son caractère à toute épreuve, sa dignité incommensurable et la noblesse de son cœur. Accablée par la pauvreté et flanquée d'une enfant handicapée, elle ne s'en est jamais plainte ; harcelée dans et par l'adversité, « *ma mère, stoïque, baissait une tête coupable et ne disait rien* » (p. 47-48) ; éprouvée par l'éloignement de son enfant, puis par la disparition de son mari, elle ne flanche pas.

Mieux, même aux prises avec les pires difficultés de la vie, elle prodigue de l'assurance aux âmes en peine : « *Le sourire de ma mère était une absolution* » (p.110), dira *Younes-Jonas*.

### **Honneur à la femme**

“*Les femmes [...] tentaient de donner une âme à notre trou à rats*” (*Le Jour...* 42)

En un clin d'œil à ce qui aurait pu advenir au monde si Cléopâtre n'avait pas cette disgrâce, la nature, qui l'en a épargnée, a éloigné *Lalla Fatna* de la proximité d'*Abd el-Kader* dont la rencontre aurait eu de fortes conséquences sur l'évolution de l'histoire du pays. C'est dire l'importance de cette figure emblématique, par ailleurs aïeule du narrateur, car « on raconte que si l'émir Abd el-Kader l'avait connue, il aurait changé le cours de l'histoire... [...] Elle était belle, *Lalla Fatna*. [...] elle semblait régner aussi bien sur les hommes que sur leurs rêves. » (p.98) C'est dire surtout la place de la femme, aussi bien dans l'imaginaire que dans réalité sociale. La vénérable mère est “*Sultane*”, elle en a “*l'allure*” et “*la grâce*”. Elle avait de qui tenir, étant membre de la famille de celle qui aurait pu “*changer le cours de l'histoire*” et qui “*régnait, en douairière, sur les hommes et sur leurs rêves*” : *Lalla Fatna*, l'arrière grand-mère des *Mahieddine*.

Mais, la situation sociohistorique étant défavorable, les femmes sont, dans *Ce que le jour doit à la nuit*, aux prises avec les vicissitudes y inhérentes, lesquelles pèsent lourdement sur elles tel que si elles plient toutes, les plus faibles finissent par rompre. En effet, ne voulant en aucun cas perdre la face ou s'avouer vaincues par la morosité accablante, les femmes de *Jenane Jato* « tentaient de donner une âme à notre trou à rats » (p.42), avait remarqué l'enfant narrateur. Il en était fier et appréciait bien positivement leur comportement :

Les femmes s'entendaient bien entre elles, se serraient les coudes. Quand l'une d'entre elles tombait malade, elles s'arrangeaient pour mettre quelque chose dans son chaudron, s'occupaient de son nourrisson et se relayer à son chevet. Il leur arrivait de partager entre elles un bout de sucrerie et elles semblaient s'accommoder de leurs petits malheurs avec une touchante sobriété. Je les trouvais admirables. (p.42)

Solidarité exprimée par la disponibilité à l'entraide, l'intercompréhension, la complicité et la compassion, telles sont les qualités développées face à l'adversité par ces honorables femmes, vertus auxquelles il faudrait ajouter la dignité et le sens de l'honneur.

Ce qui a fait dire au plus honnis des personnages, le mal nommé *Bliss* (le Malin) : « Tu sais comment elles sont, nos femmes, en l'absence de leurs hommes. Elles préfèrent que leur demeure prenne feu plutôt que de demander de l'aide au voisin. » (p.124)

Ainsi en est-il des voisines de la mère du narrateur, les femmes du patio de *Bliss* (un microcosme assez représentatif) ; elles sont dignes à l'envie, voire jusqu'à la mort. L'absence ou l'éloignement des maris ajoutaient à leur responsabilité et ne pourraient justifier un probable flanchement. C'est en effet une exception qui confirme la règle si quelques unes finissent par céder à la fatalité, à l'instar de « Hadda la belle [qui] avait été chassée du patio par Bliss le courtier, avec ses deux mioches sur les bras et juste un baluchon sur le dos... » (p.173). Son mari ayant disparu, elle vivait et faisait vivre ses enfants, pour un moment, grâce à cette solidarité féminine salutaire: « Hadda, belle comme une houri, à peine adolescente que déjà flanquée de deux gosses. [...] Livrée à elle-même, sans repères ni ressources, elle ne devait sa survivance qu'à la solidarité de ses colocataires. » (p.43)

Sa descente aux enfers avait été amorcée le jour où, «*orpheline*» de son mari «*à peine adolescente*», sa beauté angélique (*belle comme une houri*) lui avait valu la prédation des mâles alentour, dont son logeur Bliss le Malin. Sa déchéance s'en est suivie et elle finit parmi celles que la vie a déposées sur le bas côté et qui furent récupérées pour le commerce de la chair. Son voisin, devenu jeune adolescent, l'avait surprise parmi elles (Ce fut alors que je la vis. p.198) et n'avait pu chasser cette image de son esprit : « On aurait dit la toile d'un Eugène Delacroix dépressif représentant des odalisques déchues. » (p.196)

Quelques exceptions mises à part, l'essentiel des femmes, même si elles misent et remettent leur fierté, défendent et sauvegardent jalousement leur dignité et leur honneur. Les trajectoires des parcours des femmes du patio de *Bliss* sont exemplaires en ce sens qu'en les menant vers leurs destins quasi tragiques, elles préservent leur image de dignes gardiennes des valeurs de la société. En valeureuses épouses et en mères courageuses (à l'exception de *Yezza* dont le «*tort était de ne pas procréer* » p.43), la mère de *Younes*, *Badra*, *Batoul*, *Mama* et *Hadda* endurent l'absence ou la violence du mari et ne rechignent pas à tout tenter pour élever leurs enfants et les nourrir. A l'image de la mère du narrateur qui compose avec la susceptibilité puis avec la disparition de son mari, de *Yezza* «que son soûlard d'époux battait une nuit sur deux» (p.43), toutes les femmes sont comme «*Mama*, [qui est] vaillante comme dix bonniches, prête à n'importe quelle concession pour empêcher que son toit ne s'écroule sur sa tête » (p.43). Pour autant, elles ne perdent ni la face ni leur sens de l'humour et de la répartie. Elles s'amusent autant que faire se peut, comme des gamines, autour de «*Badra*, [leur] bouffée d'oxygène [...], qui adorait raconter des grivoiseries », et elles « se tordaient de rire avant même que *Badra* n'ouvre la bouche. » (p.42-43)

Les fins tragiques qu'elles ont connues, replacées dans le contexte historique coloniale, renseignent sur le lot qui était celui des femmes de l'époque. Si *Mama*, dévitalisée, était restée telle une ombre dans la cour de *Bliss*, tandis que la mère de *Younes* en était sortie pour ne plus revenir, si « la malheureuse Yezza s'était jetée dans le puits pour en finir... » (p.173) et la belle Hadda a fini dans un lupanar, seule « Batoul la voyante avait réussi à soutirer assez d'argent aux misérables qui venaient la consulter [...] pour s'offrir un bain maure et une maison au Village nègre » (p.173).

