

République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique  
Université d'Alger 2 Abou El Kacem Saadallah  
Faculté des Lettres Etrangères  
Département de Français



**Thèse de doctorat**

**En vue de l'obtention du diplôme de  
Doctorat en Sciences des Textes Littéraires**

*La construction figurale et la dimension représentative du sacré dans l'espace fictionnel. Le cas de Yasmina KHADRA*

Thèse préparée par :

Mme Bendib Souraya

Sous la direction de :

Professeure Benslimane Radia

**Membres de jury :**

- Présidente : Pr Souad Benali, Université Alger 2
- Rapporteuse Pr. Radia Benslimane Université Alger 2
- Examinatrice Pr. Sarah Kouider Rabah Université de Blida 2
- Examinatrice Dr. Massiva Ait Ouarab Université Alger 3
- Examinatrice Dr. Chahla Chettouh Université Alger2

2022/2023

MINISTRY OF HIGHER EDUCATION AND SCIENTIFIC RESEARCH  
UNIVERSITY OF ALGIERS 2, ABOU EL KACEM SAADELLAH  
Faculty of Foreign Languages  
Department of French



**Thesis Submitted in the Fulfillment of the Requirements  
for the Degree of Doctorate of Sciences in Literature**

*Figurative construction and the representative dimension of  
the sacred in fictional space. The case of Yasmina KHADRA*

Submitted by:  
Bendib Souraya

Supervised by:  
Pre Benslimane Radia

**Board of Examiners:**

- Chairperson : Pr Souad Benali, University of Algiers 2
- Supervisor : Pr. Radia Benslimane University of Algiers 2
- Examiner : Pr. Sarah Kouider Rabah University of Blida 2
- Examiner : Dr. Massiva Ait Ouarab University of Algiers 3
- Examiner : Dr. Chahla Chettouh University Algiers2

2022/2023

## ***Remerciements***

*Louange à Dieu, Le Seigneur des univers, pour Ses miséricordes qu'Il exerce envers moi chaque instant de ma vie.*

Je tiens d'abord à exprimer ma reconnaissance à Madame la Professeure Assia Kacedali pour ses conseils et orientations au début de ma recherche.

J'adresse tout particulièrement mes vifs remerciements à Madame la Professeure Radia Benslimane qui a accepté d'être ma directrice de recherche, je la remercie pour sa bienveillante disponibilité et l'étendue de sa patience.

Aux membres de jury : merci pour avoir accepté de lire et d'évaluer ce modeste travail.

Je remercie mes chers parents qui font le sens de ma vie, je remercie mon époux et toute ma famille pour leur soutien constant.

Merci

*À mon père et À ma mère  
À mon époux  
À mes frères et sœurs et leurs enfants  
À tous ceux qui me sont chers.*

# Sommaire

Introduction générale

## **Partie I : Du Sacré, De la fiction**

Introduction partielle

### **Chapitre I : Khadra, la religion et le sacré**

- 1 Pourquoi Yasmina Khadra ?
- 2 Le sacré au-delà de toute religion
- 3 Le sacré en littérature
- 4 Qu'est-ce que le sacré dans l'œuvre de Khadra ?

### **Chapitre II : La construction romanesque d'une figure sacrée**

- 1 Idylle, idoles et idolâtres
- 2 Les intérêts antagoniques : le Bien et le Mal
- 3 Figures féminines du sacrifice
- 4 La terre bénie de Dieu, la terre désirée
- 5 La terre et le père

### **Chapitre III : L'art sacré**

- 1 *Dieu n'habite pas La Havane*
  - 1.1 L'univers de Don Fuego
  - 1.2 Une œuvre musicale
  - 1.3 L'écriture thématique, rythmique et musicale
- 2 Sacrée littérature !
  - 2.1 Entre la littérature et la mort
  - 2.2 Figures de la littérature

Conclusion partielle

## **Partie II : Le divin dans les écrits de Khadra**

Introduction partielle

### **Chapitre I : Au commencement était la parole**

- 1 Le Coran en question
- 2 De l'intertextualité coranique
- 3 Yasmina Khadra et le bestiaire

### **Chapitre II : Divinités et prophétisme**

- 1 Dieu...
- 2 L'écriture de Khadra et le mystère du sacré divin
- 3 Sous le signe de l'absence
- 4 Le portait d'un souverain en silence
- 5 L'absurde existence
- 6 Le prophétisme et l'appel à la sagesse et au bon sens

### **Chapitre III : La genèse des faux dieux**

- 1 Jésus selon Khadra
- 2 Le sacrifice de Issa
- 3 La souffrance des dieux mythologiques
- 4 La mort des dieux
- 5 L'écriture de la négation

Conclusion partielle

Conclusion générale

Bibliographie

Tables des matières

# **Introduction générale**

Penser le sacré s'est toujours fait, en grande partie, comme acte objectif et collectif dans le creuset de la religion. Signe des vieux temps, la religion, ce « *système unifié de croyances et de pratiques associées aux choses sacrées*<sup>1</sup> », est qualifiée par Paul Ricœur « *d'archaïque*<sup>2</sup> ». Cette formule l'ancre dans un monde complètement ancien voire même démodé. Mais en dépit des nombreuses crises qui ponctuent l'histoire de la religion et en parallèle celle du sacré, et malgré l'incertitude des philosophes des années soixante en déclarant *Dieu « mort et enterré, sans fleurs, ni couronnes »*<sup>3</sup> envers toute vérité religieuse, le sacré n'a finalement rien perdu de son éclat parce qu'« *incontestablement, le sacré est plus que jamais à l'ordre du jour*<sup>4</sup> ». Il n'est donc pas étonnant que la littérature, représentative du réel, fait écho à cette tendance et qu'en littérature aussi, l'hostilité ou l'indifférence au sacré et à la religion aient été fréquentes.

La littérature algérienne de langue française, dont la naissance remonte aux années cinquante, reflète à sa manière toute la diversité et toute l'ampleur de sa patrie. Elle est empreinte d'un certain cachet mystique offrant une figure multiculturelle, langagière et notamment religieuse du monde qu'elle représente. C'est ce que Jean Déjeux attestait en évoquant les maîtres précurseurs comme Kateb, Dib, Feraoun et quelques unes de leurs œuvres inéluctables : « *77 % environ des écrivains font état dans leurs écrits de sentiments religieux*<sup>5</sup> ». Or, une remise en cause profonde et une négation divine n'étaient surtout pas le souci des écrivains algériens : « *Bien qu'ayant du recul, les auteurs s'impliquent de maintes manières : par leur réserve, leur ironie, leur condescendance... Mais rien de choquant ; pas de remises en question fondamentales*<sup>6</sup>. » Une génération d'écrivains qui, au-delà de leurs différences, se regroupent pour dire l'indicible où la religion se taillait une place de choix. Ces figures emblématiques, loin des écrits purement anthologiques, quand ils exprimaient la terre, ils la sacralisaient, et quand ils décrivaient la guerre, ils la vénéraient.

---

<sup>1</sup> Durkheim, Emile. (1912). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: P.U.F, p 47.

<sup>2</sup> Dufour, Stéphane; Boutaud, Jean-Jacques. (2013). *Figures du sacré*. Récupéré sur [www.halshs.archives-ouvertes.fr](http://www.halshs.archives-ouvertes.fr)

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Abassi, A., & Zlitni-Fitouni, S. (2006). *Typologie du sacré dans le roman tunisien francophone : une hypothèse de recherche*. Le sacré et le profane dans les littératures de la langue française , p. 45.

<sup>5</sup> Déjeux, J. (1986). *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*. Récupéré sur [https://www.persee.fr/doc/homig\\_1142852x\\_1987\\_num\\_1103\\_1\\_1085\\_t1\\_0016\\_0000\\_3](https://www.persee.fr/doc/homig_1142852x_1987_num_1103_1_1085_t1_0016_0000_3)

<sup>6</sup> Ibid.

Contrairement à ces premiers écrits où la quête identitaire, qu'elle soit sociale ou religieuse, était un thème de prédilection, dans le roman contemporain, la violence et la dépression liées à la mal interprétation de la religion font rage parce que le sacré est vu, tout simplement, « *sous sa forme, hélas, politisée, la plus superficielle et la plus obscurantiste*<sup>7</sup> », disait le professeur Ali Abassi. Le lien organique qu'entretient la religion avec la fiction, dans ses formes les plus contemporaines, a connu cependant des transformations, des hauts et des bas en ce temps moderne. Yamilé Ghebalou affirme que depuis les années 2000 « *la littérature algérienne s'est transformée et s'est ouverte à de nouvelles dimensions*<sup>8</sup> ». Alors, où en est-on aujourd'hui des rapports de la littérature au sacré et à la religion ?

En effet, prendre exemple du phénomène occidental, le texte littéraire algérien de langue française ne fait pas l'exception. Les œuvres contemporaines de Kamel Daoud, « *j'ai une allergie profonde aux rites, aux dogmes, aux religions, quand elles se traduisent en système de valeurs sociales* »<sup>9</sup>, de Boualem Sansal, « *l'islam est devenu une loi terrifiante, qui n'édicte que des interdits, bannit le doute, et dont les zéloteurs sont de plus en plus violents. Il faudrait qu'il retrouve sa spiritualité, sa force première. Il faut libérer, décoloniser, socialiser l'islam*<sup>10</sup> », de Rachid Boudjedra, « *je suis athée et communiste*<sup>11</sup> », et tant d'autres manifestent et illustrent une critique sans réserve envers toute forme sociale et contemporaine de la religion. Mais était-ce le cas pour tous les écrivains contemporains ?

Yasmina Khadra, l'un de ces écrivains les plus vifs et les plus actuels qu'il soit sur le thème religieux, avec son parcours exceptionnel et ses écrits sur le terrorisme, et à l'affût de quelques événements historiques, il n'hésite pas à révéler les dessous des guerres politico-religieuses qui ont touchés le monde entier et notamment l'Algérie. Dans son œuvre, de longues descriptions, des faits, des discours et des agissements sous-tendent une représentation du fait religieux et du sacré dans chaque roman. Et

---

<sup>7</sup> Abassi, A., & Zlitni-Fitouni, S. (2006). Op. cit., p. 45.

<sup>8</sup> Haraoui. Ghebalou et all, *Littérature algérienne contemporaine et actualité des symboles culturels*, HIBER, Alger, 2010, p.9.

<sup>9</sup> Larousse, V. (s.d.). Kamel Daoud : « Il est difficile de s'exprimer sur l'islam quand on est coincé entre islamistes et islamophobes ». Récupéré sur [www.lemondedesreligions.fr](http://www.lemondedesreligions.fr)

<sup>10</sup> Payot, M. (14 août 2011). Boualem Sansal : "Il faut libérer l'islam". L'Express.

<sup>11</sup> *L'écrivain Rachid Boudjedra revendique son athéisme à la télévision algérienne*, [www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr), 04 juin 2015

bien que ces faits sont agencés et émaillés par un fil de fiction, ils insistent, tous, sur la cruauté qui en découle des conflits liés aux principes et aux croyances, disons aux choses sacrées, des diverses communautés.

A partir de ces quelques observations, il est nécessaire de problématiser le rapport qui lie premièrement la fiction au sacré, l'imagination de Khadra à la vérité religieuse, et de s'interroger sur cette littérature comme mode d'inscription des vestiges du sacré et sur les modalités de leur représentation. A cet égard, il est essentiel de clarifier d'abord certaines notions relatives à notre intitulé : *La construction figurale et la dimension représentative du sacré dans l'espace fictionnel, le cas de Yasmina Khadra*. La construction figurale s'apparente à une « *construction mentale*<sup>12</sup> ». Selon Philippe Hamon, le lecteur fait une image mentale d'un personnage qui évolue progressivement dans l'histoire et se construit dans le temps et dans l'espace. Toutefois, cette image, cette figure, inhérente à toute littérature, sous son vrai aspect original, « *un objet de pensée, un signe complexe, un signe fantasmé*<sup>13</sup> », n'est pas livrée d'emblée toute faite aux lecteurs. Elle est « *autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte*<sup>14</sup> ».

Dans ce sens large, la construction serait « *une tâche de lecture*<sup>15</sup> », une interrogation nouvelle sur le texte, sur l'écriture, sur les principes de vie, etc. Pourquoi cette *tâche* en littérature ? Parce que « *le récit est construit de signes dont on peut décrire la distribution, combinaison, opposition*<sup>16</sup> ». Et parce que chaque figure n'est jamais le produit d'un travail aléatoire ou hasardeux, et parce que « *rien ne va de soi. Rien n'est donné. Tout est construit*<sup>17</sup> », disait Bachelard, qu'il ne faut rien accepter, rien admettre comme donné ou comme. Donc, tout doit être démontré et démonté parce qu'il est au préalable articulé et construit. A la suite de quoi, cette figure, qui « *allant de la simple caractérisation nominale à des 'constructions plus complexes*<sup>18</sup> »,

---

<sup>12</sup>Hamon, Ph. (1977). *Pour un statut sémiologique du personnage*. Poétique du récit, Paris, Editions du Seuil, p. 115.

<sup>13</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire* (tome 1), Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007, 248 p.

<sup>14</sup> Hamon, Ph. (1977). Op. cit., p. 115.

<sup>15</sup> Georffrey, B. (juin 2010). *Apprendre à lire enfin*. Magazine littéraire (N° 498), p 64.

<sup>16</sup> Philippe Hamon, Op. cit., p. 115.

<sup>17</sup> Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1999.

<sup>18</sup> Achour. Christiane & Rezzoug. Simone, *Convergences critiques Introduction à la lecture du littérature*, Alger, OPU, 1990, 201 p.

n'est pas l'évocation d'un simple personnage, mais toute sensation comme un amour sacré, tout espace comme une terre consacrée ou tout moment béni qui se matérialisent dans le texte et révèlent, en quelque sorte, une identité religieuse ou renvoie très directement à l'expression du sacré est sujet à discussion.

Pour ce qui est de la notion du sacré actuellement, elle semble être hors âge et hors usage. Dans les discours de sens commun, la notion a pour elle la force de l'évidence. Sa fonction d'usage qui régit notre monde de référence est pour l'essentiel religieuse : « *La religion est l'administration du sacré*<sup>19</sup> ». Une première définition de Durkheim où la religion est entendue et est définie comme la matrice du sacré ou son associée contiguë. Et du fait que le sacré est tout simplement l'autre version, l'autre signification de la religion, se manifeste-il alors que dans la sphère religieuse ? Cette question fera la part des choses dans notre travail.

Avec la littérature contemporaine de Khadra, nous sommes au sortir d'un siècle et le commencement d'un autre qui ont fait voler en éclat les principes au point de se demander ce qu'il en reste du sacré sous sa forme théorisée par Durkheim : « *Ce que les interdits protègent et isolent*<sup>20</sup> » ?

Et si « *le sacré ne se limite pas à la question de Dieu... Il interroge notre rapport au mal, à la beauté, et met en jeu ce qu'il en est du langage*<sup>21</sup> » comme le disait Figuière, d'autres formes du sacré sont appelées à s'exprimer, à se manifester en marge de la spiritualité. Il existe dans la totalité des romans de Khadra des leitmotifs sacrés qu'il est difficile, voire impossible d'ignorer. Que dire de la vie, cette valeur sûre et sacrée, que dire de l'amour d'une femme, d'un rêve tant souhaité, ou d'une beauté qui sont surreprésentés dans ces œuvres comme de vrais objets sacrés pour nos personnages ? Ces ingrédients de la vie sont une constante sacrée, un chapitre permanent, des éléments communs entre toutes les œuvres de Yasmina Khadra.

De ce fait, le sacré n'est pas que religieux, il se dit des sentiments de crainte et de respect pour les choses de haute valeur et qui sont l'objet d'une certaine estime : « *Le sacré est une énergie diffuse, de provenance sociale et individuelle, qui peut vivifier un*

---

<sup>19</sup>Emile Durkheim, *Op.cit.*, p. 20.

<sup>20</sup>Ibid., p. 20.

<sup>21</sup> Figuière, f. *La littérature contemporaine et le sacré*, in [https://www.fabula.org/actualites/la-litterature-contemporaine-et-le-sacre\\_23547.php](https://www.fabula.org/actualites/la-litterature-contemporaine-et-le-sacre_23547.php)

*objet, une durée, une situation, un espace, un individu ou une action*<sup>22</sup>.» Cette deuxième définition reconnaît au sacré individuel l'importance qu'il mérite. Donc, pour reprendre la formule de Durkheim, « *en un mot une chose quelconque peut être sacrée*<sup>23</sup> », l'individu peut tout sacraliser ou désacraliser. Et dans ce sens, Philippe Breton et David Le Breton confirment que « *le sacré traduit un sentiment de transcendance devant le monde : la montagne qui m'éblouit, la mer, le visage d'un enfant, la beauté d'un texte ou d'un geste, l'amour : voilà le sacré*<sup>24</sup> ». C'est ce sacré qui fera la base de notre recherche, un sacré disant individuel car à côté des choses, des lieux, des scènes qui exercent traditionnellement sur nous un attrait si spécial, nous trouvons des événements, des faits ou même des objets qui donnent la perception aigüe de l'existence d'une sensation autre et distincte : un rêve à réaliser, un amour à conquérir, une terre à affranchir, etc. ce sont ces moments, ces espaces durables ou même éphémères qui composent la simple vie et forment ce sacré qui va au-delà de toute croyance. La croyance existe donc avant, autrement et ailleurs que dans cette crédulité et cette apparence religieuse. Elle est mondaine généralement chez la plupart des personnages de Khadra.

Outre, en dehors de ces deux définitions théologiques de Durkheim et de Breton, une autre précisément, retienne notre attention, celle liée à la littérature de René Girard (1923-2015). Le professeur de lettres a consacré plusieurs études et écrits au sacré. À travers son essai *Mensonge romantique et vérité romanesque*, le philosophe français compare les œuvres de Cervantès, Stendhal, Flaubert, Dostoïevski et Proust, les cinq grands romanciers européens qui vivaient dans des sociétés, époques et milieux différents, et il constate qu'en dépit de ces différences, ces œuvres se rejoignaient dans la conception qu'ils exposaient au centre, à savoir le sacrifice et la violence : « *Tous les dieux, tous les héros, toutes les créatures mythiques rencontrées jusqu'ici, [ ...] incarnent le jeu de la violence dans son ensemble, telle que l'unanimité fondatrice le*

---

<sup>22</sup> Dufour, S., & Boutard, J.-J. (2013, août 31). *Extension du domaine du sacré*. Récupéré sur Questions de communication: <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8329>

<sup>23</sup> Emile Durkheim, Op.cit., p. 47.

<sup>24</sup> Breton, Philippe, Le Breton, David, 2009, *Le silence et la parole*. Contre les excès de la communication, Toulouse, Erès. P 76-77.

détermine. » Il ajoute que « ces figures incarnent toutes le jeu de la violence sacrée »<sup>25</sup> parce que « Le jeu du sacré et celui de la violence ne font qu'un<sup>26</sup>. »

La notion du sacré, selon cette version, définit toutes les formes des violences dans la vie réelle comme dans le sillage de la représentation littéraire. René Girard affirme que, pour le sacré, « une grande partie de la littérature contemporaine est consacrée, explicitement ou implicitement, à ce phénomène<sup>27</sup> ». Donc depuis la nuit des temps, l'acte sacré n'a jamais été séparé du sacrifice violent : « La pensée religieuse conçoit tous les participants au jeu de la violence<sup>28</sup>. »

De nombreux exemples historiques illustrent ce caractère sacrificiel. Le drame chrétien où le Christ est considéré comme le sauveur et le bouc émissaire est le parfait exemple d'une crise, réellement historique, est cruciale pour la foi chrétienne. La crucifixion de Jésus est une concession pour que les choses reprennent leur cours et les âmes s'apaisent. Du coup la croix et la victime deviennent sacrées et à jamais.

De même qu'en islam, la fresque du sacrifice ne fait pas défaut. Dans l'histoire d'Abraham, Ismail est substitué par un bélier pour sauver l'humanité. Les faits de ces histoires et leur reproduction restent éternellement sacrés. Ce mécanisme, en fait, est inhérent à toutes les expériences humaines par la suite et les étapes de la construction sacrificielle font l'exégèse du sacré. Force est de constater que « l'existence humaine reste donc gouvernée à tout moment par le sacré, réglée, surveillée et fécondée par lui<sup>29</sup>. »

Cette conception de *la violence sacrée* nous intéresse car, dans les textes de Khadra, la violence est un fait lié à la religion, « les intrigues gravitent autour de la problématique du politique, du religieux et du terrorisme<sup>30</sup> », mais cette violence est placée constamment sous le signe du sacré.

Ainsi, dans un premier temps, notre approche suit les deux théories, déjà citées, de Breton qui distingue le social du sacré individuel, et la théorie de René Girard, à savoir la violence qui engendre le sacré.

---

<sup>25</sup> Girard, R. (1972). *La violence et le sacré* (éd. Bernard Grasset). Paris, p.351.

<sup>26</sup> Ibid., p 357

<sup>27</sup> Ibid., p351

<sup>28</sup> Ibid, p347

<sup>29</sup> Ibid, p370

<sup>30</sup> Boudjadja. M, Op. cit., p. 12.

La fiction dont nous parlons dans l'intitulé est synonyme de mimésis et de représentation dans *Poétique*<sup>31</sup> d'Aristote. Elle est, avant tout, un acte individuel, un acte de représentation inscrit dans l'histoire. Elle est définie par Blanckeman comme « *une mise en fable de la réalité*<sup>32</sup> », ou un dénominateur commun qui désigne le « *domaine des histoires inventées ou le produit de l'imagination*<sup>33</sup> ». Or, le réalisme affiché des récits de Yasmina Khadra, non avarés en lieux, dates, événements précis et démonstrations quasi véridiques, déconcerte le lecteur. Alors dans cette littérature, excessivement vériste, serait-il concevable de parler d'un *espace fictionnel*? Que pourrait être une plus juste appréhension entre ce qui est un texte fictionnel de ce qui ne l'est pas chez l'écrivain ?

Dans les textes de Khadra, s'entrecroisent des expériences quotidiennes avec l'univers imaginaire de l'écrivain. Ainsi fait-il le compte rendu des réalités vécues et, « *tous les comptes rendus de notre expérience, toutes les versions de la "réalité" sont de nature fictionnelle*<sup>34</sup> ».

Et pour voir le lien entre cet espace fictionnel et le sacré, notre corpus est déterminé par une cohérence chronologique de la publication des œuvres de Khadra. La tranche en question a été publiée entre 1997 et 2010: *Les agneaux du seigneur ; À quoi rêvent les loups ; L'Attentat ; Les hirondelles de Kaboul ; Ce que le jour doit à la nuit ; L'olympes des infortunes ; Dieu n'habite pas La Havane*. Cette cohérence rend plus ferme la recherche et permet surtout de poser la question du sacré dans un cadre historique relatif à cette époque, mais traitant des espaces différents.

Ces œuvres partagent les propriétés d'être une représentation et peuvent être classées comme ontologiquement fictionnelles. Et nous préférons préciser que nous n'avons pas limité notre réflexion, à l'intérieur de cette littérature, qu'à ces textes fictionnels par excellence, le texte autobiographique qui réunit le principe des trois identités (personnage, narrateur et auteur se référant à Mouleshoul), à savoir

---

<sup>31</sup> Dorrit, C. (2001). *Le propre de la fiction* (éd. Seuil). (t. d. SCHAEFFER, Trad.) Paris, p.24.

<sup>32</sup> Blanckeman, B. (octobre 2002). *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain* (éd. Prétexte éditeur). Paris, p.14.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Riffaterre, M. (1979). *La Production du texte* (éd. Le Seuil). Paris, p.15.

*L'Écrivain*, serait un texte de référence. Bref, notre corpus représente l'essentiel du répertoire des œuvres de Khadra.

Allons maintenant au fait, dans ce travail nous essayons de répondre à la problématique suivante : comment le sacré se manifeste-t-il dans l'œuvre de Khadra, et sous quelles formes se présente-t-il ? Et quelle est, au juste, la part du sacré dans l'œuvre de Khadra ?

Des sous questions alors s'imposent comme une évidence : Comment donc entendre le mot « sacré » dans les œuvres choisies ? Quels sont les éléments les plus sacrés dans la vie des personnages ? Quels sont les éléments les plus sacrés dans la vie de *L'Écrivain*, l'auteur lui-même, qui peuvent influencer ou se contredire avec les valeurs de ses personnages ? Quelles relations entretiennent ses personnages avec Dieu ?

Pour ce qui est des hypothèses, et en guise de réponse à notre question centrale, les formes ou la série de postures que prend le sacré dans cette zone extrasensible de la pensée, la littérature, est complètement différentes des définitions théologiques établies traditionnellement. Le ressentie sacré purement personnel qui pousse les personnages à un sacrifice suprême, c'est le rêve, l'amour, la femme, la musique, la littérature, etc. De fait, la représentation du sacré serait une simple révélation de soi et d'autrui et, parfois, une critique sévère et ironique de l'image que reflète la société. L'écrivain choisit la réalité ou l'essence profonde des choses chez ses personnages au lieu des apparences religieuses. En outre, l'écrivain en mettant en scène des personnages qui s'interrogent sur le pourquoi de leur existence représente le Bien, le Mal, la mort, les dieux, et produit ainsi une lecture d'un sacré commun propre à chaque espace, à chaque société représentée.

Et attendu que notre étude s'intéresse, en particulier, au sacré individuel et subjectif commun à tous les personnages principaux dans les deux genres narratifs : roman et autobiographie, fiction et autofiction, et également au sacré collectif ou impartial, et pour étaler cette réflexion, nous viserons deux objectifs : mettre en évidence la représentation et la forme que prend le sacré dans ces romans ; développer par la suite, avec les moyens explicatifs que nous voulons bien se donner, des gloses sur la singularité ou l'exemplarité de cette notion. En effet, d'évidentes similitudes

apparaissent entre le sacré dans *L'Écrivain* et chez les personnages dans les autres romans. Les actions et les dires que simulent les personnages, les valeurs qu'ils engagent, entrent en résonance avec la propre encyclopédie du monde de l'écrivain, son système de valeurs et ses investissements affectifs et analytiques parce que toute représentation de la religion renvoie une vision du monde de l'auteur, elle inclut le reflet de son concepteur. Ceci dit, nous exposons ces similitudes sans pour autant inspecter ou estimer les propres valeurs de l'écrivain. Dans un deuxième temps, nous montrerons que les choix formels et thématiques de la littérature de Khadra du début du XXI<sup>e</sup> siècle, contrairement aux apparences, sont déterminés par des options spirituelles, par une position particulière par rapport à l'héritage de l'humanité : Livres sacrés, Dieu et divinités, et par rapport à la thèse de *la mort de Dieu* de Nietzsche.

L'œuvre de Khadra, dans ce sens, se prête à plusieurs lectures. Nous pouvons apprécier séparément chacun des romans comme nous pouvons les considérer dans leur ensemble ou faire un synopsis du corpus parce que toute littérature est « *un vaste domaine simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens*<sup>35</sup> ».

La méthode adéquate pour aborder ce thème, à savoir le sacré, paraîtra bien plus descriptive, comme étape préliminaire, puis analytique. Nous tenterons de cerner les traits d'une poétique des hiérophanies et nous nous efforcerons de suivre les vicissitudes de cette poétique, à travers la mise en dialogue de ces textes littéraires et des théoriciens contemporains du sacré comme Durkheim, Le Breton ou René Girard. L'étude de ce dernier sur *La violence et le sacré* nous servira comme appui et outil d'analyse dans une large proportion de ce travail.

D'un point de vue théorique, l'apport de la critique thématique et de la sociocritique dans le traitement des textes est inéluctable parce que l'objet littéraire est façonné par le social, par la psychologie et ne peut être isolé de son contexte qu'il l'a construit. C'est tout un système qui converge vers le même but, c'est-à-dire approcher le texte littéraire. Une approche pluridisciplinaire, c'est là cependant la liberté méthodologique que nous assumons.

---

<sup>35</sup>Genette. G, *Figures*, Paris, Édition du Seuil, 1966, 267p.

Ainsi, nous accorderons une place privilégiée à l'examen du sacré individuel, puis au sacré social ou collectif ou le divin lui-même dans l'écriture de Khadra. Notre travail donc se divisera systématiquement en deux parties. Sous l'intitulé « *De la fiction, Du sacré* », nous nous intéresserons à la conception du sacré chez les personnages. Nous plongerons le regard dans les zones troubles des sociétés des textes, dans leurs cris et dans leurs silences, nous exploiterons le thème du rêve, de la beauté, de l'amour, de la terre, de l'art, de la musique et de la littérature comme faits sacrés dans les divers espaces fictionnels de notre corpus. C'est ces faits que nous appelons le sacré individuel, personnel et propre à chaque personnage. Cela nous pousse à suivre l'évolution de chaque personnage principal et à considérer chaque roman à part entière.

Dans la partie intitulée *Le divin dans l'écriture de Khadra*, la réflexion fait la part belle au sacré commun s'émanant et lié à Dieu, aux Livres sacrés et aux prophètes. Nous envisageons de voir comment le rapport à Dieu est raconté et exposé et nous esquissons un cadre de référence susceptible de rendre compte des variations historiques, culturelles et personnelles des modes de caractérisation du divin, ou des divinités dans ces textes. Plusieurs cas de figures sont à discerner. Nous examinerons l'apologétique et le démonisme, et plus particulièrement, certaines caractéristiques liées au nom de Jésus dans l'écriture de Khadra.

Enfin, nous considérons que le sacré est énigmatique au plus haut point, il est accessible et interdit en même temps. Malgré cela nous comptons apporter une pierre de plus à l'édifice de la recherche en matière de la littérature algérienne de langue française. Pour se faire, il faut lire le sacré et la religion, les cerner et les apprécier de près et de loin tout au long de ce travail.

**Première Partie**  
**Du Sacré, De la fiction**

## Introduction partielle

Dans son ultime témoignage pour figurer les divers visages de son temps, Khadra décrit l'influence sinistre du Mal sur la destination de ses personnages. L'auteur développe des personnages qui prennent de l'épaisseur psychologique et sociale tout au long des romans, il combine songe et amour, sang et déception et raconte la somme de la vie de ses personnages qui s'enchaînent fatalement dans le combat, et s'achèvent inévitablement par la mort. Et entre les deux frontières, le premier jour de l'existence du personnage et les dernières instants de sa mort, il existe autant d'éléments chérissables, vénérables et que le personnage considère incontestablement comme sacrés. Entre autres, le rêve, la gloire, la beauté, la femme, l'amour, la terre, l'art, etc., ces essences de la vie, qui ne proviennent certes pas d'une source spirituelle et sont de l'ordre du profane ordinairement, vivent en aval et en amont dans tous les écrits de Khadra et constituent en marge du sacré institué un autre sacré personnel. Nous avons donc un répertoire, qui s'étend jusqu'à l'infini, de faits et de sacralités subjectives non décidés par une instance religieuse. Ce répertoire résulte d'une sélection de personnages esseulés et il peut prendre les formes les plus extrêmes comme l'attestent Dufour et Boutaud :

*Le sacré tend à devenir une expérience subjective de l'individu qui s'ouvre à une autre chose que lui-même et qui peut être la défense des espèces animales en voie de disparition, l'écologie, la défense des prisonniers, l'aide au Tiers Monde... Puisque tout semble pouvoir devenir le lieu du sacré, celui-ci peut revêtir pour certains le visage de la sexualité ou celui d'un paradis artificiel, en même temps que le drapeau national ou l'ostension du Corpus Christi peuvent perdre toute signification sacrale. Tant il est vrai que ce déplacement du sacré peut être vécu comme une réaction violente contre un certain ordre moral et politique et contre le caractère trop technicien de nos sociétés<sup>36</sup>.*

Chaque vie représentée dans ses écrits n'est qu'un absolu soumis à un autre absolu, une aventure unique toujours en devenir qui a fait de la mort une de ses lois permanentes.

En effet, ce couple antithétique, la vie et la mort, sont donc deux paramètres qui activent des limites à toute histoire. La vie est une histoire, dans ce cas, si souvent

---

<sup>36</sup> Dufour, Stéphane; Boutaud, Jean-Jacques. (2013), *Op. cit.*

façonnée par son auteur, elle « *se construit, ne se reconnaît pas*<sup>37</sup> » selon Lévi-Strauss ; la mort, figure de l'infini, est une déconstruction, elle est le terme, le bout et l'achèvement de toute histoire. Elle est même le début d'une autre vie, d'une autre histoire que nous découvrons dans *Huis Clos* de Sartre pour répondre à une question existentielle, ou en voyageant dans *l'Au-delà* avec les héros mythiques comme Thésée, Enée ou Orphée. Cette mort fictive est sacrée parce que devant elle, les personnages ressentent de l'effroi, de la peur et de la stupeur. Philippe Breton soutient que par sa nature ambivalente, « *le sacré peut se manifester à la faveur de sentiments jubilatoires devant les mystères de la vie, mais aussi, à l'inverse, lors d'un désarroi, d'une affliction et d'une frayeur comme celle vécue devant la mort, le trauma*<sup>38</sup> ». Cette expérience de la peur existentielle témoigne d'un réveil du sacré où l'être est soumis à une force qui le dépasse, « *le sacré se présente souvent par la proximité qu'il noue avec la mort*<sup>39</sup> », et le risque de perdre la vie est le moyen le plus prompt pour fabriquer du sacré dans les écrits de Khadra.

Ainsi dans ces romans, les personnages confrontés à des forces qui les dépassent, le destin, la mort ou tout simplement la vie ardue, côtoient leurs rêves sacrés pour s'échapper au Mal, aux moments pénibles qui annihilent le bon sens de leurs vies et leur raison d'être. Ces héros, loin de mener une vie et un destin héroïque, et sans vrais repères religieux, sont toutefois des Émir et des Seigneurs de guerre, qui se révoltent contre les siens et contre Dieu, imposant ainsi foi et loi à leurs sociétés.

---

<sup>37</sup> Hamon, Ph. Op. cit.

<sup>38</sup> Dufour, Stéphane; Boutaud, Jean-Jacques. (2013), *op. cit.*

<sup>39</sup> Ibid.

# Chapitre I : Khadra, la religion et le sacré

## 1 Yasmina Khadra, *L'Ecrivain*

Yasmina Khadra, c'est avant tout un auteur qui reflète son temps. Son œuvre résume son époque et elle en est le repère dans ses plus petits détails. Observons-nous ses débuts comme écrivain. L'enfant à dix ans, nous raconte *L'Ecrivain*<sup>40</sup>, a rédigé sa première nouvelle intitulée « *Le Petit Mohamed* »(p.103)<sup>41</sup>. Une réadaptation du conte traditionnel du *Petit Poucet*. Un sujet triste d'« *une famille défavorisée dont la panade poussa les parents à se débarrasser de leurs sept enfants.*» (p.103) Cette histoire est en fait la simple traduction de sa propre vie. *Prisonnier* comme il le disait de l'école des cadets à l'âge de six ans, il ne comprenait pas pourquoi un père militaire prenait l'horrificante décision de l'arracher au foyer familial, de le couper du monde qu'il chérissait par-dessus tout et de l'enfermer dans ce corps étranger, l'école des cadets : « *un oiseau en cage, voilà ce que j'étais. Un oiseau interdit, aux ailes rognées, quasiment empaillé, figé sur son perchoir, avec le sentiment d'être aussi minuscule qu'un grain de millet, aussi vulnérable qu'une cible en carton*» (p.71). Il n'a pas pu comprendre cette séparation brusque notamment de son père dont il se sentait très proche : « *c'était trop injuste. Mon père était tout pour moi*» (p.81). Il ne saisissait pas le divorce de ses parents qui survient en même temps que son entrée à l'école, ni l'abandon de sa mère et ses sept frères à la rue : « *je ne comprenais surtout pas pourquoi je devais vivre parmi des orphelins, moi qui avais un père influent*» (p.38). Sans son consentement, son père décida de son avenir, il le conduisit en silence à travers les routes de Tlemcen et l'abandonne 'pour son bien' à l'éducation de l'armée.

Le jeune, déjà à ce stade, et malgré les obstacles, il espérait être poète parce que la poésie pour lui est une consolation, un refuge et une fuite du monde réel. Très jeune donc, il avait cette « *passion chimérique pour la littérature* » (p.173), et il disait : « *je*

---

<sup>40</sup> Khadra, Y. (2001). *L'Ecrivain*, (éd. JULLIAD). Paris.

<sup>41</sup> Le récit raconte l'histoire cadre de l'écrivain Mohamed Moulessoul et encadre ce conte : « *Le petit Mohamed, qui avait surpris son père en train de faire part de son triste projet à la mère, remplit ses poches de cailloux blancs avec lesquels il jalonna le chemin de la forêt. Lorsque les parents faussèrent compagnie à leurs rejetons au fond des bois, le petit Mohamed expliqua à ses frères comment rentrer à la maison. Il faisait nuit, et les cailloux brillaient dans le noir comme des vers luisant. Ses frères n'avaient qu'à suivre le chemin des lucioles. Mais le petit Mohamed ne les accompagna pas. Il refusa de retourner auprès de parents indécents et s'enfonça dans la forêt d'où il ne revint jamais plus.* »

*devenais que je portais en moi un don du ciel, mais j'ignorais tout de ses vertus » (p.101). Et il prend enfin conscience de sa singularité : « C'était cela le don du ciel : le verbe. J'étais né pour écrire !... 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.» (p.102)*

Il était un lecteur assidu des grands classiques français et de la littérature arabe : *Je suis la synthèse de tous les auteurs que j'ai lu.* Il qualifie même les écrivains de prophètes et certifie que l'existence sans eux est inconcevable :

*Chajarat el Bouê's (L'arbre de misère) et Les jours de Taha Hussein me sidérèrent. Je pris pleinement conscience de la dimension véritable des écrivains. Ils n'appartenaient pas au commun des mortels. Pour moi, c'étaient des prophètes, des visionnaires ; des sauveurs de l'espèce humaine. Il m'était très difficile de concevoir l'existence sans eux. (p.186)*

Ses tentatives d'expression écrite rencontrent toujours des entraves et des critiques : « - *Si ton phrasage était aussi crédible que ton rafistolage, ton talent ferait ravage au cercle des dormants » (p.178),* lui disait l'un de ses enseignants ; une autre enseignante de la langue de Molière, Mme Lucette Jarosz lui reprochait le style de son expression écrite :

*- Songez un peu à me ménager, monsieur Moulessehoul, ... j'en ai ma claque de chercher après chaque mot dans le dictionnaire. Vous devriez vous calmer, mettre un peu d'eau dans votre vin, je vous assure. Votre texte suffoque, monsieur Moulessehoul. Vous êtes en train de l'ensevelir sous un regrettable éboulis de vocables superflus, ... si vous persistez à vous confier dans la superfétation intenable qui commence à vous caractériser, je cesserai de vous lire. Ce sera invariablement un 13... par pitié. (p.239)*

Mais à l'école des cadets, où il a dévoré des centaines de livres en arabe et en français, il n'était pas aussi facile pour lui de s'épanouir en tant que jeune écrivain, scénariste ou acteur de petites pièces théâtrales à l'école : « - *Fais gaffe à toi, mon gars. N'oublie jamais que nous sommes gouvernés par des macaques. Pour eux, les bouquins, les toiles de maîtres, les planches, c'est juste pour entretenir les bûchers.» (p.235)*

En étant adolescent, ses écrits commencent à nuire aux plus gradés. Sa poésie désoblige, ses pièces théâtrales poussent à la révolte et sèment la pagaille au sein de l'école des cadets : « - *tu es en taule parce que ta tête émerge du lot... les intellos, c'est la mauvaise herbe, des fouille-merde » (p.234).* Il était méprisé et appelé par certains officiers *le Balzac des sources mortes.* Ainsi ciblé de toute part, il ne renonça

jamais à sa passion et rien ne l'arrêta. Il a subi des censures et des oppressions de part et d'autres qui auront un impact indélébile sur sa vie et marqueront l'orientation de son parcours militaire à jamais. Et nous comprenons d'emblée sa détermination à vouloir faire de la littérature un projet de grande envergure qui humanise, ce qui ne plaisait pas à toute la classe dirigeante de l'époque.

Il fait donc de l'écriture l'un des éléments les plus sacré de sa vie. Et porté toujours en avant, même dans les moments les plus insoutenables, il gardera justement dans ces mêmes moments son enthousiasme d'écrivain : « *Savez-vous seulement ce qu'est un écrivain ? Je suis le roi des mages ; l'exergue est ma couronne, la métaphore mon panache ; je fais d'un laidéron une beauté, d'une page blanche une houri.* » (p. 237)

La concrétisation se fait et « *il ne me restait que la littérature pour échapper à l'engrenage qui me broyait* » (p242), disait-il. Il est nommé au grade de commandant, et dans ces conditions, le choix entre le fait de porter l'arme, ou se consacrer à la plume n'était pas facile : « *Je m'imaginai avec une plume dans une main, et dans l'autre un fusil ; je ne voyais pas comment amortir une quelconque chute avec les deux mains prises dans deux vocations ennemies. J'essayais de libérer un bras ; c'était comme si je le coupais* » (p.279). Comment trancher, comment cohabiter le fusil et la plume, et « *d'entre ces deux maux, lequel était le moindre ?* » (p.283)

Et là, c'est une autre manière de faire cohabiter, fusionner plume et arme à travers la fiction. Moulessehoul, l'homme et *L'Écrivain*<sup>42</sup> donnant sa vie au travail de l'écriture, et opérant longtemps dans l'ombre, le fait, présentement, au grand jour parce qu'*éclairer les hommes*, somme tout était plus nécessaire pour lui que de rester dans le champ de combat.

### **1.1 Avertissement : âmes sensibles s'abstenir**

Le combat de Khadra décrit dans *L'Écrivain* ne laissera trop de marge au bonheur même fictif. Ses écrits reflètent parfaitement cet état d'esprit ; des révoltes, des luttes

---

<sup>42</sup> C'est dans *L'Écrivain*, paru en 2001, qu'il révèle son vrai nom : Mohamed Moulessehoul (sous lequel il a publié nouvelles et romans) et dissipe le mystère du pseudo féminin Yasmina Khadra.

et de la mort spécifient ses textes. Ainsi, nous ne pouvons imaginer les écrits de Khadra autre qu'à travers la thématique du sang et la cruauté.

Dès ses débuts, le choix de ses sujets ne fait pas l'unanimité parmi ses maîtres d'école. Khadra disait à propos de son professeur de français qu'« *il [le] notait honnêtement, sans, toutefois, apprécier [sa] façon de voir les choses ; il [lui] trouvait un goût prononcé pour le sordide* » (p.174). « *Ce n'est pas parce que tu es venu au monde dans un égout que tu dois croire que la planète entière lui ressemble* » (p.175), disait l'enseignant de l'écrit. Cette façon de voir les choses nous fait penser à l'expression de Flaubert quand il disait *Madame Bovary, c'est moi*. Khadra n'en est pas loin, sa littérature le reflète : « *J'étais un émotif, un écorché vif, immédiatement interpellé par les sujets tristes* » (p. 75). En dehors de ces thèmes, il y avait des enseignants qui valorisaient et appréciaient son style, son imagination et le côté créatif du débutant. *L'Écrivain* cite, entre autres, M. Davis qui était impressionné par ses expressions écrites : « *vous avez une imagination extraordinaire, monsieur Moulessehoul.* » (p.76)

Plus ce goût *prononcé pour le sordide*, qui a marqué tous ses écrits et sans exceptions, un autre élément marque l'œuvre de Khadra et s'impose à nous comme une évidence. Son écriture est jonchée de références à la religion, particulièrement celles qui mènent vers la violence. L'omniprésence de cette dernière à ces motifs.

Le premier motif remonte à son enfance. Un père qui délaisse une mère avec ses sept enfants et se remarie alors que l'aîné n'avait que 12 ans, Mohamed : « *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.283). Une dureté et une violence que subisse sa famille jetée à la rue suite à la séparation des deux parents. Pour lui, ni la loi divine, ni la loi humaine n'autorisera ce rejet d'un père qui, disait-il, « *cherchait sa Denise là où il aurait dû rencontrer ma mère* » ; ce traumatisme marquera l'esprit de l'écrivain à jamais : « *Enfance évincée, adolescence confisquée, jeunesse compromise... cette dépréciation de moi-même, que je me tuais à conjurer à travers mes écritures, me rattrapait dès que je rangeais ma plume.* » (p.282)

Le deuxième motif est dû à son expérience militaire. L'écrivain détient des renseignements précieux sur l'Algérie et il n'a pu se retenir d'écrire même aux dépens de son titre d'ex-officier car ce que cherche tout écrivain, certes, c'est la liberté d'expression, mais en ce temps-là, il n'était plus question de parler librement. Tout est examiné à la lumière d'une idéologie partisane d'où l'adaptation du pseudonyme de Yasmina Khadra pour ses écrits. Du paralittéraire, les polars violents et durs, il passe au roman noir avec lequel il devient un auteur culte.