### **Glorification de l'amour et hymne à la séduction**

“Si tu veux faire de ta vie un maillon d'éternité et rester lucide jusque dans le cœur du délire, aime ... [...] car c'est en l'amour que toute laideur se découvre une beauté. » » (*Ce que le jour...* p. 471)

*Ce que le jour doit à la nuit* est un véritable roman testament, où l'on célèbre l'amitié en témoignant de sa fidélité, où l'on se fonde d'un hommage gratifiant à la mère en particulier et à la femme en général, à qui l'on rend les honneurs mérités ; où l'on glorifie l'amour et l'on joue une hymne à la séduction. Parmi les relations amoureuses nouées par les personnages de ce roman, cinq expériences sont présentées comme exemplaires de la variété et de l'authenticité de ces rapports humains. Elles se déclinent en une palette de sentiments, de sensations et de spleens qui transportent les contractants séduits dans cette sphère où le sublime et le paradisiaque sont le fait de l'aimée, selon la conviction de l'oncle de *Younes*, lequel lui disait que « le paradis ne serait qu'une nature morte sans ses houris. » (p.334) Ainsi, l'amour serait ce “paradis” et l'aimée une “houris”, autrement dit un être angélique dont la vocation est d'inspirer le bonheur.

La première de ces expériences est celle, d'abord incompréhensible (parce que disputée à un ami d'enfance), mais pardonnable (parce que sincère et naïve) de *Jean Christophe* avec *Emilie*. D'ailleurs, comme les quatre amoureux de *Nedjma* de Kateb Yacine, les quatre jeunes amis sont amoureux d'*Emilie*. Mais, si *Jonas* s'était réfugié dans le silence abyssal, si « *Simon se devait de jeter l'éponge –ce qu'il fit avec classe* » (p.273) parce qu'il avait eu la présence d'esprit de “quitter la table, l'amour étant desservi”, *Jean Christophe*, lui, l'a disputée à celui qui « était le plus courtois et le plus susceptible » (p.268) (*Fabrice*) qui, comme ses pairs est resté « brave comme toujours, noble jusque dans le jet d'éponge, [il] garda le sourire bien que son cœur clopinât dans sa poitrine, aussi malheureux qu'un oiseau en cage. » (p.303)

A la décharge de *Jean Christophe*, la sincérité de ses sentiments et la force irrésistible de son élan de cœur. Il dit à celui, parmi ses amis, qui voulait encore l'entendre, c'est-à-dire à *Jonas* :

Il s'agit d'amour. Je n'ai rien volé, rien détourné. Un coup de foudre comme il s'en déclare des milliers de par le monde. C'est un moment de grâce, le coup de foudre ; l'instant privilégié des dieux. Je ne crois pas ne pas le mériter. Je n'ai pas à en rougir, non plus. J'ai aimé Emilie à l'instant où je l'ai vue. Il n'y a rien d'ignoble là-dedans. (p.306)

La deuxième expérience est de celles qui confinent au légendaire. C'est celle du vénérable *Slimane*, une « parmi les coqueluches de la foire » de *Jenane Jato* (p.61) où se relayaient poètes, gouals, charmeurs de serpents, Karcabo et autres amuseurs publics. C'est là où tous convergeaient, dont les enfants de l'âge du narrateur qui rapportait : « Parmi nos centres d'attraction, il y avait Slimane avec son orgue de Barbarie en bandoulière et son ouistiti sur l'épaule ; il arpentait la place en tournant la manivelle de sa boîte à musique... » (p.63)

C'était donc un musicien. Et, « de tous ces personnages fabuleux, c'était Slimane qui raflait la mise. Sa musique était belle et douce comme coulant d'une source, et son ouistiti adorablement facétieux. » (p.64) *Slimane* est véritablement “*entré dans la légende*”, son histoire accédant au rang de “*fable*” et prodiguant une morale à laquelle le narrateur n'avait pas pu être insensible. Mieux cela semble l'avoir indélébilement marqué, et à jamais, comme il le reconnaît : « J'ai énormément aimé cet homme. Aussi loin qu'il m'en souviennne, au plus profond des convictions du vieillard que je suis devenu, aucun être ne m'a renvoyé, avec une aussi splendide clarté, ce que j'estime être la plus accomplie des maturités : le discernement ». (p.64)

Mais, qu'est-ce qui a valu à *Slimane* toute cette reconnaissance et toute cette vénération ? Qu'est-ce qui avait fait qu'il forçait le respect, imposait et inspirait le “*discernement*” ? Car, « pas un Arabe, pas un Berbère, mêmes parmi les moins recommandables, ne lui manquaient de respect ni ne portait une main malveillante sur lui. » (p.64) Le sacrifice et l'abandon dans et pour l'amour ont conféré de la noblesse au sujet amoureux dont la sincérité n'a d'égale que le sacrifice qu'il a consenti pour mériter l'amour de sa bien-aimée. En effet,

On racontait que Slimane était né chrétien, dans une famille française prospère et savante, et qu'il s'était épris d'une bédouine de Tadmait avant de se convertir à l'islam. On disait aussi qu'il aurait pu mener la grande vie, car sa famille ne l'avait pas renié, mais qu'il avait choisi de rester auprès de son peuple d'adoption et de partager ses peines et ses joies. (p.64)

La troisième expérience est d'un pathétique tellement intenable qu'il a bouleversé le narrateur, qui en était témoin. C'est celle du coiffeur de *Jenane Jato*, ce barbier maigrichon et bouseux, la risée de *Jambe de Bois* le boutiquier, sa bête noire. Ce dernier ayant pris l'habitude de le rabrouer à tout bout de champ, le stoppe vulgairement dans la déclamation d'un poème d'amour, écorchant le chanteur et l'auditeur en la personne du narrateur absorbé, subjugué et carrément envoûté :

« C'était comme si on avait déversé un seau d'eau glacée sur le barbier. Il était révolté par la vulgarité du boutiquier qui rompit la magie de l'instant et la beauté de la chanson. Moi-même en étais peiné ; on venait de m'éjecter du haut d'un songe. » (p.75)