Le troisième motif est prescrit par la force des choses. Songeons à tous ses écrits sur la confusion et le malentendu de la décennie noire, une période marquée par une crise religieuse et politique dans son apogée et sans précédent. Une crise de conscience, de croyance et de foi qui a conduit tout un pays à la dérive. Et c'est quoi le fait d'écrire la décennie noire sinon, d'écrire le religieux et les discordes théologiques qui poussent la cruauté humaine à son extrémité en bouleversant le cours d'événements en Algérie et dans le monde entier.

Une tranche de cette anthologie de la littérature algérienne n'a pas pu respirer des thèmes relatifs à la violence et au colonialisme et elle tombe, déjà, dans une guerre plus conflictuelle, dite civile, et qui ne fait preuve d'aucun civisme. Ainsi la réussite de son œuvre est due en grande partie à cette fusion et confusion entre la violence et la religion qu'elle expose sur l'Algérie, une contrée réelle et imagée en même temps qui semble être un objet de curiosité notamment à l'étranger. L'auteur, en transcriteur de réalités vécues, explique le pourquoi de la violence dans ces écrits dans un entretien avec MERAH Youssef :

- *Quelque part, vous donnez l'impression dans votre œuvre d'humaniser la violence. Vous dites que c'est à partir d'un problème personnel qu'on épouse « la cause ».*
- *La violence est humaine. Elle est la conscience de sa bestialité, ce qui la rend particulièrement ignoble... je n'humanise pas la violence ; je la démythifie, la vulgarise.<sup>43</sup>*

Or cette réussite ne dépend pas que du succès et de l'admiration que suscitent ces romans chez les lecteurs, mais aussi de la portée critique et le mécontentement que ces récits provoquent.

---

<sup>43</sup> MERAH, Y. *Yasmina Khadra : Entretien avec Merahi Youssef : Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?* Blida, Sedia, 2007. (Collection d'entretiens A BATONS ROMPUS). P 51

" *Quoi une femme!* » Avant de révéler son identité au public, Moulessehoul a été observé de loin par la critique tout en ressentant de la stupeur. Il fut la proie privilégiée de nombreuses critiques sévères. Comme ça était le cas par exemple après la parution de *L'Attentat* : « *De nombreux sionistes me considèrent comme un porte-parole du terrorisme : il n'y a qu'à lire ces lettres ordurières me concernant..., qu'à jeter un œil sur certains sites où je suis présenté comme suspect, espion, taupe, criminel de guerre, etc.*<sup>44</sup> » Et afin de tenter de comprendre l'incompréhensible, il a fallu à l'écrivain de l'audace pour proposer une réflexion sur de véritables fléaux de la société, en premier lieu l'intégrisme et la violence, également du talent et de la délicatesse dans l'écriture pour s'emparer des sujets brûlants et aussi percutants qui endeuillent le commun des mortels depuis la nuit des temps jusqu'au jour d'aujourd'hui. Des sujets qui dissuadent la plupart des écrivains comme le confirmait Abassi :

*Il faut reconnaître que le poids de l'actualité où l'islam fait parler de lui, abusivement, par l'extrémisme beaucoup plus que par l'orthodoxie, dissuade tout écrivain de s'aventurer dans l'écriture apologétique, sous peine d'être taxé d'intégriste, et de se couper d'un important lectorat francophone et laïque.*<sup>45</sup>

## 1.2 Parler religion

En survolant les titres des romans de Khadra, nous découvrons un certain nombre de termes appartenant à la religion et relevant surtout du sujet de la mort : *Seigneur, anges, Dieu, Amen, Houria, cellule de la mort, Morituri, La Part du mort, L'Attentat, un repent, L'Olympe, cannibales, Les anges meurent de nos blessures, Khalil, Sarah*, et la liste n'est pas pour autant prête, pour le moins qu'on puisse dire, à se clôturer.

La familiarité de Khadra avec la religion se dégage de ses romans. Ces derniers sont un acte de représentation d'une presque même histoire ; un fil conducteur, et un même effet de symétrie relie leurs intrigues. Elles émiettent une à une les questions concernant Dieu et la nature humaine, elles illustrent à merveille le conflit entre le Bien et le Mal à travers un imaginaire chaotique fait de violences et de guerres.

Cette littérature qui thématise la violence et la guerre n'est pas récente certes, et en se référant à la littérature maghrébine, nous ne pouvons compter les œuvres qui mettent en avant l'Algérie dans sa période coloniale violente. Or, nous ne trouvons pas

---

<sup>44</sup> MERAHI Youcef, *Yasmina Khadra : Entretien avec Merahi Youcef : Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?* Blida, Sedia, 2007. (Collection d'entretiens A BATONS ROMPUS). P 54

<sup>45</sup> Abassi, A. op. cit., p. 49.

une œuvre d'un autre auteur qui a fait le tour du monde en cherchant la violence liée à tout ce qui est sacré et religieux, c'est-à-dire celle qui s'exprimait sur le combat en Irak, à Afghanistan, sur le conflit israélo-palestinien, ou en Somalie, en Libye, à Paris comme celle de Khadra. Cette littérature reflète une crise mondiale qui touche les croyances suprêmes des diverses sociétés. Et elle n'est pas qu'un simple reflet de la réalité, c'est une critique sévère de tout système idéologique sans crédibilité. Son œuvre est la représentation de la comédie humaine de son temps.

Et contrairement aux écrivains qui affichent une certaine hostilité en vers l'islam, l'écrivain ne remet pas en cause la foi, mais les actions, les consciences envers la religion. Dans un entretien avec Youcef Mehari, il répond à une question sur l'Islam :

*- Peut-on dire que l'Islam – au cœur de vos derniers livres-, eu égard aux avancées socio-technologiques de notre époque, est malade ?*

*- L'Islam n'est pas malade. Il ne l'a jamais été, et ne le sera jamais. La religion n'est qu'une philosophie de la vie. Elle est apaisement et empathie. Ce sont les hommes qui la dénaturent. Je m'insurge contre ces idées qui avancent que le monde musulman traverse une crise religieuse. Il s'agit de crise politique, et rien d'autres. Si les belligérants instrumentalisent la religion, c'est exclusivement à des fins politiques.<sup>46</sup>*

Yasmina Khadra indique plus précisément qu'il faut dissocier « *ces criminels de la religion, de les isoler de l'idéal dont ils se réclament, de rappeler qu'ils n'incarnent que leurs méfaits et rien d'autre* <sup>47</sup> ». En réalité, l'écriture était un moyen commode pour dire l'égaré et le fanatisme de ses personnes qui prétendent représenter l'Islam, « *Avec la radicalisation observée aujourd'hui où la foi, instrumentalisée en secte et en idéologie séditeuse, est en train de ravager les pays musulmans au Maghreb et au Machrek* », poursuit-il.

La violence comme une histoire racontée dans l'œuvre de Khadra est le reflet de la haine et du dogmatisme, et le terrorisme comme histoire vécue et transcrite par Yasmina Khadra, c'est la cruauté esthétisée, le conflit en créativité, c'est en somme, le mal figuré dans sa modernité fictionnelle. Donc, représenter la religion pour Khadra est « *très important pour entendre un autre islam, qui est pour la paix des hommes !* »

<sup>48</sup> À ce niveau, nous avons une réponse à ce qu'est en vrai l'Islam pour Khadra.

---

<sup>46</sup> MERAHI Youcef, *Yasmina Khadra : Entretien avec Merahi Youcef : Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?* Blida, Sedia, 2007. Collection d'entretiens A BATONS ROMPUS. P 54.

<sup>47</sup> Ibid

<sup>48</sup> Granger, A. (2018). *Le baiser et la morsure*, Yasmina Khadra, Editions Bayard, 2018. Récupéré sur LITTERATURE: <http://www.e-litterature.net/publier3/spip.php?article1215>

### 1.3 Le sacré dans l'œuvre de Khadra : entre la fiction et la réalité

La littérature « *est cette expérience, à la fois singulière et partageable, par laquelle le sacré se métamorphose infiniment*<sup>49</sup> ». Mais comment la fiction accueille-t-elle cette référence à valeur divine ? Et comment le sacré influence-t-il l'espace fictionnel de Khadra ?

Le roman de Khadra, dans une large proportion, se construit autour d'un mode de représentation spatio-temporel réaliste, repérable facilement par le lecteur. L'action se passe dans la plupart des cas en Algérie et autour des années quatre vingt dix. Si l'action sort de ce cadre protégé et assuré par la narration, le lien avec les autres textes est assuré par la thématique purement personnelle de Khadra, à savoir la violence, et elle s'ancre dans son décor réaliste par la mention d'années, de lieux, de faits historiques dans le contexte romanesque. *Les hirondelles de Kaboul* ou *Les sirènes de Bagdad* ne sont qu'une autre version des histoires algériennes qui se trament ailleurs. Toutefois, nous restons dans la fiction parce qu'elle transforme le monde même lorsqu'elle met en avant et rigoureusement des faits historiques et géographiques. Généralement, un espace fictionnel de pays colonisés où la déception politique se lie à celle sociale et religieuse et s'affiche au premier plan en donnant lieu à une lutte entre la vie ou la mort.

Dans *Les agneaux du seigneur*, les éléments réalistes qui se réfèrent au monde réel, un espace algérien, extérieur au texte, ne dissimulent pas l'apport de la fiction. À travers un monde hautement symbolique, l'histoire d'Abraham et, plus précisément, le fait sacré est si scrupuleusement construit et organisé qu'il conduit, par un mystérieux renversement abracadabrant qui s'apparente à un jeu de miroirs, à la déroute et au vertige de tout esprit commun. En ce sens, cette histoire n'est qu'une « *Miniature allégorique, elle répète la grande fiction idéologique du temps*<sup>50</sup> », comme le disait Blanckeman.

A l'opposé, l'effet diffère dans *Ce que le jour doit à la nuit*. Le récit décale le réel et prend l'événement historique à la légère. Il donne à voir surtout une fiction qui perce le secret des relations liant les français aux algériens et vice versa. Le conflit

---

<sup>49</sup> Boyer Frédéric, Kristeva Julia et all. (2009). *Thérèse mon amour*. La littérature contemporaine et le sacré, Bibliothèque publique d'information, centre Pompidou, 2008,

<sup>50</sup> BLANCKEMAN, B. Op. cit., p.14.

n'étant pas religieux, mais il est de Patrie. Cet espace fictionnel est-il aussi sacré pour les personnages qu'une religion ?

Dans *A quoi rêvent les loups*, l'écrivain donne à voir un existentiel loin d'être palpable, plutôt pénible et marginal des personnages qui se clochardisent dans les forêts et les montagnes prises pour un paradis éternel et qui entrent en un rapport délictuel avec la ville pour des raisons soit disant religieuses. Dans cette indifférence blasée, la question capitale sur la vie et sur l'existence se pose.

Cependant, ces récits qui traitent des événements réels, des espaces réels et qui font pencher la balance plutôt du côté historique, peuvent être, en un certains cas, soumis à des inspections de vérité, mais nous sommes face à des romans qui sont insensibles à de tels jugements car la fiction se caractérise par une propriété spécifique, ses indices du monde extérieur au texte ne sont pas exclusivement vrais, ni exclusivement faux.

En effet, la religion et son corollaire le sacré, dans la fiction comme dans la réalité, sont un sujet conflictuel dans des lieux et des époques précis. Et la littérature, elle, ne peut échapper à la contingence de l'espace et du temps où elle apparaît et à ses croyances. Elle révèle le conscient et l'inconscient individuel et collectif, le besoin oppressant de dire les choses et les écrivains sont toujours les témoins par excellence de leur temps.

En tant qu'écrivain, les expériences vécues dans la vie de Khadra lui ont fournis les idées nécessaires, la matière première pour écrire l'Algérie dans un premier temps comme une terre sacrée dotée d'une religion sacrée et puis le monde qui l'entoure avec ses carrefours sacrés et profanes. Il nous permet d'être les témoins de l'histoire, des témoins critiques d'un air, plutôt, sanguinaire vis-à-vis de la religion.

## **2 Le sacré au-delà de toute religion**

### **2.1 Qu'est-ce que le sacré ?**

Pour mieux comprendre le sacré, remontons-nous à la source. Le mot, tout d'abord, vient du latin '*sacer*' qui signifie séparer. La religion sépare ce qui est

consacré, qui est en relation avec Dieu, « *Ce que les interdits protègent et isolent*<sup>51</sup> » du reste, ce qui ne l'est pas, profané « *Auquel ces interdits s'appliquent et qui doivent rester à l'écart* <sup>52</sup> ». Durkheim le sociologue, connu pour ses divers travaux sur la religion, nous fournit cette définition : « *Par choses sacrées, il ne faut pas entendre simplement ces êtres personnels que l'on appelle des dieux ou des esprits*<sup>53</sup> », mais toute chose, selon le chercheur, qui représente la transcendance ou qui suscite un sentiment d'effroi ou d'admiration a une valeur sacrée. Des mots, des paroles, des formules, des gestes, des mouvements, des rites font partie de ce cercle des objets sacrés, en un mot, « *une chose quelconque peut être sacrée*<sup>54</sup> », ajoute-t-il.

Dans le livre *Le sacré* de Wunenburger, le signe arabe *muqaddas*, est tout ce qui se rapporte à Dieu. Il invoque une présence surnaturelle et corrélativement, les deux mots sacré et saint du français renvoient à la même idée de sacralité :

*L'islam se réfère à deux racines verbales différentes : d'un côté la masquée de La Mecque, comme le premier mois de l'année hégirienne, seront dits harram. « Le sens premier de HRM, c'est mettre à l'écart, d'où les deux corrélatifs d'opposition, « interdire » et, à la deuxième forme, « rendre sacré » ». De l'autre côté, les lois divines s'énoncent par le terme de muqaddas de la racine QDS. Or « le sens premier de QDS, c'est « être pur » sans tache ; d'om (deuxième forme) purifier et, par corrélatif d'inclusion, sanctifier.<sup>55</sup>*

L'auteur s'interroge sur la forme du sacré et comment « *se dévoile le sacré ?* »<sup>56</sup>. Il trouve que le sacré se manifeste en une expérience mentale et existentielle, et le divin est réfléchi par le sacré et n'est pas le sacré, affirme-t-il.

Pour Catherine Parat « *Le sacré est expérience. Il est le domaine de l'indicible. L'expérience mystique est l'exemple par excellence sinon le seul du vécu du sacré* »<sup>57</sup>. Une expérience, c'est un mode de vie, un sentiment qui nous rattache au caché, au secret, à l'allégorique.

Par ailleurs, il est l'émotion initiale qui renvoie les hommes, face à un objet, face à un élément ou à un événement, à se confier à Dieu, selon Ph. Breton :

*La sphère des représentations et des comportements propres au sacré se constitue par l'intermédiaire de l'imagination symbolique. Par elle, l'homme ne se rapporte plus aux réalités*

---

<sup>51</sup> Durkheim, E. Op. cit., p. 20.

<sup>52</sup> Ibid, p.21.

<sup>53</sup> Tessier Robert, J. A. (1991). *Le sacré* (éd. les éditions du Cerf, col BREF), p.39

<sup>54</sup> Durkheim, Op.cit., p. 20.

<sup>55</sup> Wunenburger, J. (2001). *Le sacré*, Paris, PUF, P.5.

<sup>56</sup> Ibid, page 7

<sup>57</sup> Parat, C. (2002). *L'inconscient et le sacré*. Paris: PUF, p.24.

*physiques qui l'environnent en fonction de leur utilité concrète, mais est aussi amené à leur conférer des significations et des fonctions analogiques, en rapport avec le monde invisible suprasensible.<sup>58</sup>*

Nous découvrons derrière le sens propre des objets un sens second, figuré. « *Par le rapport symbolique, constitutif du sacré, le plan transcendant du divin accède à une présence-absence, à une figuration de l'infigurable, qui définit le mystère même du religieux.<sup>59</sup>* » Cela signifie que le concept du sacré est vu potentiellement comme négatif, et sans aucun doute, le terme suscite des préjugés fortement défavorables. La plupart des chercheurs insistent sur ce côté néfaste et dangereux de cette énergie, c'est une puissance qui attire, fascine et terrifie en même temps. Joseph Halhod confirme que c'est une force étrangère est bienveillante ou effrayante et impersonnelle qui peut être la base de toute la puissance et toute la joie, et être la base de toute la douleur ou le malheur.

Ainsi, prophète, messie, saint sont des personnages sacrés qui ont un certain charisme spirituel. Nous reconnaissons chez eux une forte présence surnaturelle. C'est ainsi qu'un prophète par la vocation ou le récit de Dieu peut être reconnu comme un envoyé, un médiateur entre les hommes et Dieu.

Dans la mesure où il déborde de ce cadre respectueux, le sacré risque de prendre la place à celui-ci parce que le religieux connaît un effritement aux dépens du sacré à cause de la prétention et de l'économie que réclame la modernité. Il résulte de ce rapport, en effet, une fusion et une relation intrinsèque teintée d'idéalisme.

Néanmoins, enfermé dans ce credo, qui agit comme un voile empêchant la perception profonde du champ du sacré bien au-delà de son espace, la viabilité de la notion est douteuse car, procédant exclusivement de la religion, sans réelle possibilité de s'en extraire, peut-il de prime abord raisonnablement avoir une valeur en soi ou une quelconque autonomie?

## **2.2 Au-delà du religieux**

La zone sacrée déploie dans son acception parfois des symboles et des entités qui possèdent une force contraignante sans être nécessairement religieuses. Une liste

---

<sup>58</sup> Ibid., p.20.

<sup>59</sup> Ibid.

infinie de ce qui constitue un inventaire culturel sacré de toute société peut exister. Dans des conditions précises, tout peut être sacré : une personne, un objet, un temps, une place, pourraient devenir une partie sacrée selon les multiples dimensions de la pensée humaine. Cette notion peut donc vivre en dehors de la religion.

Par le fait, il est l'émotion initiale qui renvoie les hommes, face à un objet, face à un élément ou à un événement, à la manifestation divine, selon Le Breton : « *Le sacré traduit un sentiment de transcendance devant le monde : la montagne qui m'éblouit, la mer, le visage d'un enfant, la beauté d'un texte ou d'un geste, l'amour : voilà le sacré, c'est-à-dire la matière première, la matière encore non ouvragée.*<sup>60</sup> »

La matière encore non ouvragée, explique l'auteur, comme les phénomènes habituels, par leur envergure, leur intensivité ou leur étendue, semblent propices à faire ressentir une présence mystique dans la mesure où ils établissent un certain rapport spécifique entre le sujet et le divin, lui faisant prendre une conscience d'un mystère le dépassant ou d'une puissance suprasensible incommensurable et écrasante.

Le sens sacré, de ce fait, semble bien devoir étendre son axiologie de valeurs et, s'ouvre alors un large champ infini de possibilités, qui peuvent être considérées comme des valeurs suprêmes pour certains : un stade de football, un acteur de cinéma, une marque commerciale, une patrie, un animal de compagnie, etc. deviennent alors sacrés, c'est le sacré individuel et subjectif. Les choses collectives aussi comme le territoire, la langue, le drapeau, sont des objets protégés contre toute infraction, et sont sacrés et cela n'a rien à voir avec la religion.

Donc, le sacré n'est pas à comprendre simplement dans ce cadre restreint des dieux et esprits, mais un arbre, ou une rivière, un caillou ou une construction peuvent souvent être mesurés par leurs qualités vénérables qui leur sont inhérentes. Dans tous les cas, de telles considérations confirment la définition précédente de Durkheim qui affirme que les perceptions sociales de ce phénomène obéissent à une vision du monde propre à chaque communauté et sont soumises à des changements constants à travers les histoires qui conduisent à une divergence dans la nature de l'idée du sacré. Par

---

<sup>60</sup> Breton, Philippe, Le Breton, David. *Le silence et la parole. Contre les excès de la communication* (2009). Op.cit.

conséquent, le sacré naissant de la matrice religieuse, fait un glissement vers le profane pour s'écarter du spirituel.

Cette réalité n'est pas une qualité donnée originairement et forcément divine, « *C'est l'homme, et l'homme seulement, qui est la mesure de la sacralité des êtres et des choses, parce qu'il est l'agent de leur possible sacralisation.*<sup>61</sup>»

Il existe une relation étroite entre l'expérience spirituelle d'une part et les besoins humanitaires de l'autre qui dégénèrent quand nous ne sommes pas satisfaits. L'éducation par exemple est un moyen et un processus par lequel se croisent faits et sacré. Elle peut désacraliser, à un moment donné, brûler ce que l'on a vénéré ou idolâtré : « *L'homme est l'agent de production sémantique du sacré* » ... *En somme, l'homme sacralise et désacralise à sa guise selon les époques, les sensibilités, les imaginaires, etc.*<sup>62</sup>»

D'une tradition de pensée à une autre, d'une culture à une autre, le sacré ne s'impose pas à tous dans le même sens commun, ce qui est sacré pour les uns est traité comme une réalité indifférenciée, banale, pour d'autres. Pour preuve, dans les guerres, les lieux sacrés sont délibérément pris, avant tout, pour cible. La suppression de ces symboles, c'est convertir l'autre à la culture du plus fort.

### **3 Le sacré en littérature**

#### **3.1 René Girard et la théorie du sacré : un récit en triptyque**

René Girard (1923- 2015), était un philosophe français membre de l'Académie française et professeur émérite de littérature comparée à l'université Stanford et à l'université Duke aux Etats-Unis. Auteur de *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *la Violence et le sacré*, *Des choses cachées depuis la fondation du monde* et, *Le bouc émissaire*, il est le maître de la *théorie mimétique* qui servira de base à toute vision nouvelle du religieux, du sacré et de la violence. Cette pensée assez forte vient du domaine littéraire plutôt que celui anthropologique ou sociologique. Elle est fondée sur une approche comparative de diverses chefs-d'œuvre du XIXème et du XXème siècle, elle se situe précisément entre l'étude des grands romans et des récits

---

<sup>61</sup> Meslin, M. (1988). *L'Expérience humaine du divin : fondements d'une anthropologie religieuse*. Paris: Editions du Cerf, p.94.

<sup>62</sup> Stéphane Dufour et Jean-Jacques Boutaud, Op. cit.

mythiques et religieux et affirme que, pour le sacré, « *une grande partie de la littérature contemporaine est consacrée, explicitement ou implicitement, à ce phénomène*<sup>63</sup> ».