La chanson était en effet "*belle*", l'instant "*magique*" et la peine de l'enfant *Younes*, pour avoir été "*éjecté du haut d'un songe*", compréhensible. C'est d'autant plus beau et pathétique que l'« *égérie* [du chanteur] n'existait pas. Il l'inventait au gré de ses soupirs, parfaitement conscient de son inaptitude à la mériter un jour. » (p.76-77). C'est à une véritable hymne à l'amour et une sanctification de la femme qu'a assisté l'enfant qui décrit et rapporte (p.75): « *Le barbier [...] respira un bon coup et, fixant un nuage dans le ciel, se mit à chanter* » :

- 1- *Tes yeux me manquent*
  - *Et je deviens aveugle*
  - *Dès que tu regardes ailleurs*
- 2- *Tous les jours je meurs*
  - *Quand parmi les vivants*
  - *Je ne te vois nulle part*
- 3- *Qu'est-ce que vivre mon amour*
  - *Quand toute chose en ce monde*
  - *Me raconte ton absence*
- 4- *A quoi me serviraient mes mains*
  - *Si ce n'était pas ton corps*
  - *Le pouls du Seigneur...*

La quatrième expérience est de celles, problématiques mais assez récurrentes, des relations amoureuses et des mariages dits "*mixtes*" qui survenaient assez souvent pendant l'occupation coloniale. Son héros emblématique est *Mahi* le pharmacien, l'oncle, puis le père adoptif de *Younes-Jonas*. Il fut d'abord honni, à deux doigts d'être renié par les siens, dont son père (grand-père de *Younes*) qui n'a pas daigné assister à son mariage car, « pour lui, j'ai vendu mon âme au diable. J'ai renié les miens, épousé une mécréante, bradé mes terres pour une maison de la ville, troqué ma gandoura contre un costume européen » (p. 104), explique l'oncle à son fils adoptif.

Le gage d'amour de l'oncle *Mahi* pour la tante *Germaine* était le courage d'affronter les croyances, les cultures et les traditions et de vaincre leur résistance en faisant triompher la noblesse du sentiment amoureux, émancipé de toute contrainte. Car, fait remarquer son neveu :

Dans la charia, il est impératif pour une non musulmane de se convertir à l'islam avant d'épouser un musulman. Mon oncle n'était pas de cet avis. Il lui importait peu que sa femme soit chrétienne ou païenne. Il disait que lorsque deux êtres s'aiment, ils échappent aux contraintes et aux anathèmes ; que l'amour apaise les dieux et qu'il ne se négocie pas. (p.310)

Ce n'est pas tout ce que cet oncle a dit ou fait. Il a joué discrètement –mais opiniâtrement – son rôle dans l'épanouissement affectif de son protégé à qui il tenait ce langage sans ambages : « Tu es l'être que je chéris le plus au monde. Tu es ce qui reste de mon histoire... Tu as l'âge des grands soucis maintenant. Tu songes à prendre femme, à disposer d'une maison à toi, à faire ta vie de ton côté. C'est normal. » (p.311)

C'est que, dans la culture traditionnelle, le statut filial (oncle et père adoptif), l'âge (par rapport aussi bien à *Younes* qu'à *Issa*, son père) et la nature du sujet (tabou de la relation homme/femme) sont autant d'obstacles à la communication ; obstacles que l'oncle a allègrement franchis, à l'étonnement bien compris du jeune homme qui se reconnaissait parmi ces « provinciaux élevés à l'ombre de nos aînés : obéir au doigt et à l'œil », et admettait que « la jeunesse n'était qu'un adorable cheptel gentiment enchaîné aux automatismes d'une ère révolue... » (p.252) En authentique fils des siens, sensible à leur enseignement et respectueux de leurs édits, il résume :

Entre nous deux, il était question de tout, sauf de femmes. C'était un sujet tabou, [...] une pudeur atavique l'empêcherait d'aborder cette question de façon frontale avec moi. Traditionnellement, dans notre communauté, on y procéder par allusions ou par procuration, c'est-à-dire par une personne interposée. (p.332)

Mais l'oncle "*transgressa*" cet enseignement de la tradition et tint à l'attention de son neveu ce propos : « Si une femme t'aimait, Younes, si une femme t'aimait profondément, et si tu avais la présence d'esprit de mesurer l'étendue de ce privilège, aucune divinité ne t'arriverait à la cheville. » (p.334)

### **Un amour d'*Emilie***

C'est là la cinquième expérience amoureuse qui, avec et plus que les quatre précédentes, fait de *Ce que le jour doit à la nuit* un roman d'amour. C'est aussi une autre facette de cette relation humaine, sublime jusque dans la souffrance et tragique même dans le bonheur. C'est un éveil à l'amour sous l'emprise de l'attrait et du charme irrésistibles d'une femme en tant que source d'un potentiel incommensurable de séduction, mais c'est aussi - peut-être surtout- une symphonie à l'amour pour son potentiel insoupçonnable d'humanisation.

C'est ce qu'on peut lire sur *Bibliosurf.com* en guise de présentation du roman :

[Le] jour où revient au village Émilie, une jeune fille splendide qui va devenir la vestale de nos jeunes gens... Naîtra ainsi une grande histoire d'amour qui mettra à rude épreuve la complicité fraternelle des quatre garçons, écartelés entre la loyauté, l'égoïsme et la rancune que la guerre d'Indépendance va aggraver.<sup>383</sup>

<sup>383</sup> Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, Julliard, 2008 416 p., *Bibliosurf.com*, Rentrée littéraire, 2008

En effet, pas plus qu'elle n'ait ébranlé, encore moins "*aggravé*", la situation de tante *Germaine* ou celle du musicien *Slimane*, "*la guerre d'Indépendance*", si elle a mis « à rude épreuve la complicité fraternelle des quatre garçons », a révélé leur capacité de "*discernement*". L'amour sincère qu'ils ont éprouvé pour la belle jeune fille (comme le disait si simplement l'un d'entre eux ("Comment te dire ? J'ai jamais senti ce que je ressens pour cette brune aux yeux pleins de mystère.", p.264) ne les a pas, pour autant, poussé à confondre «*la loyauté, l'égoïsme et la rancune* ».

« Le "*discernement*", disait le narrateur, cette valeur, si orpheline de nos jours, qui grandissait mon peuple [algérien] du temps où l'on ne donnait pas cher de sa peau » (p.64), était cette intelligence qui avait permis l'adoption par une société traditionaliste et conservatrice de ce musicien, de souche française et d'obédience chrétienne. Cela n'avait été possible que grâce à la noblesse du sentiment amoureux que de ce dernier a éprouvé pour la bédouine indigène.

Cette même noblesse du sentiment a révélé les quatre amis, à eux-mêmes d'abord, puis aux autres. A *Simon* qui se plaignait du désavantage de son physique ("*Vise-moi la tranche que j'ai*", p.265), le narrateur, son ami, adresse cette consolante : « Tu as d'autres qualités. Ton humour, par exemple [...] Et puis tu es quelqu'un de réglo. Tu n'es ni un pochard ni un faux jeton. Et ça, ça compte aussi. » (p.265)

Le rassurant quant à la légitimité de son élan du cœur, il ajoute qu' « il ne faut pas avoir honte de ses sentiments quand ils sont beaux, même lorsqu'ils nous semblent injustes. [...] En amour, toutes les chances se valent et on n'a pas le droit de ne pas tenter la sienne. » (p.266)

L'épreuve a aussi révélé le degré d'endurance des quatre jeunes hommes et leur sens de l'honneur surtout. Ainsi, *Simon* a eu l'intelligence « de jeter l'éponge –ce qu'il fit avec classe » (p.273) en se retirant de la "*compétition*" saint et sauf ; ce qui lui a permis de garder la face et de revenir à la charge, à la faveur de nouvelles circonstances, pour épouser et vivre avec *Emilie*.

De son côté, Fabrice, même blessé, « garda le sourire..., [et se montra] brave comme toujours, noble jusque dans le jet d'éponge » (303). Pour sa part, « *Jean-Christophe comprenait qu'il avait dépassé les bornes. Plus question, pour lui, de se montrer au village.* » (p.277) C'était la *hchouma* qu'il éprouve et qu'il assume car « la hchouma ! Dans les villages algériens, ça ne pardonnait pas.... Quand on tombait si bas de cette façon, on perdait d'office l'estime des autres et souvent ces derniers avec. » (p.277)

Il paye ainsi cache ses maladresses à contrarier ses jeunes amis et son intrépidité à séduire la fiancée de *Fabrice*.



Quant à *Jonas*, il s'était fait un devoir de réprimer ses sentiments et surtout ses élans de cœur de telle sorte que, de ses trois "rivaux", seul *Jean-Christophe* s'était douté de son idylle avec *Emilie*, avant de surprendre cette dernière dans l'officine du premier et de conclure malencontreusement à la trahison de son ami.<sup>384</sup> D'ailleurs, en daignant écouter *Jean-Christophe* lui expliquer sa non responsabilité, dans les heurts qu'il a eus auparavant avec *Fabrice*, parce qu'il s'était épris de *Emilie* bien avant lui (*J'ai aimé Emilie à l'instant où je l'ai vue. Il n'y a rien d'ignoble là-dedans.*, p.306), et en feignant de le consoler, *Jonas* se laisse aller à des insinuations qui trahissent son état d'âme d'amoureux aigri.

- en l'avertissant, à propos de sa prétendue rupture avec *Isabelle*, lui disant qu' « on ne claque pas la porte au nez d'un amour d'enfance aussi facilement que l'on claque des doigts... » (p.309), ne rend-il pas exactement le fond de sa pensée, son intime acquis de conscience qu'il lui serait quasi impossible de dénouer cette relation qui le liait à *Emilie* depuis l'enfance ?

- en lui concédant qu' « il n'y a ni honte ni crime en amour », il s'empresse d'ajouter : « sauf quand on le sacrifie, y compris pour les bonnes causes » (p.324), ne se dénonce-t-il pas en endossant son "crime" et en vivant sa "honte" de ne pas assumer pleinement son amour pour *Emilie* comme le lui conseillait son oncle ?

### ***Emilie, un hymne à la séduction***

« ... *Emilie*. [...] Elle était en face de moi et me cachait le reste du monde. » (*Le jour* ...p.298)

Qui était *Emilie* avant qu'elle ne devienne pour un moment, au mieux « cette « mante religieuse » élevée ailleurs, ignorante des valeurs et des règles qui conditionnaient la vie à Rio Salado » (p.304), au pire « cette garce [...], cette allumeuse [qui] y est pour quelque chose » (p. 318) dans le malheur des quatre amis, il est vrai « de provinciaux élevés à l'ombre de [leurs] aînés » (p. 252).

En réalité, elle était celle dans le giron de laquelle l'amour a pu effleurer ces adolescents, le témoin de leur maturation et de leur éveil à la vie en tant qu'acteurs. Mais d'abord elle est – elle aussi- de *Rio Salado*, avant qu'elle ne quitte le village très jeune. De sa vie à *Rio*, seul *Younes* en connaît quelques choses, et en sentait autant. Il la savait malade (« *sa frimousse, d'une pâleur marmoréenne, ne portait l'empreinte d'une méchante maladie* », p.155), venant chaque mercredi subir son traitement médical dans leur pharmacie. « Elle paraissait tellement fragile et vulnérable » (p.156), dit l'enfant qui a pris cette "habitude" de l'attendre pour la voir chaque mercredi. Il se confesse volontiers : « Le mercredi d'après, je fis exprès de me dépêcher à la sortie de l'école pour la revoir. [...] Le mercredi suivant, *Emilie* ne revint pas pour la piqure. Les mercredis d'après non plus. » (p.156)

<sup>384</sup> *Pourquoi faut-il que tu te mettes toujours dans mes pattes lorsque j'essaye de courir vers mon bonheur ? [...] Pourquoi te dresses-tu sur ma route comme un mauvais présage ?* (p.317)

Ils avaient treize et neuf ans et ne savaient exprimer verbalement un attrait qu'ils n'avaient pas encore ressenti auparavant pour un vis-à-vis de l'autre sexe. Aussi, il « cueillit une rose et la glissait à l'intérieur du livre avant de monter dans [sa] chambre » (p.156), en guise de déclaration d'amour.