A travers *Mensonge romantique et vérité romanesque*, un essai de littérature comparée entre les œuvres de Cervantès, Stendhal, Flaubert, Dostoïevski et Proust des cinq grands romanciers européens qui vivaient dans des sociétés, époques et milieux différents, René Girard constate qu'en dépit de ces différences, ils se rejoignent dans la conception qu'ils exposaient au centre, à savoir le désir et l'imitation qui conduisent à la violence puis, automatiquement, à un fait sacré : « *Tous les dieux, tous les héros, toutes les créatures mythiques rencontrées jusqu'ici,[...] incarnent le jeu de la violence dans son ensemble, telle que l'unanimité fondatrice le détermine*<sup>64</sup> ». Il ajoute que « *ces figures incarnent toutes le jeu de la violence sacrée*<sup>65</sup> ».

Cette intéressante thèse développée dans son ouvrage *La violence et le sacré*, révèle, au détour d'une idée originale et même vieille ou très âgée, ce clivage dans la façon d'appréhender le sacré. Elle pose la question sur la naissance des religions et comment mettent-elles le sacré au monde. C'est une théorie fondée sur la violence, sa force s'appuie sur des concepts clés antérieurs et à l'intérieur de ce phénomène : le désir, le bouc émissaire et le sacrifice. La théorie mimétique est le cœur de cette pensée et, dès sa première formulation dans le domaine de l'analyse littéraire, elle a tenté d'explicitier le processus sacrificiel humanitaire.

A la base de toute civilisation, *un mécanisme victimaire* serait, selon René Girard, à l'origine de toute forme religieuse y compris le sacré. Suivant cet opus, le sacrifice, animal et humain, est justifié par cette thèse : la volonté de contenir la violence pour l'empêcher de menacer les membres de la communauté : « *La pensée religieuse conçoit tous les participants au jeu de la violence.*<sup>66</sup> »

La construction du sacré commence par une crise au sein d'un groupe en règle générale pour installer un culte, et lorsque la communauté est en conflit, lorsque la crise se généralise et se transforme en violence qui tue trop de gens, et pour trouver

---

<sup>63</sup>Girard, R. (1972). *La violence et le sacré* (éd. Bernard Grasset). Paris, p.351.

<sup>64</sup> Ibid, p351

<sup>65</sup> Ibid, p351

<sup>66</sup> Ibid, p347

une solution ou une réconciliation, le groupe s'acharne sur une victime choisie, désignée comme responsable et la sacrifie pour mettre fin à l'impasse :

*Ceux-ci commencent par des allusions assez transparentes à une crise violente, à un déchaînement qui décompose les différences culturelles. Les communautés ne se tiennent jamais pour responsables de ces crises. Elles se croient victimes... De ce désordre extrême, un nouvel ordre jaillit finalement, au terme d'un drame collectif qui met fin à la crise. Ce drame, jamais clairement expliqué, ressemble souvent au lynchage unanime d'une victime unique.<sup>67</sup>*

Il s'agit là de détourner tout l'intérêt de la communauté violente vers un *objet*, même innocent, qu'elle considère comme le maître de tous les maux de la société et il doit assumer tous ses péchés. Finalement, l'objet ou le bouc émissaire devient un héros et sera divinisé après sa mort. Il devient mythique parce qu'il passe à la fois comme coupable et comme sauveur. Le héros qui évite et met fin à la violence est sacralisé : « *La victime émissaire meurt, semble-t-il, pour que la communauté, menacée toute entière de mourir avec elle, renaisse à la fécondité d'un ordre culturel nouveau ou renouvelé.*<sup>68</sup> »

L'histoire des douze frères de Joseph en est un exemple, ils expulsent et éliminent le dernier pour retrouver l'amour du père. Mais avant cela et depuis la nuit des temps, Abel tua Caïn son frère en un moment de rivalité, un sacrifice qui le protège et qui sert d'enseignement au commun des mortels. Ce mécanisme, en fait, est inhérent à toutes les expériences humaines et les étapes de la construction sacrificielle font l'exégèse du sacré comme le confirmait Girard :

*Comment les cultures archaïques se protégeaient-elles des rivalités mimétiques ? explique René Girard. Dans cet essai audacieux et percutant, il met l'accent sur le rôle de la « violence fondatrice » et sur celui de la « victime émissaire » pour expliquer les premières institutions culturelles et sociales. Une vaste culture ethnologique et des références incontestables permettent à l'auteur de construire une théorie nouvelle du sacré, et de donner une interprétation convaincante de nombreux thèmes mythiques et rituels.<sup>69</sup>*

## **4 Qu'est-ce que le sacré dans l'œuvre de Khadra ?**

### **4.1 Une structure générique autour du rêve**

Avant de voir comment se construit chaque vie dans les écrits littéraires de Khadra, comment elle suit le processus de sacralisation défini par Girard, il est nécessaire de faire le tour des romans de notre corpus pour définir qu'est-ce qu'il y a

---

<sup>67</sup> Girard, R. (1972). *La violence et le sacré* (éd. Bernard Grasset). Paris, p.351.

<sup>68</sup> Ibid, p353

<sup>69</sup> Girard, R. (1972). Op. cit., p.15.

de plus sacré dans la vie des personnages, comment ces derniers redéfinissent, conçoivent leurs vies ou leurs rêves sacrés et leurs désirs les plus chers.

René Girard évoque le désir et l'imitation dans l'introduction de son livre *De la violence à la divinité*, il présente une *insuffisance d'être* chez l'homme qui le pousse à imiter un modèle dans ses désirs et ses passions. De là naissait cette théorie mimétique. Elle servait comme un outil d'analyse en suivant et en répondant à un certain nombre de questions pour déterminer le sacré : *A quoi tient donc le désir ? Que désire-t-on ? Que se passe-t-il lorsque ce ne sont pas des héros de romans qui nous poussent à désirer mais un désir bien réel, celui du modèle que nous imitons ?*<sup>70</sup> Les êtres humains, explique-t-il, s'imitent et aspirent généralement vers le même objet. C'est ce désir du même objet dont parlait René Girard qui conduit tout droit au sacré. Il disait :

*A la différence des appétits et des besoins dont l'instinct détermine les objets, le désir n'a pas d'objet prédéterminé. Cette liberté fait son humanité. Il y a dans l'homme une « insuffisance d'être » que chacun ressent obscurément. Dès l'enfance, donc, on désire intensément mais sans certitude de désirer à bon escient. ... Souvent aussi on imite un individu qu'on admire et auquel on voudrait ressembler.... Pour atteindre cet objectif, on s'efforce d'acquiescer ce qui paraît le plus essentiel dans l'être désiré, l'objet de sa passion dominante, à laquelle on confère une valeur quasi sacramentelle.*<sup>71</sup>

A propos des romans de Khadra, nous tachons de poser les mêmes questions : à quoi tient donc le désir chez les personnages ? Et de quoi rêvent-ils ?

En suivant nos personnages dans leur quête ultime pour réaliser leurs souhaits les plus chers et leurs désirs les plus ardents, nous pouvons élucider et construire, chacun à part et dans l'ordre de leur apparition dans les romans, les figures sacrées dans l'imaginaire de Khadra.

#### **4.2 L'illusion d'un rêve d'artiste**

*« Je n'avais pas cessé de rêver de gloire. » (Les agneaux du seigneur p.21)*

Le rêve et le sacré sont deux notions qui se tiennent résolument à distance respecte en apparence à cause du caractère mondain du premier. Mais dans les romans de Khadra, le rapprochement est opéré. Réaliser un rêve chez nos personnages est un

---

<sup>70</sup>De keukelaere, S. (s.d.). *Présentation de la théorie de René Girard*. in <https://docplayer.fr/21412091-Presentation-de-la-theorie-de-rene-girard.html>

<sup>71</sup> Ibid.

acte sacré en soi : « *Je voulais être acteur jusque sur mon lit de mort, me tailler une légende plus grande que ma démesure, postuler aux privilèges des dieux* » (*À quoi rêvent les loups* p.31), et la lutte pour réaliser son rêve s'avère le nerf de tous les romans. Voyons donc quels sont les désirs et les rêves de nos héros qui semblent être si irréels et si parfaits pour qu'ils ne puissent les atteindre.

Être un artiste était le souhait du petit Mohamed<sup>72</sup>, et à première vue, il semble que Khadra recopie ses désirs et ses déceptions sur ses protagonistes. Lui qui était un acteur dans l'école des cadets et un dramaturge, a été harassé par ses supérieurs parce qu'il est *l'éveilleur des esprits*. Il lui est ordonné de cesser de produire des écrits et des spectacles provocants les cadets qui, après une représentation, saccagent les lieux. Il a été puni, mis en tôle, interdit de quitter l'école parce qu'il a brisé le silence. Lisons cet extrait de *L'Écrivain* pour le comprendre : « *L'armée est fondée sur la discipline. On exécute les ordres, et rien d'autres. Et les ordres, c'est comme les religions, il y a toujours un dieu derrière. C'est lui qui fait la pluie et le beau temps ; il ne tolère aucune rivalité. Et toi, en rutilant sous les feux de la rampe, tu lui fais de l'ombre.* » (p.70)

Pour nos héros aussi, dans la quasi-totalité des romans, devenir artiste est le plus grand souhait des jeunes personnages : « *Il n'avait jamais été dans mes ambitions de décrocher le gros lot ou un poste de responsabilité dans une administration influente. Je voulais être acteur ..., sinon comment devais-je interpréter que la nature m'ait fait beau et sain comme une divinité ?* » ( p.31), disait Nafa dans *À quoi rêvent les loups*. Ce personnage n'est pas le seul à rêver d'être un artiste, d'autres veulent être des acteurs, des chanteurs, des musiciens, etc.

Kada dans *Les agneaux du seigneur* rêvait lui « *d'être aviateur* » ( p.38) ; Ach dans *L'olympé des infortunes*, appelé aussi le Musicien, quitte le monde entier pour s'installer dans un coin perdu et faire de son rêve, la liberté et la musique, une réalité : « *Nous savons puiser notre bonheur en chaque chose que Dieu fait car nous savons Dieu artiste* » ( p.23) ; Don Fuego dans *Dieu n'habite pas La Havane* exprime son vœu le plus cher : « *Ce que je voulais, ce que j'espérais, ce dont je rêvais sans répit,*

---

<sup>72</sup>Yasmina Khadra

*c'était de me produire sur la plus grande scène de la terre... ; ma voix était mon égypte, ma foi » (p.66)*

Le père d'Amine le chirurgien dans *L'Attentat* « *voulait être un artiste*» (p.101), et la plupart d'entre les combattants palestiniens : « *Eux aussi voudraient jouir d'un statut honorable, être chirurgiens, stars de la chanson, acteurs de cinéma, rouler dans de belles bagnoles et croquer la lune tous les soirs.*» (p.213)

Sauf que tous ces rêves se transforment, d'une manière ou d'une autre, tôt ou tard, en un cauchemar. Le rêve reste un rêve et un désir inabouti chez nos personnages. Et la descente aux enfers se fait au moment même où nos personnages pensent atteindre leur bonheur et le toucher du bout du doigt. Ainsi, leurs rêves partent en lambeaux durant leurs périodes de vie. Jonas dans *Ce que le jour doit à la nuit* a vu tant de rêves autour de lui *partir en fumée* y compris celui de son père de posséder sa propre terre : « *un rêve réprimé, impossible, difficile à revendiquer sans se couvrir de ridicule et qu'il rongait, dans son coin, comme un os savoureux et désespérément nu. Il me fendait le cœur.* » (p.32) Vouloir être un artiste ou avoir une femme aimée ne semble pas si extraordinaire pour n'être qu'une fabulation. Ces rêves seraient-ils des idéaux, des chimères, des utopies, seraient-ils de la pure invention de l'esprit ou, un simple produit de l'imagination et en contradiction avec toute réalité pour être de l'ordre de l'impossible ?

Le rêve se place selon le schéma de Greimas comme l'objet de tous les sujets. Les vies des personnages basées principalement sur un rêve d'enfance ou de jeunesse confrontées à des forces qui les dépassent essuient des défaites et ne trouvent l'aboutissement escompté car il existe une différence entre vouloir et pouvoir, entre le rêve et le réveil :

— *C'est quoi, un rêve ?*

— *Un vieux de la vieille m'a certifié que le rêve est l'enfant prodigue de l'adversité.*

— *Il a dû oublier de te signaler combien le réveil est douloureux.* » (*Dieu n'habite pas la Havane p.67*)

Néanmoins, ce ne sont pas leurs rêves chavirés d'artistes qui font basculer les vies des personnages de Khadra, mais un autre rêve plus important, c'est plutôt la perte de la femme aimée. N'est-ce pas le rêve d'Emma Bovary qui a causé sa perte. Elle a

refusé sa vie, et a choisi l'imaginaire des romans d'amour, c'est ce désir qui l'éloigne du réel, et « *Qui rêve trop oublie de vivre* » (p.8), disait l'un des personnages de *Dieu n'habite pas la havane*.

L'amour d'une femme est un rêve, un sacré individuel qui s'affronte à un sacré collectif, à la vie de la foule, il crée une tension et par la suite un déchainement de violences. C'est cette tension entre le rêve et la réalité qui fait agir ces personnages : « Je m'aperçois que les prières les plus ferventes ne dépassent guère le contour des lèvres, que plus le rêve est beau, plus la farce est cruelle. » (Dieu n'habite pas la Havane p.107)

### 4.3 Le rêve est aussi une femme

À côté de leurs rêves, nos héros ont des désirs, des souhaits : épouser la femme tant aimée, tant espérée comme la belle Sarah dans *Les agneaux du seigneur* : « Sarah est un peu la vestale de Ghachimat. Il n'y a pas un seul jeune homme, au village, qui ne rêve d'elle » (p.17), c'est justement cette beauté qui mène tout un village au carnage et à l'extermination : « Aujourd'hui, j'aime une fille et je veux l'épouser. Fille du diable ou fille de roi, elle est la fille que je veux, un point, c'est tout » (p.38). Kada Hillal aime la belle Sarah, la fille du maire à laquelle s'opposait sa mère : « - j'ai fait beaucoup de concessions, dans ma vie. J'ai accepté d'être instituteur de campagne alors que je rêvais d'être aviateur... et cette fois, je ne lâcherai pas prise. Plutôt crever. » (p.38)

Ce dialogue de Kada adressé à sa mère exprime la peine de ce personnage. Il cherche pour une fois à imposer son choix et il n'est pas prêt à abandonner. Poursuivons et déchiffrons le désir de Kada, de Nafa, pour comprendre comment un simple instituteur, un simple chauffeur deviennent du jour au lendemain des Émiris islamistes en perdant la femme aimée ; comment Amine de *L'Attentat* ou Atiq de *Les hirondelles de Kaboul* deviennent des martyrs sacrés en perdant la femme tant aimée. Mais avant cela, il est essentiel de découvrir quelle vision ont-ils, ces personnages, de la femme ?

### 4.3.1 La femme est amour

Les femmes dans l'œuvre de Khadra sont partout et nulle part. Partout, parce qu'elles sont le centre, le noyau des romans et l'élément déclencheur dans chaque récit de toute crise. Nulle part, parce que dans ces œuvres du corpus, elles ne prennent jamais le statut d'une héroïne, elles ont un rôle secondaire, voire mineur. En plus, elles n'ont jamais la valeur espérée et leurs fins également sont exactement identiques et tragiques.

Mussarat, Zunaira, Sarah, Hanane et Sihem ou même la propre mère de Mohamed (Khadra), ces femmes ont un point commun, d'être des musulmanes et entre les mains des ingrats et d'égoïstes protagonistes. Or le personnage d'Émilie dans *Ce que le jour doit à la nuit*, Mayensi dans *Dieu n'habite pas La Havane* n'échappent pas à un vécu dramatique, une vie malmenée, mais elles échappent à ce sort tragique, la mort, parce qu'elles sont l'une française et l'autre cubaine et toutes deux chrétiennes. Ainsi, les espaces fictionnels et les religions ont leur mot à dire quant au devenir de toute femme.

Alors, quelle existence au sein de ces communautés pour la femme ? « *Après tout, ce n'est qu'une femme* » (Les Hirondelles de Kaboul p.154). Soit elle est désirée pour ce qu'elle est : une femme, soit elle est punie pour ce qu'elle est : une femme. Dans les deux cas, le personnage féminin n'est qu'un objet médiocre à la merci des foucades et des folies.

Alors, quand est-ce que « *La femme est amour* » (p.199)? Et si elle symbolise l'amour et elle enfante la vie, est-elle pour autant sacrée ? Donc comment voit-on la femme dans ces romans ?

### 4.3.2 C'est quoi au juste une femme ?

En ôtant l'apparence honteuse, malheureusement, jetée sur la femme, l'écrivain lui attribue dans chaque roman un statut particulier qui dépend des contextes, des dispositions et des psychologies des personnages.

Voyons dans *L'Olympe des infortunes*<sup>73</sup>, l'île séparée, cet espace éloigné du monde et désert de femmes, un choix stratégique et narratif qu'assume Khadra, comment Ach le philosophe répond à la question de son protecteur Junior à la page 199 : « - *C'est quoi au juste une femme, Ach ?* » Khadra a choisi des personnages masculins dans ce roman, et pour un jeune vivant dans un lieu où on ne voit plus de femmes, où on n'a jamais côtoyé, ni aimé, la femme reste un mystère.

Ach, en méditant un instant, dit d'une voix tremblante : « *C'est quelque chose qui arrive rarement deux fois dans la vie d'un homme.* » Junior exaspéré par la réponse de Ach et de cette explication qui est, pour lui, de l'ordre de la philosophie, s'écrie : « - *Je te pose une question claire et nette, et toi, tu me sors des trucs bidons avec de la philosophie dedans. Je te demande pas de me dresser un tableau. C'est quoi une femme, putain ? C'est pourtant pas compliqué.* »

C'est vrai que ce sont des personnages à l'image de l'île éloignée de la ville, de la vie ordinaire, mais ils ont l'esprit de la liberté, de la philosophie. Mis dans un état gênant et inconmode, Ach va creuser au plus profond de son être, prouvant la difficulté du test ou peut être la difficulté de concevoir les mots justes et les phrases justes qui se hissent à la hauteur et aux mérites de la femme, et d'un souffle assez consistant, il déclare :

« - *Tout.*  
- *C'est-à-dire ?*  
- *Exactement ce que ça veut dire* »...

Même cette réponse reste de l'ordre de la spéculation et de l'ambiguïté. Nous trouvons également une autre définition similaire à la précédente dans *Ce que le jour doit à la nuit*. Pour Mahi, l'intellectuel pharmacien, la femme n'est pas le 'tout', mais le 'tout' est une femme, elle est « *l'ambition suprême de l'homme* » (p.137). Il explique :

— *L'homme n'est que maladresse et méprise, erreur de calcul et fausse manœuvre, témérité inconsidérée et objet d'échec quand il croit avancer vers son destin en disqualifiant la femme... Certes, la femme n'est pas tout, mais tout repose sur elle... Regarde autour de toi, consulte l'Histoire, attarde-toi sur la terre entière et dis-moi ce que sont les hommes sans les femmes, ce que sont leurs vœux et leurs prières quand ce ne sont pas elles qu'ils louent... Que l'on soit riche comme Crésus ou aussi pauvre que Job, opprimé ou tyran, aucun horizon ne suffirait à notre visibilité si la femme nous tournait le dos. (Ce que le jour doit à la nuit p.137)*

---

<sup>73</sup> Le seul roman où le conflit n'est pas lié à la femme vu son absence. Un conflit existentiel qui conduit à des interrogations sur la vie et Dieu. Un roman sans violence et avec un grand sacrifice.

Dans cet extrait, la femme n'est pas équivalente à la vie, elle est la vie. Elle apparaît dans cet extrait comme le trophée pour lequel les hommes doivent combattre. Une vision hyperbolique et de trop, mais elle confirme l'idée déjà évoquée de René Girard et selon laquelle la femme est le désir de la plupart des sujets et un objet de sacrifice. C'est de cette façon que ces personnages acceptaient de mourir pour un rêve, pour une femme.

Toutefois, sa définition reste un test difficile car une femme ne peut se résumer à un mot. Et ce n'est pas la première fois qu'on qualifie la femme de '*Tout*' dans le texte de Khadra. Mme Raïs dans *À quoi rêvent les loups* essaye de réveiller chez son amie Hanane la sensation du fait d'être unique, cette dernière est sous l'emprise de son frère Nabil, jaloux de sa réussite. Un fanatique qui la veut soumise et constamment au foyer malgré ses diplômes : « *Tu es femme Hanane. Te rends-tu compte de ce que ça signifie ? Femme. Tu es tout : l'amante, la sœur, l'égérie, la chaleur de la terre, et la mère, as-tu oublié ?* » (p.115)

Sa conception de la femme la rattache plus à ses fonctions sociales. Il semble que pour sortir de cette aliénation millénaire, il faille gommer toute cette pensée vieillotte. Mme Raïs, *une femme qui a brisé ses chaînes*, veut mener une vie autonome et moderne et non tributaire d'un homme. Et elle trouve réducteur et rédhibitoire d'obéir à ce genre de psychopathes qui s'en prennent aux femmes.

En effet, dans *L'écrivain*, Mohamed, en voyant Chérifa la nouvelle et jeune épouse de son père, il se rappelle des dires de sa mère pour justifier l'acte de son mari : la femme est « *la tentation contre laquelle les forces de la terre ne pouvaient rien.* »<sup>74</sup>. Décidément, la femme aimée est sacrée pour nos héros, elle est le *reflet du divin*<sup>75</sup> comme l'exprimait Nadia Benjelloun. Elle explique :

*Figurant successivement et parfois conjointement la divinité, la pureté et la beauté, la femme inspire dans l'ordre du sacré une vénération et une adoration que l'on trouve dans les trois religions du Livre... elle n'est pas Dieu, mais elle y mène... la femme inspire la foi, mais aussi l'admiration et la dévotion d'un amour sublimé qui, lui aussi, la sacralise.*<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 107.

<sup>75</sup> Clair Jean, Germain-Thomas Olivier, Meddeb Abdelwahab. (2010). *Les femmes, l'amour et le sacré*. série « Rencontres » sous la direction de Jean Mouttapa, p.8.

<sup>76</sup> Ibid., p8/9.

Dans ce sens, cette explication rejoint aussi l'idée de René Girard qui considère que la tentation et le désir d'une femme poussent au sacrifice et, du fait, à la création de l'acte sacré dans ces textes littéraires.

### 4.3.3 Si *La femme est amour*, qu'est-ce que l'amour ?

Comment comprendre l'amour ?

L'amour est un thème presque constant dans la création romanesque. Il est repris à travers toute l'histoire littéraire vu sa nécessité dans le champ de la réception d'une œuvre. Mais il révèle une certaine sensibilité de la part de l'auteur et une conscience profonde d'écrire l'essence de l'être humain. En ce sens, nous soutenons l'idée d'Alain Vaillant selon laquelle l'amour est la substance et l'existence du roman : «... *non seulement l'amour confère au roman son sens ultime, mais il est surtout nécessaire à son existence, parce qu'il en est toute la substance et que le roman, malgré toutes les narratologies, n'est rien d'autre que sa substance.* »<sup>77</sup>

Dans l'espace fictionnel, on ne peut voir nettement l'amour comme une intrigue chez Khadra. À vrai dire, il est la graine semée au milieu des récits, le noyau autour duquel les péripéties se déroulent, l'élément le plus précieux et le plus sacré, « *seul l'amour est capable de nous venger des coups bas de la vie ; À quoi servirait l'amour s'il ne supplantait pas les sortilèges et les sacrilèges* » (Ce que le jour doit à la nuit p137). Il est généralement le seul capital propre pour nos héros : « *je suis un être humain, et j'ai de l'amour-propre... Si je venais à le perdre, autant perdre la vie avec.* » (A quoi rêvent les loups p. 35)

Le discours sur l'amour dans ces textes peut revêtir parfois un aspect comique : « *Et l'amour est la plus belle tuile qui puisse tomber sur quelqu'un. Avant l'amour, y a pas grand-chose. Après l'amour, il reste plus rien. L'amour est l'essence de la vie, son sens et son salut.* » (L'Olympe des Infortunes p199/200)

Cette force mystique et obscure répartie entre les personnages est le principal objet de polémique dans les romans. Elle dépend de l'apparence de l'être aimé, de sa beauté « *car c'est en l'amour que toute laideur se découvre une beauté. Ce furent les*

---

<sup>77</sup> Cité par ANDRON. M.-P., « L'amour comme un roman », in <http://www.fabula.org/revue/cr/303.php>.

*dernières paroles de mon oncle..., sa voix de moribond résonne en moi telle une prophétie». (Ce que le jour doit à la nuit p.137)*

Pour accomplir des devoirs sacrés, nos personnages abandonnent tout pour les êtres les plus chers : « *L'amour est la seule épreuve qui mérite ses peines. Son succès est un triomphe sans appel sur l'ensemble des déconvenues.* » (*Dieu n'habite pas la Havane p.81*)

De ce fait, ces héros ne jouissent guère des instants de bonheur avec l'être chéri, ni d'ailleurs avec leurs parents ou leurs amis. Et leur entreprise de s'approcher de Dieu pour recueillir sa grâce s'avère sans issue.

Nonobstant, l'amour n'est pas que ce sentiment intense envers une femme. Alors qu'en est-il de l'amour de nos personnages envers leurs terres natales, envers la liberté, envers la musique ?

Tout vient avec ou après l'amour de la femme et tant que *La femme est amour*, il devient alors très imprudent d'attribuer un autre sens au terme *amour*, et au terme désir sans tenir compte de la grande éventualité que ledit terme admette.

Reste à dire que chez Khadra, le thème de l'amour est représenté et associé à une perception mélancolique. Dans un monde où flotte un air de bonheur et de douceur, l'amour de la femme n'est représenté que mêlé à la déception sentimentale, au sacrifice suprême et spirituel. Mais une chose est certaine, la beauté de la femme aimée telle qu'elle est décrite dans les textes mérite ce sacrifice.

#### **4.3.4 La beauté sacrée en péril**

« *Je suis belle, ô mortels ! Comme un rêve de pierre,* »

*La Beauté*, poème de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1857.

Ce vers de Baudelaire dont l'allusion est mythologique résume l'essence de la beauté et montre à quel point cette dernière peut être mortelle. La beauté est en soi majestueuse, elle est le médium de la révélation divine selon la tradition islamique, car Dieu est à l'origine de toute beauté. La parole du Prophète Mohamed le démontre: «*Allah est beau et aime la beauté*». Donc face à la beauté, il y a une sensibilité qui inviterait et conduirait à Dieu. Et étant le lieu suprême de la manifestation divine, l'écrivain investit cet élément d'une fonction théophanique, en voici des exemples :

- « Hum ! On dirait que le bon Dieu était particulièrement inspiré pendant qu'il te sculptait, mon garçon. Vraiment. Quel talent ! » (*Ce que le jour doit à la nuit* p.38)  
 -« Comment devais-je interpréter que la nature m'ait fait beau et sain comme une divinité ? (*À quoi rêvent les loups* p.31)  
 « Mayensi est assise sous le cocotier... On dirait un cadeau que la providence a mis là, sous mes yeux. » (*Dieu n'habite pas La Havane* p.86)  
 « Mayensi est la splendeur incarnée. Elle supplante le soleil et tout ce qui gravite autour... avec son profil de déesse. » (*Dieu n'habite pas La Havane* p.68)

Dans *L'écrivain*, Mohamed révèle qu'il n'avait pas de chance avec les femmes, « ils me surnommèrent Alain Deloin, histoire de me situer aux antipodes de Delon » (*L'Écrivain* p.223), mais il était un bon écrivain de lettre d'amour pour ces camarades. Contrairement à l'écrivain, les jeunes héros des romans du corpus sont de beaux hommes, leur carrure est comparée à un lieu sacré et à son effet : « mon sourire olympien, ma carrure parfaite n'avaient pas plus de prise sur leur arrogance qu'un lieu sacré sur un vandale ». (*À quoi rêvent les loups* p.49)

Les héroïnes des romans aussi sont d'une joliesse et d'une splendeur fatale. Sarah une « houri aux blondeurs de l'été » (*Les agneaux du seigneur* p.86) ; Hanane « une houri dans le pré » (*À quoi rêvent les loups* p.101) ; Zunaira, « sa beauté exaltait les esprits. Les jeunes gens ne se lassaient pas de la dévorer des yeux. Tous rêvaient de l'épouser » (*Les Hirondelles de Kaboul* p.73), Émilie « belle à ravir » (*Ce que le jour doit à la nuit* p.55) et Sihem « était ce que la vie pouvait m'offrir de plus beau ». (*L'Attentat* p.77) Même le paradis et la beauté de sa nature n'arrivent pas à rivaliser la beauté d'une femme : « - Eh bien, le paradis ne serait qu'une nature morte sans ses houris. » (*Ce que le jour doit à la nuit* p.137)

Mahi présente une vision sacrée de la femme, et la vision du paradis, un lieu de satisfaction et de désirs, ne vaut rien, selon lui, sans la présence de la femme. Voilà comment se métamorphose le sacré en un élément qui frôle la profanation.

En effet, ce terme prodigieux 'beauté' ne désigne pas que la beauté physique. L'humain, par delà la beauté de son corps, son âme recèle une intentionnalité d'ordre spirituel et majestueux. Mais assez curieusement, dans les textes de Khadra, il ne dépassera jamais cette balise corporelle. Toute femme aimée est décrite physiquement comme parfaite alors que sa beauté intérieure est laissée à l'interprétation et la déduction parce que, en réalité, les sociétés des textes ne s'intéressent qu'à l'image de

la femme, à ses excès et surtout à ce qu'elle fait oublier comme misères. Le narrateur fait négliger vers un rang second, par la même occasion, l'âme qui est pourtant primordiale : « *Ses yeux immenses, noirs et splendides, hantaient sa profonde solitude. ... telle une houri dans le pré* » (À quoi rêvent les loups p.81/82)

Si l'idée de beauté mène toujours à l'amour, dans les textes de Khadra, elle conduit tout droit vers la mort. La beauté est sacrée dans cet univers fictionnel qui n'est pas forcément beau, elle pourrait être l'une de ses plus grandes misères. Nous nous en apercevons dans les romans, elle ne fait que partiellement le bonheur des personnages. Elle peut être facilement utilisée pour une raison ou une autre pour la destruction.

En réalité, dans ces textes, *Les agneaux du seigneur*, *À quoi rêvent les loups*, *les hirondelles de Kaboul*, *L'Attentat* et *Ce que le jour doit à la nuit*, l'idée de la beauté et de l'amour est primordiale pour avancer l'idée de la mort. Des scènes qui se succèdent et relèvent un autre type de beauté, elles prévoient et avisent la mort. Et si tous ces textes thématisent la beauté, exaltent la splendeur féminine, pourquoi alors ces mêmes beautés troublent, chamboulent et renversent le cours de ces histoires ?

Sur la base des exemples précédents sur la beauté, la lecture des romans mène à ce premier constat typologique : tous les romans sont basés sur la quête des mêmes éléments sacrés : rêve, beauté, amour, femme. Ce n'est pas un sacré suprême certes dont s'entichaient nos personnages, mais un sacré qui effile avec lui la religion vers tout ce qui est bas et vers sa destruction. Il s'agit donc de rêves mortels investis religieusement.

Ainsi, la façon de considérer le sacré change et ne saurait se réduire à une forme dégradée car, pour Paul Ricœur, quelque chose n'est sacrée que par rapport à *ses propres qualités* et non plus par son rapport au religieux. Dans un monde désacralisé, l'éminence du sacré se métamorphose : « *Notre modernité s'est constituée comme modernité en émigrant hors du cosmos sacré.*<sup>78</sup>»

Donc rien n'est confirmé, ni le sacré est vraiment sacré pour tout le monde, ni le profane est profane pour tout le monde parce que, en dehors de toute considération et en premier abord, le sacré est une expérience sensible. L'entrée dans le monde du

---

<sup>78</sup> Paul Ricœur, Cité par Stéphane Dufour et Jean-Jacques Boutaud, Op. cit.

profane implique la sécurité, la sûreté pour les uns ; pour d'autres, toucher à un monde sacré implique la violation des interdits. En élargissant à un moment donné des espaces pour se fusionner, la relation entre le sacré et le profane peut-être souple et dynamique. Il existe des tournants pour l'esprit, ce qu'on considère comme sacré, en dehors d'un contexte limité, est profane dans d'autres contextes : « *Les raisons qui imprègnent la forge de sacré ne viennent pas de nous, nous n'avons sur elles aucun monopole* <sup>79</sup> ». En somme, l'usage qu'en a fait le texte de la beauté ne l'innocente pas de toute aberration.

#### **4.4 L'amour et la beauté entre le profane ou l'impur**

D'un extrême à l'autre, le terme du 'sacré', fécond en idées, entre un sens glorifiant et un autre dévalorisant et minoratif, est contradictoire en deux acceptions. Il se résume dans l'antithèse « *Toute chose est profane ou sacré*<sup>80</sup> » de Wunenburger. En se référant directement à Durkheim, le premier qui a établi cette opposition 'sacré et profane', et selon le sociologue, tout ce qui est différent de tous les autres phénomènes profanes ou mondains est digne d'être sacré. Comme toutes les dichotomies, cette figure bipartite est faite de nouveaux de telle façon que si l'une d'eux se détache, l'autre ne tient pas debout. Cependant, entre les deux pôles opposés, il existe une ligne fine et aussi une rivalité pour se démarquer l'un de l'autre.

Le profane tiraille le sacré vers un espace impie qui va à l'encontre de sa voix. De plus, le sacré accueille quelque chose de l'espace mondain, un espace de fusionnement et, l'idée de la profanation n'est pas nécessairement ou complètement dans une direction opposée, il se peut qu'il y ait un lien entre les deux notions parce que une chose sacrée et pure pour une personne pourrait à na pas avoir la même valeur pour un autre, et vice-versa.

Par conséquent, quelle que soit l'expression exacte du sacré, il y a une division purement et exclusivement culturelle et est taillée sur mesure pour tout un chacun. Ainsi, le concept inclut des choses étant isolées et entourées d'interdiction, et tout le reste ne serait que souillé ou impur. Donc, et toujours selon Durkheim, il n'existe aucune religion qui ne fait pas la différence entre le sacré et le profane étant donné que

---

<sup>79</sup> Ibid.,p.361/362.

<sup>80</sup> Wunenburger, *Le sacré*, Op.cit p 18

la divinité est ce qui est attribué à Dieu, ce qui est divin et *Rabbani*, y compris sanctuaire et, cette notion propre marque ses distances avec ce qui est séculier et impropre.

Ceci dit, même si la distinction entre le sacré et le profane est un outil utilisé par Durkheim pour prouver la validité de son idée, le sacré reste en fait le concept crucial dans cette distinction. En d'autres termes, la différence est basée en essence sur une réalité individuelle, subjective selon Jean-Jacques Wunenburger :

*Pour le désigner d'une manière claire et nette, cela pose quelques difficultés épistémologiques, on souligne que la diversité des conceptions du sacré (religion, sainteté, pureté, transcendance, etc.) qui se sont multipliées atteste de la difficulté à saisir une réalité à la fois subjective et objective. Déjà parce qu'elle procède d'une expérience sensible complexe, avec des croyances métaphysiques et spirituelles et ceux auxquels on l'oppose (profane, ordinaire, impur, etc.)*<sup>81</sup>

En élargissant donc à un moment donné des espaces pour se fusionner, la relation entre le sacré et le profane peut-être souple et dynamique dans les romans de Khadra. Le sacré est une expérience sensible chez nos personnages, et toucher à leur monde sacré implique une violation des interdits pour nos héros.

#### **4.5 L'amour et le péché**

Dieu est-t-Il contre l'amour ? « *Qu'est-ce que l'amour s'il ne peut que constater les dégâts ?* » (*Ce que le jour doit à la nuit* p.137)

Les pépins de l'amour ont commencé dès la création. Selon la religion musulmane, Dieu a planté dans le cœur de chaque homme et de chaque femme de l'affection et de la bonté : « *Et parmi Ses signes Il a créé de vous, pour vous, des épouses pour que vous viviez en tranquillité avec elles et Il a mis entre vous de l'affection et de la bonté. Il y a en cela des preuves pour des gens qui réfléchissent.* » (S30,V21)

Ainsi, l'amour, le plaisir sont donc de bonnes actions, des actes d'adoration, au même titre que la prière, le jeûne, ou le don. Ainsi, l'amour n'est pas un péché, il est un signe de Dieu et non pas la transgression de Sa volonté, et l'homme et la femme sont alliés, partenaires, ils ont besoin l'un de l'autre et d'amour pour réussir l'épreuve de la vie.

---

<sup>81</sup> Cité par Stéphane Dufour et Jean-Jacques Boutaud, Op.cit.

En effet, cet amour sacré créé par Dieu entre Adam et Ève s'altère au contact du fictif, il cède sa place au péché, il succombe à l'amour profane, celui des enfantillages et des futilités de la vie. C'est de cette façon légendaire que les personnages principaux de la trilogie de Khadra ont accepté de mourir pour un rêve, pour un amour parce que la vie sans ce rêve, n'est qu'une mort falsifiée.

Or, lorsque l'esprit d'un personnage est prisonnier d'un dogme, il est difficile de le faire raisonner positivement. Nous passons à une conception délirante cette fois. Une vision qui produit ainsi ce paradoxe que l'être le plus précieux et aussi, pour eux, le plus dévalué, et est réduit à la satisfaction des désirs selon Cheick Abbas, le guide spirituel dans *Les agneaux du seigneur* : «*L'amour est une attitude servile, une fonction subalterne. C'est aux femmes qu'échoit le rôle de l'exercer pour mériter notre charité.*»(p.24)

Ce n'est pas une simple manière de parler qui n'aura pas de conséquences sur les disciples du Cheick, mais une manière de faire et d'agir aussi puissante qu'une arme parce que ces mêmes propos conduisent tout droit à la mort. Ce genre de discours réducteur qui s'en prend aux femmes est ignoble et est le propre de tout sociopathe, et ce qui n'est guère de l'islam car le Coran disait : «*Comportez-vous avec elles avec bienfaisance* » (S3,V19), et parmi les règles de comportement, il y a le conseil dicté par le prophète en agissant «*en bien avec les femmes*<sup>82</sup> »

Cheikh Abbas, le personnage vénéré, ne fait référence qu'au plaisir de l'homme, ce jugement n'est pas considéré comme digne d'un cheikh, et d'un guide. Il ne veut en aucun cas laisser entendre qu'il y a derrière ses propos une arrogance sans égale. Certainement, il n'hésite pas à dire que «*le drame de l'humanité commence dès lors qu'une femme est aimée alors qu'elle n'a droit qu'à la satisfaction modérée de son maître* »(*Les agneaux du seigneur* p.43), Et dans tous les romans de Khadra, l'écrivain étale noir sur blanc ces manières, il dénonce clairement l'hypocrisie de ce genre d'esprits, il critique la vision où le corps d'une femme est domestiqué et s'assujettir ou vu comme une chose inscrite dans sa génétique : «*Je suis une femme. On m'a appris à subir et à me taire.*» (*À quoi rêvent les loups* p.38)

---

<sup>82</sup> *Bon Comportement et Bienfaisance envers l'Épouse en Islam*, in <https://www.islam.ms/bon-comportement-bienfaisance-envers-epouse-en-islam/>

Sans changer la structure sociale, ce à quoi nous avons eu affaire dans ces romans, c'est qu'éduquer un homme dans ces sociétés revient à éduquer un mâle, alors qu'éduquer une femme c'est la préparer à être une femelle. Ainsi, le mal et le péché résident dans le fait de ne pas chercher à connaître l'amour propre et à le comprendre dans son cadre respectif parce que « *l'amour apaise les dieux et qu'il ne se négocie pas puisque tout arrangement ou concession porterait atteinte à ce qu'il a de plus sacré* »(p.173), disait Mahi l'intellectuel dans *Ce que le jour doit à la nuit*.

Donc cette fusion entre l'amour d'une femme, le rêve, la déception et la violence n'est qu'une autre image fictive de la réalité, une forme de représentation que l'écrivain et le lecteur estiment car : « *jouir de la fiction, c'est jouir d'une réalité. On aime se représenter cet état fusionnel sous des couleurs idylliques.*<sup>83</sup>»

---

<sup>83</sup> Flahault François, Heinich Nathalie. (2005). *La fiction, dehors, dedans*. L'Homme, p. 175.

## Chapitre II : La construction romanesque d'une figure sacrée

René Girard dans son analyse pour comprendre le mécanisme de la fabrique du sacré et dans la perspective de théoriser le sacrifice dans le roman français, il pose quelques questions fondamentales sur le désir, à commencer par : *A quoi tient donc le désir ? Et que désir-t-on ?*

Nous empruntons ces questions pour s'interroger sur la part du désir dans notre corpus et comment il conduit les personnages à commettre des sacrifices considérés pour eux comme des actes sacrés. A ces questions, *Les agneaux du seigneur* est le premier roman qui nous fournit la motivation du passage à l'acte violent du sacrifice à travers le personnage de Kada.

### 1 Idylle, idoles et idolâtres

L'histoire dans *Les agneaux du seigneur* était celle des amis vivant paisiblement en amour et en harmonie à Ghachimat. Seulement voilà, un petit différent en rapport avec l'amour d'une femme, un *objet de désir* selon la théorie de René Girard, et dans le credo vient tout gâcher. Le prolifique, Yasmina Khadra, avec son humanisme accoutumé, décrit dans le cadre d'un douar algérien, l'existence paisible de *Ghachimat*, un village de campagne, tranquille et paresseux, bled du soleil et de fellahs, de rivières et de verdure : « *Ghachimat où les bergers savent flûter mieux que les merles, où la chaleur humaine n'avait d'égale nulle part ailleurs* »(p.22). Un village où tous les habitants se connaissent, où les jeunes se rivalisent pour courtiser la plus jolie fille, Sarah, ils s'affrontent en secret pour avoir sa main. Et pourtant, à l'intérieur de cette atmosphère paradisiaque, pénètrent et dès la première page des séquences annonçant que « *cette bourgade de malheur* » (p.11) s'apprête à s'éteindre et à se terrer : « *Le soleil maintenant se retranche derrière la montagne. Quelques mèches sanguinolentes tentent vainement de s'agripper aux nuages. Elles s'effilochent et s'éteignent dans l'obscurité naissante.* » (p.11)

Un jour, ce village *Ghachimat*, dont le nom par sa sonorité proche de l'arabe dialectale et du parler algérien *Ghachi* et *mat*, littéralement 'un peuple est mort', et qui se résume dans le mot *gâchis* par excellence, se transforme lorsque son enfant fanatisé,

Cheik Abbas dit *le saint*, après avoir passé une peine de prison *injuste* rentre à *Ghachimat*. Cheik Abbas a scindé les villageois en alliés et en ennemis et a pu exploité habilement tout ce que la pauvreté a pu engendrer de mauvais chez l'homme en métamorphosant ces enfants en tueurs assoiffés de sang ; c'est à partir de ce jour qu'un fanatisme religieux mena les jeunes de Ghachimat à commettre les crimes les plus odieux. Et les péripéties du récit révèlent aux lecteurs comment le Cheik a pu manipuler ces jeunes personnages aussi facilement.

L'intrigue du font raconte que Kada, jaloux et fou amoureux de Sarah, est bien déterminé à obtenir sa main avant son ancien ami Allal, un autre prétendant et ultérieurement son ultime ennemi. Il parle à sa mère qui a un différent avec cette famille, cette dernière « *comprend tout de suite que son fils a cédé sous l'emprise du démon* : - « *Aujourd'hui, l'amour, ça existe. Et j'aime Sarah. Le maire, sa femme, ta vanité, les commérages, je m'en fiche.* » (p.38)

Le narrateur raconte l'attente et le désarroi du personnage la nuit : « *Ses innombrables livres religieux ne parviennent pas à le distraire. À chaque fois qu'il en ouvre un, les pages s'évanouissent, et ce sont les yeux de Sarah qu'il voit.* » (p.39)

Déjà à ce stade, pour Kada, l'amour prime sur toute autre chose, mais un retour unilatéral à la réalité ne tarde pas à venir. Malheureusement, Sarah est promise et prise par son ami Allal. Le mariage se fut. « *Sarah est assise sur le lit nuptial, [...]. Il lui relève le voile, lentement, de peur de voir le beau visage de la vierge s'évanouir tel un songe qu'on n'a pas su cerner.*»(p31). A ce point focal de l'histoire, la sensation de Kada est mise en avant, il est comme déshonoré, désespéré, et rangé par une douleur incurable :

*Dans sa maison submergée par l'obscurité, Kada Hilal écoute s'approcher les cortèges comme un supplicié attend le moment de son exécution... Lui est resté, rivé à la fenêtre, vouant à l'enfer le village en entier. Il n'a rien mangé depuis le matin...l'instituteur a saccagé le jardin, ensuite il est allé dans sa chambre flanquer tout par terre. ... Ses jambes se sont dérochées sous lui, et il a souhaité mourir avant d'atteindre le sol. (p.86)*

Ces expressions : « *un supplicié* » et « *son exécution* » traduisent sa souffrance. Les verbes *a saccagé*, *flanquer*, *a maudit* interprètent sa colère. Cet arrêt descriptif sur son état est un moment qui permet d'entrevoir la gravité de ses gestes. Et le passage « *a souhaité mourir* » est une image forte qui neutralise ses gestes et ses pensées.