Pour sa part, *Emilie* ne fut pas indifférente à cette “*déclaration*” qu'elle accepte, en le lui rappelant, dix ans plus tard : « Quand j'ai trouvé la rose dans mon livre de géographie, cela m'avait fait quelque chose, et j'ai serré le livre contre moi. » (p.322)

Puis, cette villageoise élevée ailleurs en ville, est revenue à Rio Salado en une jeune et belle fille très distinguée, au port fier et envoûtant et à l'allure ensorceleuse. L'effet qu'elle a eu sur les jeunes gens du village est tel que le portrait qui en est tiré met en avant sa beauté particulière. En effet, on *sent* beaucoup plus qu'on *voit* cette beauté. Le physique et le vestimentaire participent, en indices prosaïques, dans la construction d'une image d'elle où le charme et le mystère transparaissent. Le narrateur, intrigué par le ravissement, à sa vue, de son compagnon (*Simon*), nous la présente :

Je suivis son regard et... je la vis. [...] la fille était d'une beauté à couper le souffle ! Moulée dans une robe lactescente, les cheveux noirs ramassés en chignon, le sourire aussi léger qu'une volute de fumée, elle contemplait les danseurs sans les voir. Elle disparaissait [...] puis réapparaissait dans toute sa majesté, telle une nymphe sortant du lac. (p.259-260)

Si on peut voir ses “*cheveux noirs ramassés en chignon*” et sa “*robe lactescente*” qui laisse deviner son corps y “*moulé*” ; on sent à ses lèvres que son “*sourire est léger*” et à ses yeux qu'elle “*contemplait sans voir*”. On l'assimile volontiers à “*une nymphe sortant du lac*” tant sa “*majesté*” est totale, et on conclut qu'elle est d' “*une beauté à couper le souffle*”. De ce type de beauté que l'on s'en voudrait de profaner comme l'avait naïvement reconnu le narrateur en le pensant puis en se déjugant : « Emilie était resplendissante [...], elle était à croquer. J'eus honte de le penser et chassais cette idée de ma tête. » (p.297). Quant à son compagnon ravi, il dit : « Une merveille pareille mériterait que l'on se casse la figure pour elle. » (p.260)

Il paraît nettement que *Emilie* ne doit pas sa beauté et l'effet qu'elle a sur le narrateur surtout, mais aussi sur la gent masculine en général, à quelques traits physiques qui la distingueraient des autres jeunes filles. Ses “*cheveux*”, cités deux fois dans le portrait, elle les a “*ramassés en chignon*”, c'est-à-dire simplement entretenus. S'ils sont dits “*noirs*”, c'est pour souligner un autre aspect relatif à un autre attribut physique : les yeux, leur couleur et ce qui s'en dégage, comme le sent *Simon*, subjugué : « Regarde-moi ces yeux pleins de mystère. Je parie qu'ils sont aussi noirs que ses cheveux. » (p.260)

Ce n'est pas non plus le “*teint*” de « cette brune aux yeux pleins de mystère » (p.264), mais bel et bien le charme mystérieux de ses yeux, la personnalité de son regard et les effets qui se dégagent de sa voix qui envoûtent autour d'elle et qui définissent sa beauté. D'abord “*sa voix*”, qui rappelle à *Younes* celle de Madame *Cazenave*, sa mère, car « produisant le même effet sur [lui], remuant les mêmes fibres, [elle] avait la douceur d'une source de montagne. » (p. 285) À cette douceur caressante s'ajoute la tendresse et l'inspiration, ce qui a pour effet immédiat de transporter le jeune amoureux dans une autre dimension qu'il conçoit ainsi : « Sa voix tendre et inspirée m'engourdisait. J'avais le sentiment d'être emporté au ralenti par une crue épaisse... » (p.323) En écoutant Emilie lui parler, il trouve que « cette voix !... débarrassée de ses trémolos, prenait de l'assurance, s'affermissait, claire, puissante, ... souveraine. (p.314). Même loin d'elle, « la voix d'Emilie parvenait sans coup férir jusqu'à [lui], nette, limpide, aussi pénétrante qu'une aiguille. » (p.323)

Aux effets exercés par la “*voix*” de la jeune fille sur *Younes* viennent s'ajouter ceux de ses “*yeux*” et de son “*regard*”. Et, comme, selon lui, « *les yeux peuvent mentir, pas le regard* » (p.301), celui d'*Emilie* est d'une parfaite sincérité mais aussi d'une autorité certaine. Sincère, son “*regard*” trahit le peu de crédit qu'affiche sa posture artificielle de femme heureuse au bras de son fiancé (*Fabrice*), la dénonçant ainsi à *Younes* qu'elle aimait encore. Il comprit que son regard « était en perte de vitesse. Il suffisait d'être à sa portée pour qu'il me lançât des signaux de détresse » (p.301). Autoritaire et déterminé, ce même “*regard minéral*” (p.285), quand il imprègne « ses yeux noirs et intenses [...] oblige [Younes] à détourner le regard » (p.283). En effet, il en dit long sur son état d'âme tel que, constate son vis-à-vis, « elle n'avait pas besoin de me dire. Son regard s'en chargeait. » (p. 411). « Hypnotisé par son regard (p.323), il reconnaît ne pas être en mesure de lui résister : « le regard d'Emilie. Chaque fois qu'il se posait sur moi, il me dépossédait d'un pan de mon être –vieux rempart sous les coups du pendule, je m'effritais. » (p.299) Mais, quand elle se montre insistante et opiniâtre, son regard peut devenir une arme pouvant toucher son vis-à-vis sans rémission. *Younes*, qui en a fait l'expérience, constate à ses dépens « la voracité de son regard était telle que [il] ressentais ses morsures jusque dans [son] cerveau. » (p.341)

De la “*voix*” de la jeune fille, de son “*regard*” et de ses “*yeux*”, sémiologie de la beauté, ce sont ces derniers qui lui valent toute cette aura, ce mystère et sa force de séduction. On peut les voir : ils sont noirs (*La fille de Mme Cazenave posa sur moi ses yeux noirs...* p.283), grands (*J'étais suspendu [aux] grands yeux d'Emilie...* p.299), voire immenses (*ses immenses yeux...*p.328), ce qui a donné l'impression à son amoureux qui languissait d'elle que « ses yeux [étaient] plus vastes qu'une prairie ». (p.313)

Parce qu'ils sont « immenses et intenses » (p.283), leurs effets sur lui sont certains (*ses yeux sauraient, à la longue ou à l'usure, venir à bout de mes inhibitions* p.328). Ils sont aussi troublants car ils ont la vertu de pénétrer au plus profond de son âme et de lire dans les plus intimes de ses secrets :

Et ses yeux, mon Dieu ! irrésistibles, comment faisaient-ils pour saturer les miens, se substituer à eux, passer au crible chacune de mes pensées, intercepter la moindre interrogation me traversant l'esprit ?... [...] Des yeux si radieux qu'on avait même plus besoin d'allumer dans la chambre pour voir clair au plus profond de nos choses tues, au plus secret de nos faiblesses refoulées... J'étais troublé. (p.284)

Ces yeux sont aussi doués d'action et exercent leur autorité sur les yeux de son vis-à-vis qui, dominé, ne pouvait s'en défaire comme il en témoigne : « Ses yeux empoignaient les miens, décidés à ne pas les lâcher. » (p.313) Ils savent aussi parler, voire hurler (Je serais doublement malheureuse si je continuais à taire ce que mes yeux n'arrêtent pas de hurler : je vous aime... p.321).