L'infortuné cesse de dialoguer avec les autres, il perd envie de vivre. Écoutons cette voix indirecte, intérieure et vibrante quand *Sarah ne sera pas sienne* :

*Longtemps, il se retient, luttant contre le besoin de ravager tout autour de lui. La colère déferle en lui, ululant, chaotique. Sarah ne sera pas sienne. C'est à partir de ce jour qu'il se laisse pousser la barbe, et nul ne saurait dire si c'est pour se conformer aux recommandations de cheikh Abbas ou pour porter le deuil d'un vieux rêve d'enfant. (p.44)*

Cette dernière phrase confère au texte cet aspect élégiaque. Or le participe présent *ululant* désigne ce comportement qui s'échappe à la raison et relevant de l'instinct animal, celui d'un rapace et non d'un être humain. De ce fait, en son for intérieur, Kada réclame rançons, dommages et intérêts à cette société exclusive, et sans ce sacrement, il ne peut selon lui retrouver la paix. Il doit donc verser le sang de l'innocence, le sang de ses proches et de tous ceux qui croisent son chemin pour se venger. Et là commence sa chute libre, tout le reste n'est qu'une descente aux enfers pour tout le village.

La première étape du processus sacrificiel de la théorie de Girard apparaît. Une communauté en crise et une rivalité pour le même objet désiré. La suite va décider de ce que va être le sacré dans cette société du texte.

En effet, dans le village tout le monde est au courant de la nouvelle, du bonheur des uns et de la déception des autres, et selon Cheick Abbas, *Le drame de l'humanité commence dès lors qu'une femme est aimée*, et le drame dans le texte aussi.

S'agissant de ce type de condamnations qui ne touchent que les femmes, et notamment dans cette situation, le Cheikh attache moins de valeur à la vie d'une femme qu'à celle d'un homme. Il voit la souffrance de Kada Hilal après le mariage de Sarah et il réagit violemment : « *C'est une dévergondée (...) Elle marche tête nue, le mollet dévoilé, et elle parle à haute voix dans la rue* » (p.94). Le Cheick, comme s'il voulait libérer Kada du poids de l'amour, il considère la femme comme propriétaire de la première tentation et aussi la cause de tout drame. Il l'envoie se préparer pour une guerre sainte, une guerre plutôt fratricide.

### **1.1 Des figures du mal et des petits dieux**

Le structuralisme a intégré le personnage dans l'univers d'un schéma actantiel où chaque actant ne prend place que par rapport à l'autre. Mais dans le cadre de leur

fonctionnement, et dans le simulacre de *l'effet personnage*<sup>84</sup> de Vincent Jouve, ces actants sujets sont dans les débuts des récits des victimes, puis ils se transforment en meurtriers. Ces derniers déclenchent au départ de fortes réactions affectives chez le lecteur, puis son indignation vers la fin.

La figure singulière, Cheikh Abbas est le premier personnage que nous pouvons qualifier d'un petit dieu qui a déclenché le processus du Mal dans le village de Ghachimat. Son apparition solennelle dans le texte en accord avec sa fonction de cheikh vénéré et *sain* n'anticipe aucunement les dérapages que prend le cours des événements par la suite. Toutefois, en témoignant d'une grande bienveillance, ce personnage apparaît rapidement et en premier lieu comme une victime dans l'action romanesque, ce qui est un indice textuel hautement significatif si nous considérons la typologie des autres actants aussi comme des victimes. Donc quelle est la figure représentative du Mal dans ces romans ?

Le jeune personnage Abbas est décrit comme le plus proche des imams de son village. Il n'est pas un membre actif du FIS, « *Abbas n'a jamais pris part à une quelconque opération.* » (p.171). En réalité, il devance rapidement ses disciples et redevient un opposant ou l'ennemi premier de l'Etat.

Censé incarner les valeurs de la religion les plus traditionnelles, il est l'élément perturbateur par excellence. Et ce qu'il représente constitue un équilibre vital à la dimension romanesque entre le camp du Bien et le camp du Mal dans le récit.

Le Cheikh est constamment accompagné de ses idoles, « *à droite du minbar, assis sur des coussins face à l'auditoire, le cheikh Abbas, Kada Hilal, Tej Osmane et trois compagnons du 'Voyageur de la lumière' méditent* » (p.67). Selon les villageois, il est *un saint, un esprit*. « *Pour le commun des mortels, cheikh Abbas est un signe du ciel. S'il ne porte pas le Message, il n'en demeure pas moins le digne serviteur.* » (p.28). Il a un droit divin sur ses disciples et sur le village.

La soif d'une suprématie rend la filiation entre Cheikh Abbas et les autres personnages extrêmement forte, au point qu'il apparaît comme leur père spirituel, il prend littéralement le relais d'un inspirateur tout en les conduisant, selon lui sur les traces des anciens, mais en réalité vers l'abîme.

---

<sup>84</sup>Jouve, V. (1992). Op. cit., p.272.

Ainsi une fois libéré de la prison, la préparation à la déification du Cheick se fait en faisant fi des tendances nombrilistes, et égoïstes, il est vénéré comme un dieu. Le cheikh encourage les villageois à entrer dans son jeu, à adhérer à sa stratégie. Le narrateur reconnaît en lui une aptitude au mensonge et à la dissimulation. « *Il se tient sur son trône, superbe de retenue, et il regarde pâître son troupeau avec une rare sérénité* » (p.28). Pour rappel, le troupeau désigne les villageois invité à la fête organisée à l'occasion de sa sortie de la prison.

Le cheikh recommande à tous ceux qui ont choisi de faire l'effort sur le chemin de Dieu, d'être dans le monde sans être du monde, d'être de bon disciple pour lui pour l'être pour Dieu. Il choisit parmi eux des élus ou des émirs dans le sens propre du terme pour semer la mort. Et l'un de ses disciples est Kada. Il doit lui obéir à la lettre, au petit geste et sans réflexion, Kada est prêt à se détacher de tout, même ses parents pour ne céder qu'à ses ordres.

Donc les deux figures se croisent dans l'envie de se venger de cette communauté malgré les diverses motifs du départ, le *désir* de dominer pour Abbas et le *désir* d'obtenir Sarah pour Kada.

### **1.1.1 La duplicité du saint**

Kada Hillal et son groupe d'amis sont des personnages possédant une nature ambivalente. Ils font parti tantôt du camp du Bien, tantôt du camp du Mal. A la fin de ce récit, ils symbolisent le principe du Mal antagoniste au Bien. Ils exécutent leur volonté et font, par lubie et sans l'avis d'aucun dieu, toutes sortes de caprices et animosités leur passant par la tête d'adolescents et d'Émirs qu'ils étaient. Que s'est-il passé pour que de tels êtres débonnaires deviennent de petits dieux du Mal ?

L'histoire est que ces jeunes personnages éduqués et modernes se transforment en guerriers militants contre l'injustice sociale. Khadra expose les vrais mobiles, les vrais motifs avec clarté et distance de ce militantisme incontrôlable. Dans ces deux textes, *Les agneaux du seigneur* et *A quoi rêvent les loups* les tenants du pouvoir, depuis l'indépendance de l'Algérie, affichaient ostensiblement leurs richesses aux dépens de la misère grandissante du peuple. La corruption et la gabegie y sont devenues une pratique ordinaire. Un terrain idéal aux visées des activistes d'une pensée radicale comme prétexte pour nos deux héros, Kada et Nafa.

Ils tentent de s'emparer eux-mêmes du pouvoir, en étendant sans cesse leur emprise avec un certain esprit de violence et de vengeance. Ce sentiment essentiel, à savoir la vengeance dans la fiction des deux romans, doit habiter profondément les rebelles, Kada et Nafa, et marquer toute leur existence. A travers eux, transparaît la puissance et l'abandon complet aux caprices et aux fantaisies personnelles :

*Nos recrues sont légion..., chacune d'elles se découvrira l'envergure d'un petit dieu... Si tu veux miser sur un monstre qui dure, choisis-le parmi les plus démunis. D'un coup, il rêvera d'un empire jalonné d'abattoirs et de putains et, dès lors, s'il disposait d'une paire d'ailes, il voudrait supplanter Satan. (p.62)*

Pour surmonter toutes les difficultés, ces personnages continueront leurs trajets jusqu'à ce qu'ils découvrent en eux la divinité et accomplissent des réalisations, pour le moins, désolants et pour eux sublimes. Ils se transforment en des souverains représentant Dieu, des émirs élus et choisis, selon eux, par Dieu.

### **1.1.2 Kada, le Mehdi attendu**

Chaque crime est unique, chaque criminel est une énigme. Kada, un nom archétype incarnant parfaitement son nom '*chef*', a troqué sans le savoir sa religion par un dogme inverse. Mais qui est Kada ?

Un arrière-petit-fils d'un caïd tyrannique, l'émir Kada Hillal, a été élevé dans le mépris des nouveaux gouvernements dont il a hérité une bonne partie de leur *boulimie*, L'instituteur malgré lui parce qu'il voulait être aviateur, et après la perte de Sarah, laisse pousser sa barbe, quitte sa famille, le village entier, pour habiter les montagnes et c'est avec une haine sans cesse grandissante qu'il milite au sein d'une mouvance dite islamiste. Il procède à la destruction massive pour se venger du monde entier, sans exception, un monde qui l'a privé de la femme tant souhaitée.

La figure du *Mehdi attendu* prend part dans l'œuvre, avec le retour de Kada d'Afghanistan. Une foule le réclame et des « frères » le jubilent : « *Les clameurs se déchaînent. Une voix domine le chahut pour crier au moudjahid qu'il était le Mehdi attendu* » (p.119). Comparé au Messie, il est le libérateur promis qui reviendra sauver le village des forces du Mal. Comme quoi, ce jour du retour de l'enfant du village qui vient branler et éternuer ce paisible douar s'apparente à la Résurrection. Il précède par un violent cataclysme à un bouleversement total de l'ordre cosmique de ce petit

village. Cette mission n'est promise qu'à lui et, à lui seul selon *les frères*, une mission bénie et sacrée. Kada va sauver les algériens des « *taghouts* » qui ne sont pas en réalité des étrangers pour lui.

Et la spirale du désir du même objet (Sarah) et du sacrifice de René Girard refait surface :

*À chaque tour de cette spirale, le processus de rivalité suggère aux participants les mêmes stratégies pour triompher de leurs rivaux, les mêmes ruses pour dissimuler ce dessein... La rivalité mimétique est partout mais seuls quelques écrivains rompent le silence à son sujet et dénoncent les falsifications dont elle fait l'objet.<sup>85</sup>*

Quand ces jeunes transformés pesaient sur la société et la politique, ils normalisaient la violence en lui donnant sa forme et son contenu sacrés. Avec l'apparition du monopole du sacré dans le village, la vie des uns s'est réappropriée la notion en l'appliquant à d'autres objets proprement humains et sociaux. Ainsi s'élargit-il son champ d'extension, ce Jihad contre les siens musulmans en guise d'exemple, dans la société en général, et l'espace du roman, en particulier est sacralisé par les uns, dénoncé par la majorité. Kada, entouré dans un premier temps d'un certain romantisme, profitant d'un moment de déprime, il passe à un moment d'euphorie. Il sera saisi d'une aura meurtrière, se transforme en une figure de la mort et édifie la méthode Kada ceinturé par son propre microcosme qui disparaît avec la disparition de son caïd à la fin : « *Chaque émir qui disparaissait entraînait dans sa chute le microcosme qui gravitait autour de lui.* » (p.166)

Après son retour du champ du *djihad*, sa première esquisse était son enseignant, Haj Salah, l'être le plus vulnérable dans le village.

## **1.2 La culture du sacré et la naissance du désir**

Le centre de cette culture naissante du sacré était le désir et, à partir de la définition du sacré de René Girard, nous nous donnons un moyen sans doute pour éclaircir cette sacralité dans le texte. Sa théorie sur le sacrifice, appuyée dans son livre *La violence et le sacré* sur les histoires littéraires, aménage et accommode de prime abord notre démarche analytique.

---

<sup>85</sup>Girard, R. (1972). Op. cit., p.15.

Pour rappel, la théorie est bâtie et centrée sur le désir commun qui mène à la rivalité et au meurtre. Dans *De la violence à la divinité*, il entend montrer que le désir est un fait palpable : « *Il ne s'agit pas là d'un phénomène exclusivement littéraire. On vérifie aisément qu'il se produit aussi dans l'histoire réelle.* »<sup>86</sup>

Selon cette même théorie, le personnage comme tout être humain ne désire pas la chose, il veut ce que l'autre désire, l'argent, les biens, une femme ou autres. Et dans ce texte, Sarah est l'objet du désir et de la rivalité des jeunes amis, alors que le pouvoir est l'ambition des autres clans. La satisfaction, le sexe, l'amour, sont toujours au cœur et au centre du jeu sacré selon Girard. Et si on désire ce que l'autre désire, on devient ennemis et l'histoire première d'Abel et Caïn en est la preuve. Un désir de possession est un *Désir mimétique* qui conduit à la violence et à la tuerie. La violence non constructive, destructive, la guerre et la vengeance, si elles se déclenchent, elles ne peuvent cesser, elles créent une crise sacrificielle et religieuse ou une destruction absolue de l'existence du groupe au moment où la violence aveugle se répand, expliquait Girard. : « *Les objets susceptibles d'être désiré sont de deux sortes. Il y a d'abord ceux qui se laissent partager, ceux qui peuvent être possédés en commun.* »<sup>87</sup>

La femme, au centre de la violence et du sacré dans ce roman, est un sujet de *désir*, un sujet désiré et il ne peut être partagé : « *Il existe aussi, hélas, un second type d'objet, celui qu'on ne peut pas ou qu'on ne veut pas partager, l'objet auquel on est trop attaché pour l'abandonner à un imitateur. L'objet archétypal ici c'est l'épouse que l'époux se réserve jalousement.* »<sup>88</sup>

René Girard explique que l'absence de la victime pousse à chercher un bouc émissaire, pourvue qu'il soit du groupe, il doit assumer et absorber tout le mal au sein du groupe, ou à la rigueur, une victime substitutionnelle, l'agneau. Dans cette foule, personne n'est capable de résister au mimétisme meurtrier. Et c'est juste à ce moment qu'un individu apparaît comme la source des problèmes, comme coupable aux yeux de cette communauté comme Haj Salah l'imam du village, et le choix de la personne n'en est pas restreint, disait Girard : « *Il y a de nombreuse société où les victimes sont humaines, ce sont des prisonniers de guerre, des esclaves, des enfants où même,*

---

<sup>86</sup> GIRARD, R. *Op. cit.*, p. 11.

<sup>87</sup> GIRARD, René. (2007). *De la violence à la divinité*. Paris: Grasset, p. 11.

<sup>88</sup> GIRARD, R. *Op. cit.*, p. 11.

*semble-t-il, dans le cas du roi sacré et des sacrifices, des membres de la communauté. »<sup>89</sup>*

L'imam refuse d'accréditer la démarche des terroristes et sa culpabilité est un prétexte ; la victime prédestinée est choisie notamment pour ses qualités intrinsèques : elle est très pénétrée de piété comme l'imam et l'effet de son sacrifice va réconcilier la société querelleuse selon cette théorie. La victime est le seul espoir sacrifié afin de chasser la violence. Elle est anéantie par toute la société qui partage cette violence collective de façon religieuse comme si c'était un ordre abrupt et hautain de Dieu. Ainsi, la victime « *sacrifiée* » devient soudainement *sacrée* : « *Le sacré passe pour s'incarner dans un personnage exceptionnel* »<sup>90</sup>. Le bouc émissaire est désigné comme une sorte de divinité qui a permis la résolution de la crise.

Dans ce texte, le sacrifice naît ainsi de la rivalité, du *désir mimétique*. Et comme dans *Les agneaux du seigneur* et après l'assassinat de l'imam, la paix ne va pas durer, elle s'use très vite. Et le même processus (crise, bouc émissaire, sacrifice, paix) recommence tôt ou tard parce que la société est menacée, terrorisée, dominée par la peur : « *La seule réconciliation possible, le seul moyen d'interrompre la crise et de sauver la communauté de l'autodestruction, c'est la convergence de cette colère et de cette rage collective vers une victime. »*<sup>91</sup> Et reproduire le phénomène du bouc émissaire qu'elle ne comprend pas et qu'elle imite devient un fait sacré : « *Dès que le sacré, c'est-à-dire la violence, s'insinue à l'intérieur de la communauté, le schéma de la victime émissaire ne peut manquer de s'ébaucher* »<sup>92</sup>.

A cet égard, l'imam Hadj Salah est la victime idéale et à plus d'un égard.

### **1.2.1 Le péché de Salah**

Le scénario classique d'un amour innocent est désamorcé par les deux récits de Salah et de Sarah. L'emboîtement de ces deux récits au début du roman permet de comprendre leur fonctionnement dans le récit cadre. L'écriture représente le premier récit sous le mode rationnel, le deuxième, de Sarah, sous un mode sensuel. Mais tous

---

<sup>89</sup> Girard, R. (1972). *La violence et le sacré* (éd. Bernard Grasset). Paris, p.373.

<sup>90</sup> Ibid., p.371.

<sup>91</sup> Girard, R. (2004). *Les origines de la culture*. Paris: Gallimard, p.76.

<sup>92</sup> Ibid., p. 362.

les deux s'inscrivent dans une représentation métaphorique de la victime innocente ou du bouc émissaire dans le processus de la fabrication du sacré.

Le narrateur dépeint très fortement cette crise ou le sacrifice de l'imam Haj Salah, le premier crime dans le roman, à travers un temps linéaire, à sens unique menant tout droit à un terme, la mort où les personnages ne peuvent ni l'arrêter, ni le retenir, ni d'ailleurs faire marche arrière. Il fait de ce personnage la proie la plus facile et la plus précieuse. Haj Salah est le vieil imam du village, un père, un enseignant et une référence pour les petits et les grands, et son dévouement pour les habitants de Ghachimat est sans égal.

Placée au cœur du roman, la scène de son assassinat est détaillée, elle relève de l'événement du figural car, c'est juste à ce moment là que se forme l'embryon d'une intrigue, les équivoques et les quiproquos dans *Les agneaux du seigneur*.

Ce drame, le narrateur nous le conte avec des mots crus au chapitre 17 : « *Couché sur le côté, les mains jointes sous la joue, l'imam Haj Salah n'arrive pas à fermer l'œil.* » (*Les agneaux du seigneur p.122*). Cette phrase introduit d'emblée le personnage dans un monde d'angoisse, de malaise où nul n'a le droit de changer le cours tragique de son récit. Il nous met face à un drame insoluble, celui de la fatalité, de se trouver au mauvais endroit, au mauvais moment, dans de mauvaises conditions et avec les mauvaises personnes.

Enlever de chez lui la nuit, de la manière la plus *cavalière*, Haj Salah ne sait « *comment il a réussi à marcher dans la forêt, les mains ligotées et les yeux bandés* » (*p.122*), laissant derrière lui une épouse, diabétique, en train de s'alarmer sur son sort. Les assaillants ne sont rien d'autres que ses propres disciples : Kada Hilal, Tej Osmane, Smaïl Ich et Youcef. Ses disciples et par la suite ses bourreaux, le conduisent vers une ancienne cabane à la forêt.

Les mots qu'ils les décrivent sont frappants. Les *Quatre hommes le fixent, l'air grave*, l'un *Le visage opaque*, l'autre *caresse machinalement la lame d'une machette*, et le dernier a *du venin dans les prunelles*. A ce niveau du récit, cette description s'annonce déjà menaçante et effrayante. En portant un air de caïd, et en déployant les causes de l'attitude de ses jeunes compagnons, l'Émir Kada lui adresse la parole :

— *Haj Salah, tu es un homme de bien. C'est pourquoi nous faisons appel à toi... Le monde change et ils refusent de l'admettre... Depuis l'indépendance, notre pays n'a de cesse de*

*régresser. Nos richesses souterraines ont appauvri nos convictions et nos initiatives... Durent trente années, ils nous ont menés en bateau. Bilan : le pays est sinistré, la jeunesse dévitalisée, les espérances confisquées...*  
— Nous disons « ça suffit ! »... ( p.124)

Dans cette folle période alors du texte, « octobre 88 »(p.57), surgissent, dans la vie des jeunes adolescents, des questions lancinantes, que dans toute son œuvre, l'auteur va prendre sur le compte de ses personnages pour s'interroger sur le sort de cette jeunesse, sur le sort du pays, et sur ses richesses perdues. La médiocrité du pouvoir et l'exclusion de la jeunesse sont les signes distinctifs de cette époque chaotique du roman. Et cette écriture se fait témoin à travers ce temps référentiel, et fait en sorte que cette jeunesse s'exprime en transcrivant leurs voix et en combinant l'Histoire à la fiction. En fait, le plus grand facteur de déstabilisation de ces personnages et de leur déséquilibre, que Khadra met en question dans son œuvre, est la misère qui est à l'origine de cette métamorphose vers le terrorisme. Leurs longs discours divulguent qu'un pouvoir de *faux jetons* a choisi de jouer avec le feu et, à leur tour, les enfants rebelles leur proposent l'enfer. Face à un pouvoir *Voyoucratique*, ils se révoltent contre *ces traîtres* qui s'amuse des vies des autres et de leur avenir et s'emparent des richesses du pays en laissant traîner dans la misère tout un peuple. Ils pointent du doigt et accusent *Les incompetents* du pouvoir de faire du plus beau pays *une boucherie*. Et pour les affronter, ils créent un régime parallèle. Pour eux une Mouvance est née, *inspirée par Dieu*, Le Front. Par instants, ils auraient cru que ce mouvement était divin. L'écriture, elle, légitime à un moment donné le passage à l'acte, la révolte contre l'Etat par le biais d'une étude psychologique de ces personnages tout en dénonçant catégoriquement leurs démarches barbares. Et l'idée de la bonne nature humaine de Rousseau selon laquelle l'homme naît bon, c'est la société qui le corrompt, se concrétise. Kada continue de déployer ses bels arguments et achève son discours toujours par l'expression « *ça suffit* » et à mainte reprise. L'élève d'autrefois, l'apprenant devient l'enseignant, il se vante de sa force, et déploie ses thèses poignantes devant Haj Salah qui écoute sans prononcer un mot :

— *Ainsi est née la Mouvance. C'est Dieu qui a inspiré le Front. Il a eu pitié de cette nation décontenancée qu'un ramassis de faux jetons menace d'anéantir ... C'est pour quoi nous disons « ça suffit ».*  
.... *Et la guerre est là, dit Kada.*( p.125)

L'extrait assimile l'État à un monstre et le confronte à ses mensonges. Une condamnation ni voilée ni masquée par un acte qui se veut pragmatique où le régime politique est considéré comme mesquin et méprisable : « *C'est le peuple qui se soulève contre les chiens qui l'ont assujetti - On s'insurge contre le Rais ? ... Les ogres du régime.* » (p.125)

Haj Salah est fatigué. « *Le sommeil le gagne et les douleurs lancinantes de ses articulations le relancent.* » Les anaphores montrent un vieillard échauffé, agité voire tourmenté par l'idée de ses disciples, il se manifeste enfin :

- *Qu'attends-tu exactement de moi, fils des Hilal ?*
- *Une fatwa.*
- *Je n'ai pas l'érudition requise. Je ne suis qu'un imam de campagne dont le modeste savoir s'étiole et dont la mémoire est de plus en plus défaillante.*(p.126)

Cette scène jumelle le texte à un interrogatoire, à une procédure accusatoire parce qu'il faut essayer les accusations sur un bouc émissaire, et nous commençons à connaître ces jeunes progressivement au gré de la conversation. Ces enfants rebelles cherchent à légitimer la violence de part en part l'obtention d'une *fatwa* (décret ou décision rendue par un mufti) pour déclarer une guerre sainte contre les ennemis. Ces jeunes, pas encore terroristes, créent et développent un scénario du bon vieux temps, le temps historique, héroïque et légendaire d'antan. Le verbe '*décète*' et l'expression '*guerre sainte*' restituent, en quelque sorte, les temps glorieux des musulmans. Or, L'acception admise, est sacrée, ce qui a trait au culte religieux, même la guerre. Mais cette belligérance ignore tout de la religion et n'a aucun lien avec le culte islamique sauf l'étiquette.

Haj Salah demande : « *et qui est donc l'ennemi ? - Tous ceux qui portent le képi : gendarmes, policiers, militaires... Jusqu'aux facteurs*»(p.126). Les ennemis désignés sont l'État et ses alliés. Là, le pluriel de ces mots confère une dimension tragique à la situation ; ces noms retentissants rapprochent Kada de l'homicide et du parricide parce que tout fonctionnaire est pris alors pour cible.

Ce terme *fatwa* aurait pu être substitué par un autre, la justice, mais là ce n'est pas le problème. La crainte de l'imam est d'autant plus grave et tragique qu'elle se conjugue à l'imparfait et les verbes nous montre un homme angoissé, qui cherche à

fuir cette réalité en mettant la tête entre les mains : *Le moment qu'il redoutait est là. L'ogre se réveille en l'enfant qui ne comprend plus pourquoi, soudain, le besoin de châtier supplante celui de pardonner.*(p126) L'expression *L'ogre se réveille* dramatise cette peur fébrile, et la certitude remplace le doute qui commence à peser sur sa conscience. Est-ce la désinvolture de ces fils qu'il craignait, ou c'est cette réalité qui dépasse toute fiction pour lui ? En ce moment, ce n'est pas sa mort qui le tourmente, c'est l'islam à la dérive faucheuse et fâcheuse, que l'on ne pourra jamais maîtriser, qui le honte.

L'incompréhension caractérise la scène. Haj Salah essaye, en fait, d'instaurer un dialogue qui interpelle la raison, en vain. « - *Savez-vous pourquoi Dieu a ordonné à Abraham de lui sacrifier son fils chéri?- Pour tester la foi d'Abraham. - Blasphème ! Oserais-tu insinuer que Dieu doutât de Son prophète ? N'est-il pas l'Omniscient ?* »(p.127) Répond l'imam.

Les points d'exclamations et d'interrogations, reflètent l'effervescence volcanique de l'imam face à l'ignorance de ces jeunes. Et Abraham ou ab/rahim en arabe signifie littéralement un père miséricordieux, bienfaisant, et clément. Cet exemple réveillera-t-il ces jeunes ?

A la lumière de ses dires, l'imam leur a conseillé d'abjurer la religion du diable puisqu'elle ne commande que la haine, mais ils n'ont pu reculer devant ce crime. Le silence clôt l'interrogatoire ou, plutôt, le réduit au néant et l'envoie aux abois. L'Histoire a voulu, qu'un jour, l'imam se retrouve seul, en proie, devant ces prédateurs, devant cette force hostile sans recule et sans pitié. Et il s'avère que l'écrivain n'a pas entièrement rompu avec les traditions ancestrales pour déculpabiliser l'Islam de tout acte pareil en donnant la dernière parole à l'imam avant sa mort ou son dernier message :

*Dieu avait seulement un message pour les nations entières. En demandant à Abraham de tuer son enfant au haut de la montagne, puis en lui proposant un bélier à la place de l'enfant, Il voulait faire comprendre aux hommes que la Foi a ses limites aussi, qu'elle s'arrête dès lors qu'une vie d'homme est menacée. Car Dieu sait ce qu'est la vie. C'est en elle que réside toute Sa générosité.*(p.127/128)

Et le temps, sans transition, passe au lendemain. Des expressions *sac en toile* et *la tête tranchée d'un homme* interpellent la sensibilité du lecteur. Ce n'est pas que Jelloul qui « *porte ses mains à ses tempes et se met à hurler, à hurler...* » (p130), mais tout

lecteur aussi. L'innocence est anéantie, celle de l'imam Haj Salah ou littéralement le *Bien* d'emblée. Haj Salah, coupable de son mutisme, est condamné pour x raisons, tel est l'argument central de la première tuerie dans le roman.

La première victime sacrifiée, ce vieil imam du village, est le premier bouc émissaire de son temps ou des *Agneaux du seigneur*. Ce titre qui est une référence religieuse claire et nette signifie tout simplement les sacrifiés au nom de Dieu. Donc, avec l'assassinat de Haj Salah, l'ancien imam et l'éducateur de Ghachimat, la question de dieu, d'Abraham et du sacrifice émerge juste au cœur de cette histoire de Khadra pour s'interroger sur les actes religieux et ses acteurs.

### 1.2.2 Le crime de l'innocence

René Girard évoquait le désir impartageable qui laisse place à la haine dans une communauté :

*La convergence de deux désirs sur un objet non partageable fait que le modèle et son imitateur ne peuvent plus partager le même désir sans devenir l'un pour l'autre un ...Le sentiment positif ...fait place alors à une haine d'autant plus obsédante qu'elle reste mêlée de vénération.*<sup>93</sup>

Le désir d'obtenir les biens des autres même les plus proches déclenche cette conflagration, et Sarah est l'objet convoité, un objet impartageable. En conséquence, dans cette étape cruciale du sacrifice, les petites jalousies s'inspirent des traîtrises pour se muer en vindicte, et les rancunes se découvrent une légitimité assassine. Et la perte d'une fille, « *Sarah ne sera pas sienne. C'est à partir de ce jour qu'il laisse pousser sa barbe* » (p.44), la jalousie de voir un vieil ami la possédait, le détestait parce qu'il a réussi dans sa vie, sont des prétextes pour escamoter Dieu des cœurs.

Le mariage d'Allal se fut. Et Kada en est l'abattu en « *vouant à l'enfer le village en entier.* » (p.86)

Pour fuir la situation, Kada part combattre en Afghanistan. Il substitut à l'amour le combat et le Cheikh Abbas ne cache pourtant pas sa satisfaction :

*« Va, Kada Hilal, va dire aux mécréants qu'on ne muselle pas la parole, qu'aucune camisole ne peut contenir la foi. Va dire au monde que chez nous la vaillance est nature, que l'appel du Jihad nous fait longer mers et continents d'une seule enjambée... Va, je te bénis. »*(p.96)

---

<sup>93</sup> GIRARD, R. (2007). *De la violence à la divinité*. Paris: Grasset, p. 11.

Par vengeance, par mépris, cette belligérance naissante dite sainte, voulait exploiter ces moments de détresse pour installer son pouvoir, et les futurs terroristes se sont engagés dans le courant de la violence, portés par le ressentiment et la rancœur, « *la haine est en train d'éclorre. La rancœur gagne du terrain* » (p.50). Kada rompt ses liens avec son origine et sa famille et adhère au discours idéologique de l'action armée.

Cet amour passion, disons obsessionnel, achemine le récit vers la violence sacrée ; il détermine et structure tous les récits de Khadra selon un modèle typique : rêve et amour sacrés et impossibles, obstacles, lutte, crise religieuse et communautaire.

### **1.2.3 Le pêché au féminin et le crime sacrificiel**

La situation de Sarah dans cette embrouille est plus que délicate. Mais pourquoi au juste le crime de Sarah ? Qui est cette belle punie par la bête ? Une punition inqualifiable et qui dépasse l'entendement !

À l'origine, dans la Torah, la Bible et le Coran, *Sarah*, l'épouse d'*Ibrahim* a fait l'unanimité par sa beauté et sa piété. Et l'écrivain, en sélectionnant ce nom, présente une jeune femme qui sort tout droit de l'Histoire et va nous embarquer avec elle au cœur de ses courts moments de joies et ses longs moments de peines et de souffrances. Notre Sarah était aussi belle, la plus belle du village, Sarah en mariée est assise ; « *le poète ne saurait dire si c'est l'abat-jour sur la table de chevet ou bien elle, houri aux blondeurs de l'été, qui confère à la chambre tant de féerie* » (p.86). L'expression *houris aux blondeurs de l'été* comparée à la lumière d'un *abat-jour* met en relief et en partie sa splendeur juste fabuleuse. C'est cette splendeur qui est le commencement et le centre du conflit dans le roman.

La structure romanesque se construit, comme dans *Nedjma* de Kateb Yacine, autour de la relation incluant cinq actants dont le sémantisme combiné révèle ce qui peut être finalement le sens à privilégier : Sarah est le leitmotiv et le centre de *l'étoile* entourée des cinq amis et prétendants. Jafer Wahab, Tej Osmane, Allal Sidhom, Kada Hilal et Mourad forment l'étoile à cinq branches. Cette structure rejoint en effet, le symbolisme construit en référence à l'Islam comme dans *Nedjma, l'étoile* : « *Sarah est là... Les trois amis se retournent d'un bloc vers elle, ils frémissent, chacun de son*

*côté, en se gardant de hasarder des paroles susceptibles de trahir leurs intimes pensées. » (p.24)*

Ce signe 'l'étoile' assure cette démultiplication de la puissance évocatoire et suggestive du religieux, et donc esthétique de l'écriture. C'est une écriture, comme celle de Mohamed Dib « hantée par le rêve et l'énigme de l'étoile » et « Le motif de l'étoile se présente comme la trame sur laquelle l'écriture vient inscrire ce désir de lumière, ce rêve de perfection<sup>94</sup> », ajoutait Rachida Simon pour qualifier l'écriture de Dib.

Qu'arrivera-t-il à Sarah ? Pourquoi elle est au centre d'une guerre dite sainte ?

Après son retour d'Afghanistan, Kada forme un groupe d'islamistes. La nuit venant, il échafaude un plan pour exterminer les deux familles des deux époux. Il commence par la maison d'Allal Sidhom. Le policier étant absent, la mère et ses deux filles se retrouvent seules. La vieille femme sera décapitée. Les deux sœurs d'Allal subiront le même sort.

Cette scène souligne un registre pathétique inspirant des sentiments de pitié envers les victimes innocentes, et avec la description du massacre de la famille de Sarah, le ton dramatique s'accroît. Nous sommes toujours dans cette image du carnage qui gagne de l'ampleur dans le récit :

*De l'autre côté du village, un tracteur manœuvre en marche arrière, défonce le portail de la résidence du maire... le maire s'affaisse, touché à l'épaule et aux membres inférieurs. Il tente de ramper vers son fusil. Smaïl l'en empêche en lui écrasant la nuque sous son pied.  
— Ton héroïsme s'arrête là, fils de pute. Tu as tiré ton coup. À notre tour, maintenant. (p.162)*

Dans le rez-de-chaussée, les terroristes rassemblent les femmes et les enfants. Sarah terrifiée, ne sait quoi faire, tente de protéger ses jeunes frères, mais Tej la saisit par la gorge et la fait sortir dans la cour où Smaïl traîne son père devant toute sa famille et le rabaisse avant de l'achever :

*— Regarde ta famille, dit Smaïl au maire. On dit qu'il n'y a pas pire malheur que de survivre à ses enfants. Eh bien, cette nuit, tu vas connaître mieux que ça. Tu vas assister à leur mort. Nous allons les égorger sous tes yeux, les uns après les autres,... Et quand nous en aurons fini avec les tiens, j'aspergerai personnellement ton corps d'essence et te flamberai avec joie. Tu as voulu jouer avec le feu. Je t'apporte celui de l'enfer. (p.163)*

---

<sup>94</sup> Simon, R. (2004). *Islâm, Imân, Ihsân idéologème du roman dibien*. Revue Annales du patrimoine (N° 02), p. 50.

L'écriture de Khadra manifeste cette violence qui commence à être sacrée dans cette représentation du monde réel. Un imaginaire qui donne une figuration, plutôt une pensée d'un référent peut-être bien réel d'après l'expérience de l'écrivain, des motifs (le rêve prisé, l'amour impossible) non identifiés qu'à travers la fiction. Donc, le lecteur est poussé à penser ces actes et non à les voir comme une simple représentation.

Après l'enlèvement, le lecteur n'en sera rien du sort de Sarah. Le narrateur a tenu le lecteur en haleine et l'a mis dans une attente incertaine par rapport au dénouement de cette histoire ; une ellipse narrative parfaite par rapport à la suite de son récit, un trou noir qui aspire une partie de la narration. Sarah, a-t-elle vu les siens mourir : sa mère, son père, ses frères et sœurs. Lui ont-ils demandé de choisir ? Voilà un vide, un dilemme laissé à la déduction. Le texte ne donne pas plus de détails et laisse entendre qu'elle sera kidnappée et traînée jusqu'à la mort sans plus.

A ce point, le récit ressemble à un drame romantique où l'amour et la mort sont liés. Mais le drame romantique se transforme dans ce roman en drame sacrificiel et religieux.

Le destin du personnage de Sarah ne fait qu'attiser la curiosité du lecteur, et ses questions lors de la lecture restent suspendues : qui sait ce qui a été dit à la belle en la torturant, en l'assassinant ? Et à qui faisait-elle appel dans son supplice ?

L'auteur veut déstabiliser le lecteur par le passage d'un registre à un autre, où il fait alterner le pathétique à l'épique. Nous assistons par la suite à un renversement de la situation. Après son retour, Allal forme un groupe d'autodéfense et part à la recherche de sa femme. Sa dépouille est retrouvée. Une dépouille déchirée par la haine déplorable des tortionnaires et exécuteurs. De quoi est-elle donc coupable cette victime dédiée à Dieu ?

Justement, vouloir à tout prix la rendre pécheresse, Sarah est coupable d'être la belle qui a séduit, parce que sa beauté a séduit tout le monde y compris Kada, encore mieux, parce qu'elle est la fille du Maire du village, celle qui a aimé *un impie, un hérétique*, selon l'émir Kada, celle qui a acceptée d'épouser ce policier, et c'est pour ces raisons qu'elle doit payer de sa chair et de son sang au nom de la religion, au nom de Dieu. Pour Kada, la faute inadmissible de Sarah est sa beauté, voilà son crime :

« *Debout devant elle, Rahal semble penser à ce qu'elle fut, quelques mois auparavant : une vestale resplendissante dont tous les jeunes rêvaient.* » (p.189)

La fiction s'inspire certes de la réalité, mais l'illusion du réel crée une impression dérangement, et le lecteur est poussé à poser mille questions : L'amour s'achète-t-il de cette manière ? N'est-il pas noble, et jaillissant du cœur, non des dogmes créés par l'homme ? Cet effet recherché par l'écriture, et qui arrive à son objectif parfaitement, se comprend par la volonté de donner une signification, une conception à la terreur au nom de l'Islam.

Sarah meurt, la divine beauté, après être prise et torturée par l'Émir Kada. :

*La clairière paraît rassérénée... Sarah est là, étendue sur le sol duveteux. Elle est nue. Sa chevelure blonde, que taquine par endroits la brise, se ramifie autour d'elle comme une coulée d'or. Son dos arrondi conserve les traces du fouet, elle a les poings ligotés avec du fil de fer et les chevilles enchaînées.* (p.189)

Ce rêve idyllique, Sarah, a été donc enterré avec Allal par la dantesque explosion, qui les soulève dans un tourbillon de flammes et de chair. Cette voix du narrateur laisse sans voix tout lecteur et frappe son imaginaire de frayeur. « *Les vrais cannibales sont nés chez nous* » (p.185). Est-ce un amour sacré ou profané ? Est-ce que Sarah est un sacrifice pour Dieu ? Est-ce une victime sacrée ou profane ? Est-ce un acte sacré ou bâtard ? Khadra, à travers son réalisme moderne, représente cet acte comme des plus barbares, des plus anonymes, des plus étrangers à cette religion parce qu'il réussit à ne plus laisser place au doute ou à l'incertitude.

Les deux familles furent enterrées ensemble :

*Jamais le cimetière de Ghachimat n'a connu une telle affluence depuis le déclenchement des hostilités... Les onze corps sont alignés devant leurs fosses, recouverts de draps. Il a fallu la mobilisation de tous les hommes valides pour retirer de sous les décombres les huit cadavres carbonisés de la famille du maire.* (p.164)

Et sans paradoxe, l'écriture simple et lisible produit chez le lecteur une certaine angoisse, de la honte, de la tristesse, pour Sarah d'abord, et pour cette religion victime à son tour de ses propres croyants.

### 1.3 Aimer et à quel point ?

À partir d'un certain point, l'objet du désir ou du conflit s'efface, 'Sarah', disparaît et devient alors superflu, « *l'objet disparaît dans le feu de la rivalité* »<sup>95</sup>. Le seul souci des rivaux ne consiste qu'à vaincre l'adversaire plutôt que de satisfaire son désir. C'est ce que Girard nomme une crise mimétique.

En effet, le degré de violence dépend de la valeur de l'objet désiré et la rivalité dépend de la proximité entre les gens. L'avènement de la concurrence génère des inégalités volant à l'homme son innocence. Du coup, la mimésis naissait, et avec elle la déchéance de l'humanité. Ainsi, dans le village, l'état naturel idéalisé disparaît et, un état de violence étant posé, Girard décrit comment l'état initial est rompu par le désir :

*La seule réconciliation possible, le seul moyen d'interrompre la crise et de sauver la communauté de l'autodestruction, c'est la convergence de cette colère et de cette rage collective vers une victime désignée..., sous la forme d'un membre de la communauté qui passe pour la cause unique du désordre. Il est isolé et finalement massacré par tous... Le meurtre du bouc émissaire conclut la crise.*<sup>96</sup>

Pour assurer la cohésion des sociétés, nous passons par le biais du sacrifice à la désignation d'un bouc émissaire. Mais cette société de Sarah, de Salah et de Kada, a-t-elle vraiment besoin d'un tel sacrifice pour retrouver la paix ?

#### 1.3.1 Le crime sacré et la guerre sainte

Ce n'est pas tant la personnalité de Kada qui compte ici, mais son rapport au crime et à la religion. C'est une représentation de la figure du Mal par excellence, et si nous avons laissé ces personnages, ces psychologies s'approfondir dans d'autres lieux et dans d'autres circonstances, le crime, le sacrifice n'auraient sûrement dû pas être commis. L'égoïsme de la société a aussi conduit ces jeunes personnages au meurtre. Kada et ses amis mènent à la naissance d'une autre culture du sacré, un sacré propre à eux. Et sans ces conditions vécues, sans ce leitmotiv féminin, l'amour de Sarah, ces mains n'auront probablement pas pu être incriminées : - *Et la guerre est là, dit*

---

<sup>95</sup> Girard, R. (1972). *La violence et le sacré* (éd. Bernard Grasset). p. 50.

<sup>96</sup> Girard, R. (2004). *Les origines de la culture*. Paris: Gallimard, p76

*Kada.* »<sup>97</sup> Serait-ce une vengeance de sa communauté, de l'état, ou de Haj Salah, symbole de la religion et de la raison dans le village ?

Ces personnages jeunes qui n'ont pas vraiment le profil des assassins passent à l'action face à un père 'Haj Salah' et avec un sang froid. Sa mort, comme perte, symbolise la tentation d'une suppression pure et simple du religieux dans ce village, et montre à quel point la nature de ces gens est fragile. Aussi, à propos de la même scène de la mort de l'imam, le narrateur clôturait l'événement non par un verset ou un hadith, mais par les propos d'un poète : « *Le poète avait raison : il y a immanquablement une part pour le Diable en chaque religion que Dieu propose aux hommes.* » (p.126)

Ce n'est pas certes une parole divine, mais elle porte une certaine pureté, une force et une vivacité, elle incite à la paix. Nous comprenons alors pourquoi il craignait, et dès le début, le passage à un acte aveugle. Par défaut d'équité, ils ne jugent pas cet homme en considérant ses œuvres et ses mérites, mais parce qu'il n'adhère pas à leurs idées.

Maintenant, nous connaissons, plus au moins, la nature et les desseins de ces jeunes terroristes naissants, de ces mains homicides. Ils veulent être absolument obéis et si l'état a brisé leurs rêves, ces personnages feront plus : ils enterreront les gens et leurs rêves. Ainsi est conçue cette *guerre sainte* : le premier jour, un mort, puis un autre, puis une famille, et une escalade de violence se voit déferler dans chaque chapitre de la vie de ses habitants.

Le sacrifice est une transaction suprême et le sacrifice de Salah est digne du plus vil des criminels. Et en rejetant la faute sur le vieux et sur les autres, le texte n'annule pas la nécessité de perpétuer cette action pour se satisfaire. Mais, ce sacrifice a-t-il abouti à un consentement ou a-t-il était l'élément déclencheur ? Le silence des uns et des autres face à cette terrible scène ressemble à la fin d'une tragédie grecque, à Œdipe, ce fils, qui tue son père, épouse sa mère et ne puisse vivre avec l'irréparable, il ne peut percevoir clairement les raisons de son infortune, il se creva les yeux et mourra punis, entre parricide et inceste. De même, ces terroristes, n'ont épargné personne, ils

---

<sup>97</sup> Ibid.

ne font pas d'exception. Ils tueront les villageois et violeront leurs femmes, et mureront de la manière la plus impétueuse.

L'islam est la religion des ancêtres dans le texte, et cette nouvelle génération cherche une identité purement islamique et veut supprimer les traditions qui, selon elle, n'étaient pas à la hauteur, *païennes* et archaïques : « - *Mon fils. - je ne suis pas ton fils... il est temps de mettre fin à ces traditions païennes [...] toute autre improvisation serait pécheresse* » (p.56). Ces jeunes personnages commencent à sacrifier un parti pour assujettir un peuple et à inculquer des principes pour dominer les esprits, et c'est le propre du sacré inventé sans précédent.