Trois occurrences d'un de leurs attributs, à savoir leur «*éclat*», délivrent trois messages différents, renseignant ainsi sur l'étendu de leur expressivité. Ainsi, quand elle est de bonne humeur, « son bonheur [...] donnait à ses yeux l'éclat de toutes les convoitises heureuses, de toutes les belles illusions. » (p. 413-414). En revanche, quand elle est soucieuse « la peine qu'elle taisait derrière l'éclat de ses yeux » (p.301) est évidente. Plus évident encore, « ses yeux avaient l'éclat d'une lame de cimeterre » (p.315), quand elle est fâchée.

Ce serait ce qui explique l'insistance (trois occurrences aussi) sur le caractère mystérieux de ses yeux («*yeux pleins de mystère*», p. 260 ; 264 ; 268). Ce serait aussi ce qui renseigne sur la veine particulière de la beauté d'*Emilie* et sur sa force de séduction et partant, sur les causes du ravissement de son amoureux qui était « suspendu dans un néant infini avec pour seul repère les grands yeux d'*Emilie* » (p.299) et qui dit : « Je n'avais qu'elle en tête, que ses yeux pour unique horizon. [...] Elle était le destin que je m'étais choisi ; le reste ne m'importait pas. » (p.453)

La beauté d'*Emilie* n'est ce qu'elle est que par et pour le mystère de ses yeux. Pour les yeux de *Younes* d'abord, elle « était si belle qu'il m'était impossible de lever les yeux sur les siens plus de cinq secondes sans rougir ». (p.285) Quant à ses propres yeux, *Younes* ensorcelé s'exclamait : « Et ses yeux, mon Dieu ! [...] ils étaient ce que la Beauté réussissait de mieux. » (p.284) On peut comprendre maintenant pourquoi il pensait qu'« elle n'était pas de chair et de sang » (p.273). En conséquence, dit-il, « je me contentais de la vivre à distance ; un peu comme avec un mirage, je craignais de la faire disparaître en cherchant à l'approcher. » (p.409)

### Un amour de *Younes*, privilège ou sacrilège

Entre *Younes* et *Jonas* d'un côté et entre *Younes-Jonas* et *Emilie* de l'autre, il y aurait un dilemme de la conscience et de la passion, du cœur et de la raison.

La claire conscience qu'il a toujours eue de la fausse donne du prénom (que sa première expérience féminine, *Isabelle*, a dénoncée avec fracas : *Ton nom est Younes, n'est-ce pas ? You-nes ? ... Alors pourquoi tu te fais appeler Jonas ?*, p.160) est là qui lui fait garder raison<sup>385</sup>. A l'opposé, sa passion sincère, naïve, incompressible pour *Emilie* et son amour platonique de cette créature, transcendent cette réalité en la convertissant en d'autres données sur lesquelles la raison n'a pas prise. Ainsi, le jeune amoureux réalise que « le seul fait de m'assurer qu'elle était bien là me remplissait d'un bonheur diffus, mais tangible. Je me contentais de la vivre à distance ; un peu comme avec un mirage, je craignais de la faire disparaître en cherchant à l'approcher. (p.409)

### Amour platonique, privilège des anges

“*Emilie était resplendissante [...], elle était à croquer. J'eus honte de le penser et chassais cette idée de ma tête.*” (p.297)

A l'évidence, l'amour de *Younes* pour *Emilie* est un amour de deux enfants dont la beauté et l'innocence sont angéliques. Déjà *Younes*, qui ne “*mesurait pas encore ce privilège d'être aimé*”, était d'une beauté telle qu'à sa vue l'épicier du coin (dit *Jambe de bois*) n'en revenait pas, qui eut cette réflexion blasphématoire : « On dirait que le bon Dieu était particulièrement inspiré pendant qu'il te sculptait, mon garçon. Vraiment. Quel talent !... » (p.77)

Cela a-t-il eu le même effet ou un effet similaire sur *Emilie* comme *Younes-Jonas* lui-même semble être atteint, et qui s'exclamait «... *Puis il y eut Emilie !* » ? Il venait de la voir pour la première fois, venir se soigner dans la pharmacie de son oncle. « Sa frimousse, d'une pâleur marmoréenne, [qui] portait l'empreinte d'une méchante maladie » (p.155) n'avait pas voilé sa parfaite beauté. Il la présente ainsi : « C'était une belle petite fille aux yeux craintifs, d'un noir minéral. Je l'aurais volontiers prise pour un ange tombé du ciel. » (p.155)

Le mot est lâché : il s'agit bien d'« *ange tombé du ciel* » droit devant son alter ego, lequel est d'un angélisme encore plus évident. Il l'est d'abord pour *Emilie* (à qui *cela avait fait quelque chose de trouver une rose que Jonas avait glissée dans son livre de géographie*, p. 156 et 322) ; il l'est ensuite pour *Issa* son père, pour *Mahi* et *Germaine* (dont il a égayé le foyer) ; pour ses jeunes amis encore, dont il constituait la pierre angulaire et pour les combattants de la cause nationale enfin (qui y ont trouvé soutien, appui et compréhension).

---

<sup>385</sup> « *Tu m'imagines mariée à un Arabe ?... Plutôt crever !* » (Le jour ... p.161)

Ces deux anges, faits personnes humaines, ont tout pour transcender leur état de mortels et inscrire leur relation dans un autre registre. Car, en plus d'être émotifs et d'une sensibilité à fleurs de peau, comme quand *Jonas*, en assistant à l'interruption de « la magie de l'instant et la beauté de la chanson » (p.75) déclamée par le barbier, « en était peiné ; on venait de [l']éjecter du haut d'un songe », ils sont encore plus enclins au mysticisme et à l'abandon aux chimères des sirènes de l'amour. En l'attribuant au chanteur d'un moment, ne l'étend-il pas à l'ensemble des amoureux, achevant d'extraire l'amour au registre prosaïque pour en faire une symphonie qu'on ne peut qu'entonner, sans possibilité ni espoir de le matérialiser. Il nous fait constater que le barbier « savait qu'il chantait pour des prunes. Son égérie n'existait pas. Il l'inventait au gré de ses soupirs, parfaitement conscient de son inaptitude à la mériter un jour. » (p.76-77)

Cet amour, tout autant que les deux amoureux, est bel et bien d'une autre veine. Il n'est qu'à observer cette occurrence mystique pour s'en rendre à l'évidence. Ainsi, quand « il s'agit d'amour [...], c'est un moment de grâce » qu'on vit ; « le coup de foudre [étant] l'instant privilégié des dieux » (p.306)

Ce privilège est telle qu'y être admis équivaldrait à être admis dans « le paradis [qui] ne serait qu'une nature morte sans ses houris » (p.334), c'est-à-dire les femmes aimées. Ces dernières accèdent carrément au rang de déesse car, « si une femme t'aimait, ... aucune divinité ne t'arriverait à la cheville » (p.334), a dit l'oncle à son neveu devenu son fils. Il ajoute cette explication/testament : « Si tu veux faire de ta vie un maillon d'éternité et rester lucide jusque dans le cœur du délire, aime... Aime de toutes tes forces, aime comme si tu ne savais rien faire d'autre, aime à rendre jaloux les princes et les dieux... car c'est en l'amour que toute laideur se découvre une beauté. » (p.471) Ainsi, les “*privilegiés des dieux*” que sont ces types d'amoureux sont redéfinis en les faisant s'apparenter aux “*anges*” et aux “*houris*”, savourant ce “*moment de grâce*” dans “*le paradis*” de l'amour ; rivalisant avec les “*divinités*” à “*rendre jaloux les princes et les dieux*”.

### **Amour sacrilège, amour interdit**

*“A quoi servirait l'amour s'il ne supplantait pas les sortilèges et les sacrilèges, s'il devait s'assujettir aux interdits ...?”*(p.330)

Le dilemme de *Younes*, évoqué plus haut, est entier. Intuitivement d'abord, puis concrètement, sa conscience s'opposant à sa passion, son cœur est aux prises avec sa raison. Que doit-il entendre et que doit-il sacrifier ? Son amour pour *Emilie*, “*privilege des dieux*”, est en passe de devenir une offense aux dieux, un “*sacrilege*”.

En l'espèce, *Younes* devait soutenir la contradiction en commettant le “*sacrilège*” pour ouvrir droit aux “*privilèges*”, ce que -ne l'ayant pas osé- il regrettera sincèrement sur le tard. En effet, comme il paraît, au sens de Aragon (*le fou d'Elsa*) qu’ “*il n'y a pas d'amour heureux*”, un anathème pesait sur la relation *Younes/Emilie* depuis ce fameux “*coup de vent*” qui a amené le parasol d’ « une dame solitaire [qui] contemplait l'horizon » (p.209) aux pieds du jeune homme de dix-sept ans qui, pris au dépourvu, a cédé à l'appel de la chair. Il le regrette pour la vie en disant que « les choses se seraient arrêtées là s'il n'y avait pas eu ce coup de vent. Si on m'avait dit qu'un simple coup de vent pouvait changer le cours de la vie, j'aurais peut-être pris les devants ». (p.209) Quelque chose s'est passée dans l'esprit et le cœur de *Jonas*, qui lui a fait perdre ses repères et sa raison pour un instant fatal, tel qu'un de ses amis le lui reproche sans façon: « Serais-tu amoureux de cette respectable mère de famille ? (p.212) Mais *Jonas*, qui ne mesurait pas bien la situation, pense que « Simon exagérerait. Ce n'était pas de l'amour ; j'avais pour madame Cazenave une profonde admiration. Mes pensées pour elle étaient saines » (p.212)

Pourtant, ce qui devait arriver arriva, et depuis le jeune homme est accablé par cette expérience éphémère et ses conséquences pérennes : « Je ne me reconnaissais plus. Depuis mon aventure avec Mme Cazenave, je ne savais plus où donner de la tête, errant à travers les méandres d'une euphorie qui refusait de tomber. C'était ma première expérience d'homme, ma première découverte intime. » (p.221) En fait, s'il “*ne se reconnaît plus*”, le jeune *Younes-Jonas* sent que cela le structurait, lui qui s'interroge : « Quelle mutation était en train de s'opérer en moi ? » (p.330). Il essaye, aidé par sa complice d'un instant, de se reconstruire en chassant de son esprit ce qu'elle a qualifié de “*rêve*” : « Vous avez rêvé, *Jonas*, me dit-elle. Ce n'était qu'un rêve d'adolescent. [...] Il ne s'est jamais rien passé entre nous... » (p.226) Et à ce dernier de tenter de se convaincre : « Il était temps de me rendre à l'évidence. Ce n'était qu'un fantasme. Entre Mme Cazenave et moi, il ne s'était rien passé. » (p.227)

Madame *Cazenave* étant la mère d'*Emilie*, il était trop facile pour *Jonas* de dire qu’ “*il ne s'était rien passé*”. Quand bien même il est enclin à s'en laisser persuader, les faits sont là qui l'éveillent et lui rappellent instamment la réalité de sa “*compromission*”. Il n'y a qu'à entendre Madame *Cazenave* le menacer, puis le supplier de renoncer à cette relation, pour mesurer le dilemme du jeune homme, « incapable de [se] résoudre à l'idée que ce qui n'avait pas vraiment commencé était bel et bien fini. » (p.466)

Offensive et véhémence d'abord, elle le menace du verbe et du geste: « Vous êtes musulman, un bon musulman d'après mes informations [...] ; il existe un péché de la chair qu'Il ne saurait absoudre ou supporter : l'inceste ! Ses yeux me fusillèrent en lâchant le mot. » (p.291)

Puis conciliante, elle se fait plus moralisatrice : « Je vous supplie, pour l'amour de Dieu, de Ses prophètes Jésus et Mahomet, promettez-moi de ne pas l'y encourager. Ce serait horrible, amoral, incroyablement obscène, totalement inadmissible. » (p.293)

“*Incapable de se résoudre à l'idée que ce qui n'avait pas vraiment commencé était bel et bien fini*”, le jeune homme est indécis, voire amorphe au sens de sa partenaire, *Emilie*, qui lui reproche le fait de manquer d'audace pour lui déclarer sa flamme et assumer son sentiment, comme elle l'ose et l'assume pour sa part en lui confiant : « *Je serais doublement malheureuse si je continuais à taire ce que mes yeux n'arrêtent pas de hurler : je vous aime...* » (p.321) Mais, lassée par son indétermination et par le retard qu'il a accusé pour assumer les conséquences de ses sentiments pour elle, *Emilie* arrête nettement son élan réconciliateur et son action réparatrice en le rudoyant : « Tu voulais me parler à propos de quoi ? As-tu jamais osé une seule fois dans ta vie. [...] Ainsi tu as retrouvé l'usage de la parole. Depuis le temps que tu ne savais quoi dire... » (p.412)

Pourtant, *Younes-Jonas* avait pris son courage à deux mains, en s'émancipant de la leçon de morale accablante de Madame *Cazenave* et en n'écoutant que la voix de son cœur, guidée par celle de son oncle. Il était résolu à assumer ses sentiments sincères, quitte à « résilier les serments, [à] offenser les dieux, [à] incarner l'opprobre jusqu'à la fin des âges » (p. 451) Privilégiant la voix du cœur à celle de la raison, il s'en voulait d' « *être quelqu'un de sensé* » :

La correction devrait-elle primer la sincérité ?

A quoi servirait l'amour s'il ne supplantait pas les sortilèges et les sacrilèges, s'il devait s'assujettir aux interdits, s'il n'obéissait pas à sa propre fixation, à sa propre démesure ?  
(p.330)

Décidé à sauver son amour, il se rebelle franchement contre les obstacles que la culture, au sens large, dressait sur son chemin et se lance des défis qu'il s'emploie à relever. Il se dit pour achever de se convaincre : « Qu'est-ce que l'amour s'il ne peut que constater les dégâts ? Que sont ses mythes et ses légendes, ses victoires et ses miracles, si ses amants sont incapables d'aller au-delà d'eux-mêmes, de braver la foudre du ciel. » (p.351)

Voulant rattraper ce qui peut l'être, et pressé par la tournure que prend la situation sociopolitique (avènement de l'indépendance), il n'hésite pas à “*braver [les éléments] les ouragans, les tonnerres*” mais aussi à “*braver la foudre du ciel*” et courir le risque de recevoir en avalanche “*l'ensemble des anathèmes*”, pour mériter l'amour de la fille de Madame *Cazenave* : « Je cherchais Emilie. J'avais peur pour elle. J'avais besoin d'elle. Je l'aimais, et je revenais pour le lui prouver. Je me sentais en mesure de braver les ouragans, les tonnerres, l'ensemble des anathèmes, et les misères du monde entier. » (p.450)



Ainsi, *Ce que le jour doit à la nuit*, ce roman qualifié d'historique, d'initiation et d'amour, relate de ces histoires à tiroirs contenant d'autres tiroirs et dessinant l'itinéraire de personnages partageant beaucoup de choses avec l'auteur :

- le statut d'orphelin sans la perte d'aucun parent (Younes et Mahi),
- celui d'enfant déraciné et doublement adoptif (familles, institutions et cultures)
- et, en conséquence, celui de mutant qui se serait construit à partir de la synthèse de ces fréquentations.

هذه الأطروحة تتناول بالدراسة الإنتاج القصصي للكاتب "ياسمينه خضرا"، السابق والموالي للثلاثية الذاتية (الكاتب، زائف الكلام، زهرة البليدة)

نهدف من خلال هذا أن نبرهن بالتحليل أن الكاتب يزرع في مجموعته القصصية معالم من مسيرته الذاتية و يخبئ بين طياتها الكثير من الاحداث التي تؤدي إليه شخصيا في معظم الأوقات .

كل هذه المؤشرات التي تملأ و تميز كل أنواع كتاباته (القصة، القصة القصيرة أو البوليسية. الخ...) فد تكفي. بالإشارة و الاحاء و الوصف التي يتخللها. أن تبرز لنا شخص الكاتب وراء شخصياته الخيالية و تصدق نظرية "فيليب لوجان" التي تقضي بتحول الإنتاج الخيالي الى مجال ذاتي بمجرد اصدار الكاتب لسيرته الذاتية. وهو الحال الذي ينطبق على "ي.خضرا". اطروحتنا في هذا هو ان "خضرا" يختبئ وراء شخصياته و يظهر من خلا لها على شكل "الظلال الصينية" التي تدل على الشيء و دون اظهاره جسديا.

لماذا يلجأ الكاتب الى هذا و ما الذي يصبو اليه؟

ايريد ان يقول شيئا لا تسمح الظروف بقوله ؟

جوابنا هو انه يريد ان يظهر من يكون هو شخصيا (أي انسان رقيق الحس و مولوع بالاداب ) على عكس ما هو ظاهر للعيان (عسكري) .

يصبو الى ذلك بالتحليل على وضعيته الراهنة و على كل ما تقتضيه من احترافية و اجبارية التستر بامتطاء حسان الادب الذي اخرجه من دائرة النظام و الطاعة و اولج به في عالم الحرية و الخيال.

### Abstract

In This project, we undertake a rereading to Yasmina Khadra pre-and post autobiographical view where we 'll try to textually depict the way the author illustrates and validates the different diversities of the generic interplay related to our corpus analysis (infancy recounts, autobiographical novel, essay, autofictional, novellas, classic novels and detective stories etc.), and how he disseminated in his fictional novel his life traces and his ordinary lived past under diverse forms (account, description, allusion, commentary, evocations etc.) We ascertain that these disseminated features in his fictional writing suffice to map out fragments of the author's life, where a penportrait is envisageable; a prime cardinal point in our project. Our thesis is that the author in his "s'ombrechinoise" in his fictional novel tries deliberately to hide himself from interpretation under other names. By deceiving people reading his fragments and life traces in his pre and post autobiographical novel, as in « *Le petit Poucet* », isn't the author trying to conjure up contradictions? Isn't he trying consciously or unconsciously to show the two inhabiting contradictory images living within himself, a free spirit of a poet author embodied in a military cover? Hence, before his autobiographical trilogy whose « *L'Ecrivain* » is the first step, Yasmina Khadra wrote all his book to recount his life where between the lines, he fragrantly or in chinese signs or under any other metaphorically genres persists in deviating his proper intention in the choice of the appropriate genre on the detriment of others. Through our title, *autobiographical spaces and generic interferences*, where we envisage, within this research project and analysis to contribute in setting up a new approach investing the concept of autobiographical spaces as consolidated by *Philippe Lejeune* for an intelligent enrichment to the Algerian literary autobiographical space in particular, in transposing and experimenting this approach on the work of Yasmina Khadra with the intent to better adapt it for a future exploitation of any Maghreb autobiographical corpus investigation-With a long term preview, initiate a research that will determine the analyses models and the appropriates ways to make of the approach a sound and adequate tool for the Maghreb literature study and analysis.