Le mal fait ou subi demeure un phénomène inextricable. Tuer un innocent, apaise-t-il leurs esprits ? Sont-ils finalement heureux après tant de vies ôtées ? La vraie utilité de la religion est qu'elle permet de maîtriser les envies et les pulsions. Elle ne permet nulle hérésie. Et cette guerre sainte menée contre les saints et les siens est un acte si bas et primitif, un coup impie et une loi divine abattue par l'inconscience. Et si nous réunissons tous ces critères, l'Islam apparaît non comme une menace pour cette société, mais comme la première victime.

Et cette force devient une obsession. Ils ont conçu une loi, et leur loi ne porta qu'un seul article, la mort. Les victimes qui s'en suivent, coupables de péché, accusées à tort, ne sont rien que des innocents et n'auront même pas le temps de plaider leur cause. Trouveront-ils des prétextes pour les tuer et sacrifier ? Hélas non. Des martyrs de l'intolérance. Ils ne seront jamais jugés ; ils sont immédiatement exécutés. Il ne reste pour le lecteur que la pitié et la compassion envers chaque victime, et c'est le seul qui œuvre droit à répondre à des accusations consternantes.

Un déferlement de violence s'enchaîne donc et la suite est évidente. Tout un village, des enfants, des jeunes, des vieux, sont tourmentés, condamnés à vivre l'enfer à cause d'une seule faute, et d'ailleurs non commise par eux et là, pas de grâce de la part du fils des Hilal. En dessous de cette violence soi-disant religieuse, les rancœurs, les haines s'accroissent et, « *la gangrène intégriste* » (p.78) gagne du terrain et transforme le paradis, Ghachimat, en enfer.

### **1.3.2 L'effet du roman**

Le lecteur ne se divertit pas quand il lit de tels romans. Il en souffre. Et dire qu'un seul lecteur s'en sort indemne de cette expérience littéraire exceptionnelle, de cette histoire dure, de ce sujet épineux est une tromperie. La volubilité poétique et la verve romanesque ont allié sublime et horreur, beau et pénible : « *Ici l'art, la fiction comme « ombre de la réalité », produit un effet de réel plus réel que la réalité. L'ineffable se voit ainsi transposé - sublimé au plan esthétique<sup>98</sup>* », disait Beïda Chikhi à propos de la fiction romanesque.

Condamnés sur preuves irréfutables, les malheureux ne devraient, normalement, rendre des comptes à personne. Ici, nous voyons que des êtres fragiles, exprimant à haute voix leur désenchantement, souvent méconnu de source et indicible et, malheureusement, ils l'expriment face à d'autres malheureux comme eux.

Si cette collectivité disparaît et on se montre les uns contre les autres et on n'adhère pas aux mêmes principes, la religion se disloque et disparaît à son tour. L'unité qui était selon Durkheim dans les mêmes croyances se dissout. Et si c'est pratique sont l'antithèse de l'islam, que reste-t-il de l'islam ?

*Les croyances proprement religieuses sont toujours communes à une collectivité déterminée qui fait profession d'y adhérer et de pratiquer les rites qui en sont solidaires [...] Nous arrivons donc à la définition suivante : Une religion est un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, ... la religion est une chose éminemment collective.<sup>99</sup>*

Si les croyances et la pratique des mêmes rites ne s'appliquent pas à cette communauté, le système solidaire se dessoude et la religion avec. Elle ne serait jamais le point commun entre ses membres, mais un élément de séparation et de distance. De fait, nous pouvons dire que ces deux camps n'adhèrent pas à la même croyance, et que celui qui ne se plie pas à l'appel de la paix et de l'union n'est plus de cette noble religion.

Et chaque lecteur est aussitôt livré à sa propre conscience envers cette religion, l'islam, et envers cette Algérie, un pays hier sorti vainqueur d'une guerre féroce et acharnée, ne tarde pas à tomber de nouveau dans la disgrâce et par la suite dans la violence. Si l'histoire de la guerre a fait couler beaucoup d'encre dans le passé et a marqué la vie de plusieurs générations, celle du terrorisme n'a pas été moins

---

<sup>98</sup> Beïda Chikhi et Laurence Pieropan . (2008). *L'écrivain masqué*. Paris-Sorbonne: PUPS.

<sup>99</sup> Durkheim, Emile. Op. cit., pp. 103-104.

dramatique. C'est là où ces jeunes personnages tombent très bas et donnent la preuve de leur inconscience, notamment, religieuse.

Vraie ou fausse histoire, c'est indéniablement, la fiction qui met à vif, pour le plus grand plaisir du lecteur, la réalité. Elle la trouble par son ensorcellement et son prétendu sortilège, elle est capable de créer un univers, un huis clos sur lui-même pour nous enchanter.

Ainsi, tout le jeu se fait entre le fictionnel tenu pour imaginaire et le sacré comme vérité. Le domaine du fictionnel est « *réservé à ce qui relève de la littérature, et celui de fictif à ce qui relève de la vie.* »<sup>100</sup> Michael Riffaterre considère à travers ces propos, que le fictif tient du mensonge et, le fictionnel est en essence un genre littéraire.

A tort ou à raison, Jean-Marie Schaeffer insiste, après Hume, sur « *la nécessité de dissocier la fiction de la question de la vérité.* »<sup>101</sup> Pour Schaeffer, ces délimitations s'installent compte tenu des multiples significations qui se trouvent inopportunément collées à la fiction, de l'illusion, de la feintise, du façonnage, du jeu ; des duperies préméditées qualifiées de fiction dans un sens péjoratif.

## **2 Les intérêts antagoniques : le Bien et le Mal**

### **2.1 Le péché originel**

Comment est construit le Mal dans les récits de Khadra ?

Les histoires sacrées sont le terrain idéal pour exposer le Bien et le Mal, les péchés et leurs drames, mais une histoire précisément retient notre attention. Cette histoire<sup>102</sup> est commune à tous les humains monothéistes, elle n'est pas de la fiction, ni un mythe, ni d'ailleurs de la pure littérarité. Elle est la toute première de notre existence qui raconte la chute d'Adam et ses remords, où l'homme comme responsable de ses actes joua son tout premier rôle.

Dans l'ordre croissant de ses péripéties, il y avait ces deux parfaites créatures, Adam et Ève qui vivaient tranquillement au paradis, encore dans le voisinage de Dieu : « *Ô Adam ! Habitez le Paradis, toi et ton épouse, et mangez de tous ses fruits à votre*

---

<sup>100</sup> Riffaterre, M. (1979). *La Production du texte* (éd. Le Seuil). Paris, p.15.

<sup>101</sup> Ibid

<sup>102</sup> Sourate AL-BAQARA / LA VACHE, Coran en ligne. (s.d.). Récupéré sur <http://www.coran-en-ligne.com>

guise... », puis l'ordre divin qui leur est prescrit de goûter à tous les fruits d'Eden, à l'exception d'un arbre « ...n'approchez pas de l'arbre que voici, sinon vous seriez du nombre des injustes »; il y avait aussi l'autre compagnon, le diable : « Puis le Diable, afin de leur rendre visible ce qui leur était caché -leurs nudités -leur chuchota, disant: « Votre Seigneur ne vous a interdit cet arbre que pour vous empêcher de devenir des Anges ou d'être immortels. » Ensuite, l'atteinte à l'arbre interdit surviendra et le péché original est commis : « Alors il les fit tomber par tromperie. Puis, lorsqu'ils eurent goûté de l'arbre, leurs nudités leur devinrent visibles. » Et leur Seigneur les appela enfin : « Ne vous avais-Je pas interdit cet arbre ? Et ne vous avais-Je pas dit que le Diable était pour vous un ennemi déclaré ? »<sup>103</sup>

En effet, la désobéissance à la loi céleste est incitée par le diable qui a insufflé le goût de l'éternité à Adam et Eve, « je me tiendrai à l'affût d'eux sur Ton droit chemin ». Les deux avouèrent leur faute et demandèrent pardon. Cette tentation ne leur a apporté que malheur car dès qu'ils ont cédé et ont croqué la pomme, ils étaient punis : « Descendez, dit [Allah], vous serez ennemis les uns des autres. Et il y aura pour vous sur terre séjour et jouissance, pour un temps. » Selon l'extrait du Coran, La Providence a sauvé Adam et Eve de l'enfer et les a mis sur terre pour qu'ils puissent se rattraper et retourner au paradis.

Donc le mal a commencé bel et bien avant le meurtre d'Abel. Il a commencé, un jour, au paradis avec les parents de l'humanité, et il restera toujours contigu à leur histoire. Donc le diable ou Iblis était l'ennemi d'Adam depuis la création, il a refusé de s'agenouiller à l'ordre divin et fut écarté de la bénédiction d'ALLAH. Dans *Le dictionnaire amoureux de l'Islam*, Malek Chebel définit l'intérêt de ce geste de soumission à Dieu :

*Contrairement au démon, Iblis, l'ange déchu..., l'homme a reconnu la souveraineté du Seigneur, car il s'est aussitôt agenouillé devant Lui. Aujourd'hui, les centaines de millions de musulmans qui prient Dieu ne font que répéter ce geste inaugural de l'agenouillement (sujud), en signe de leur soumission à Dieu.<sup>104</sup>*

En effet, des milliers de générations ont pu accepter et admettre la véracité, l'authenticité et la justesse de cette histoire, qu'Adam était un jour au paradis, que l'enfer existe et que la tentatrice était elle, Ève. Est-elle vraiment la tentatrice, ou le

---

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> CHEBEL, M. (2004). *Dictionnaire amoureux de l'Islam*. PLON.

diable ? Est-ce à cause d'elle que l'homme commet le mal sur terre ? Si nous nous référons à nos textes fictifs de Khadra, contrairement au texte coranique où elle est disculpée et qu'Adam est autant responsable qu'Ève dans le péché, la réponse serait sans appel, positive : Eve ou la femme, Sarah, Hanane, Sihem, etc. sont la cause de la perte des personnages comme Kada, Nafa ou Amine.

## 2.2 De l'humain vers le divin : le schéma dyade des récits

Les récits de Khadra se construisent selon un schéma dyade claustrant deux axes antagoniques. Dans ceux-ci, il coexiste aussi bien le bon que le mauvais, le pur que l'impur, le Bien que le Mal. En effet, il y a des personnages qui incarnent le Mal, font figures du Mal et sont en conflit perpétuel avec le Bien, et les figures du Bien sont rarissime dans cet espace fictionnel.

Dans le contexte de ces romans, à quoi sert donc la contradiction entre le Mal et le Bien ?

Ce schéma dyadique des deux mondes radicalement opposés renferme le monde sanctuaire de Dieu et le monde humain des émirs. Les romans explorent la société où la distinction entre le parfait et l'imparfait est de rigueur malgré son extrême complexité, toutefois, un mélange s'opère. Il y a des personnages qui se proclament divins, et des dieux qui dévalent au rang inférieur des humains :

*À l'école comme dans le quartier, Dieu était sur toutes les langues et dans tous les cœurs, et j'étais étonné de voir Jérôme se débrouiller sans Lui. Je l'avais entendu dire à un évangéliste venu porter la bonne parole : « Chaque homme est son propre dieu. C'est en s'en choisissant un autre qu'il se renie et devient aveugle et injuste. » L'évangéliste l'avait toisé comme s'il était Satan en personne. (Ce que le jour doit à la nuit p.120)*

Cet extrait est en réalité consacré à élaborer une distinction entre l'homme et dieu plus qu'une pensée et une articulation possible entre ces deux éléments divergés, et il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'image métaphorique relève d'un certain ego démesuré et phénoménal de *Jérôme* observé par Younes.

Le Mal, dans cette coïncidence des contraires, n'est plus le principe opposé d'une manière irrémédiable au Bien, il peut naître de prime abord du Bien. Il est aussi l'équivalent de la mort, « *Ce mal qui est 'la mort'* »<sup>105</sup>, selon Calasso parce que dès

---

<sup>105</sup> Calasso, R. (2002). *La littérature et les dieux*, [La letteratura e gli dèi] (éd. Gallimard, Collection Tel (n°397)). (J.-P. M. l'italien, Trad.), p.131.

qu'il y a une expérience de la violence en littérature, l'amalgame se fait entre le Bien et le Mal comme l'a montré George Bataille :

*« Tout porte à croire, écrit André Breton, qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable cessent d'être perçus contradictoirement. » J'ajouterais: le Bien et le Mal, la douleur et la joie. Ce point, une littérature violente et la violence de l'expérience mystique le désignent l'une et l'autre.<sup>106</sup>*

Pour justifier cet amalgame, généralement dans les textes de Khadra, ce sont les émirs qui incarnent le Bien puis le Mal. L'écrivain décrit en détail la férocité et la cruauté de ces forces du Mal et d'une manière très claire : *« On traquait les conjurateurs, les imams indociles, les figures emblématiques de naguère, les femmes indélicates et les parents de taghout. Ceux-là étaient égorgés, décapités, brûlés vifs ou écartelés, et leurs corps exposés sur la place »* (*À quoi rêvent les loups* p.235). Ces émirs sont idolâtrés par leurs adeptes : *« Ne doutez jamais, jamais, jamais de votre émir. C'est Dieu qui parle par sa bouche »* (p.192). Ils incarnent ce que l'être a de pire en lui et contre quoi il est condamné à lutter. Chacun d'eux à ses préoccupations, ses intérêts, et ses désirs secrets. Ces personnages abrogés, résiliés, anéantis, caducs, périmés et décidus dans leurs idées étaient en fait des garçons bien tranquilles, *« c'étaient des garçons bien élevés »* (p.105), qui deviennent du jour au lendemain des tueurs en série en suivant leurs idoles et c'est pour cette raison que le texte porte toute l'attention à leurs psychologies et leurs complexes.

Des personnages dieux ou qui se prenant pour des dieux s'adonnent à leurs caprices et à leurs lubies. Il s'agit pour eux d'une recherche ou d'une quête spirituelle qui, faute de sauveur, pourra leur permettre de se libérer de la misère et de l'oppression de quelques individus, mais cette tentative se retourne souvent contre eux et accélère leur descente vers l'obscurantisme et aux enfers. De fait, le lecteur se trouve alarmé et surpris par ces puissances presque incroyables et surprenantes qui déferlent dans les récits.

Voyons de près la construction psychologique de l'une de ces forces du Mal, Nafa Walid.

---

<sup>106</sup>Bataille, G. (1957). *La Littérature et le mal*. Paris: Gallimard, coll. Folio essais, p.24.

### 2.2.1 Le constructivisme et la psychologie de Nafa

François Mauriac disait à propos des romanciers que « *Les personnages qu'ils inventent ne sont nullement créés, si la création consiste à faire quelque chose de rien. Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel* »<sup>107</sup>, et Nafa Walid dans *À quoi rêvent les loups*, comme Kada Hillal dans *Les Agneaux du seigneur*, est le personnage stéréotype incarnant le jeune déçu de la vie qui se transforme en caïd cruel. Alors comment ce personnage est-il construit ?

Dans le texte, *À quoi rêvent les loups*, l'écrivain construit la personnalité de Nafa Walid dès la première phrase de l'incipit : « *Pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras.* » Le lecteur est amené à le voir, à lire ses pensées, à le suivre dans les moindres détails à partir de ce dernier jour de sa vie. Et des indices révèlent petit à petit la personnalité de Nafa. L'écrivain dans sa démarche psychologique, notamment quand il donne la parole à un *Je* pour s'exprimer dans un moment final et crucial en même temps, se rapporte à la "tâche" de l'analyste qui, selon Freud<sup>108</sup>, est de créer un récit en restituant la mémoire oubliée ou refoulée à partir d'indices donnés par le patient. Le père de la psychanalyse explique ce que voulait et espérait être cette pratique ou la tâche de l'analyste. Quelle est alors sa tâche ? Il construit ce qui a été omis d'après les indices échappés à l'amnésie. Et vu que le temps passé ne peut jamais être revécu par le patient, il sera ainsi l'objet d'une construction de la part de l'analyste d'une image fidèle et complète de toutes les parties essentielles des années oubliées. Mais est-ce que cette méthode, *la construction*, s'applique à ce texte littéraire précisément ?

Elle est dans son sens thérapeutique une écriture de la cure, une narrativité reconstructive, l'évolution la plus poussée du courant appelé le constructivisme. Elle est en réalité une matière première faite de : « *fragments de rêves, fragments de*

---

<sup>107</sup> MAURIAC, F. (1972). *Le Romancier et ses personnages* (éd. Le livre de poche). Paris, p. 81.

<sup>108</sup>Dans son livre *Constructions dans l'analyse*, parue en 1937, Sigmund Freud a renversé les théories et les méthodes thérapeutiques classiques de la psychanalyse, surtout celles qui ont émergé autour de la pratique de l'analyste comme l'électrothérapie et l'hypnose, et a cherché à établir une nouvelle fonctionnalité qui appelle à un 'traitement par la parole'. Vu comme un nouveau souffle à l'époque, ce travail a le pouvoir d'amener le patient à réactiver des expériences et des moments antérieurs de sa vie.

*souvenirs dans les rêves, idées qui passent par la tête du patient, et signes, allusions, indices des phénomènes de répétition qui habitent le patient.»<sup>109</sup>*

Pareillement, c'est à partir d'une matière première, des fragments et morceaux, que l'écrivain conçoit un récit cohérent qui, à la manière d'un puzzle, cherche à relier des éléments disparates pour découvrir l'objet perdu. Freud parle de la découverte originelle de l'inconscient qui s'explique par des souvenirs manquants où les constructions comblent les lacunes de la mémoire.

En effet, la 'Construction', une théorie bien éclaircie par Freud, était en premier lieu *une méthode archéologique* pour résumer ce qui est dit par Jacques-Alain Miller : « *On a recours à la construction lorsqu'on vise dans l'inconscient un point qui ne réapparaît pas. Construction est le mot par quoi Freud désigne le rapport de l'analyste avec ce qui reste refoulé, avec ce que le travail analytique n'arrive pas à restituer.* »<sup>110</sup>

Et l'écrivain, en donnant la parole à Nafa pour reconstituer sa vie, cherche-t-il à exposer des sentiments refoulés ?

Même en psychologie, l'idée de la construction d'une vie est associée à l'archéologie selon Miller. Et ce n'est pas futile qu'on compare ce travail de construction fait par l'analyste à celui d'un archéologue. Ce dernier qui, à partir de vestiges et de ruines, dresse le plan d'une maison tel qu'il a été établi au début et reconstitue les murs de l'édifice et les fresques décoratives. Une méthode scientifique équivalente à celle de l'archéologue où l'écrivain fait construire de pièces et de morceaux un récit dans le but de récupérer tous les souvenirs.

La construction cantonnée à la seule expression d'une fiction, devint une méthode littéraire par excellence. Dans la continuité de ces mêmes idées<sup>111</sup>, et que nous nous accordons à y voir une nécessaire réponse aux interrogations humaines dans

---

<sup>109</sup> Miller, J.-A. (s.d.). Marginalia de "Constructions dans l'analyse" de Freud . Récupéré sur <https://www.yumpu.com/fr/document/read/7650437/jacques-alain-miller-marginalia-de-constructions-dans-lanalyse>

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Actuellement, 'la construction' commence à avoir de l'ampleur contemporaine dans le champ littéraire. Et parce que le constructivisme est un champ d'étude récent, dans une séance inaugurale intitulée «Le donné et le construit », Carlo Ginzburg estime que le texte littéraire serait simplement le donné (le texte matériau) et que c'est le commentaire (le texte objet) qui construit son objet. Ainsi, tout travail, toute analyse, tout commentaire sur un texte donné est considéré comme une construction.

le texte ou, une simple démarche trompeuse, la construction n'en met pas moins en jeu toutes les possibilités pour exprimer les interminables expériences de la vie et des processus qui s'étalaient sur quelques pages. Comment donc est construit le récit de Nafa ?

### **2.2.2 La structure narrative anachronique**

L'ordre narratif dans ce roman est anachronique. Dans un désordre temporel, l'histoire de l'émir Nafa Walid commence le jour de sa mort : « *C'est fini. Les prophètes nous ont lâchés* » (p.12). Puis nous passons à l'intrigue qui sera suivie par la jeunesse du personnage. Nafa, étant ce personnage nombriliste, « *Je n'avais pas cessé de rêver de gloire.* » (p.21), il rêvait du cinéma, d'une carrière d'un acteur, de gloire et de fortune, « *Je voulais être acteur jusque sur mon lit de mort, me tailler une légende plus grande que ma démesure, postuler aux privilèges des dieux, sinon comment devais-je interpréter que la nature m'ait fait beau et sain comme une divinité ?* »(p.31) De là, la compassion avec ce personnage s'installe à travers les débuts de ce jeune rêveur, les péripéties de sa vie, et ses déceptions continuelles. Enfin, le récit marque un retour vers le sommet de l'intrigue mis au point par une chute finale. Et séquence après séquence, le protagoniste se dévoile et nous délivre son univers intérieur et aussi sa motivation d'un candidat au *martyr djihadiste*. Alors comment Nafa qui se considère comme une *divinité*, devient-il un émir, et comment représente-t-il le Mal ?

### **2.2.3 Les secrets d'un dieu naissant**

*A quoi rêvent les loups* n'est ni un polar, ni un roman policier, l'écrivain va enquêter dans la société pour nous donner une image proche du réel, de ce qui s'est vraiment passé à cette époque de la décennie noire, il va peser le pour et le contre, donner la parole aux protagonistes et aux antagonistes pour révéler le vrai visage d'une société qui a transformée ces jeunes en monstres et en petits dieux sinistres et effrayants.

Tout en sachant que les personnages vivaient dans un cadre spatial très enraciné dans ses traditions religieuses, mais le pouvoir religieux n'avait pas le même poids que le pouvoir politique rigide de cette époque en Algérie, le lieu du roman. L'intolérance au changement de ce dernier fait que certains personnages notamment les jeunes,

découragés, s'interrogeant sur les finalités des choses, rebutent et protestent. Nafa en fait parti et le lecteur le rencontre à travers le 'je' dès la première ligne du roman.

La rencontre du lecteur avec l'émir se fait à l'incipit dans un cadre temporel désignant les années quatre-vingt-dix. Il quitte le foyer familial, son objectif à présent était le trône. Et la seule voie possible est celle du groupe islamiste. Or pour entreprendre cette voie, il est amené à prouver sa loyauté au Mouvement à travers un assassinat parce que « - *Au djihad, il n'y a pas deux poids deux mesures. Tout individu condamné par le Mouvement doit être liquidé. Sans appel. Qu'il soit parent, proche ou connaissance n'y change rien.* » (p.196)

Pour mieux montrer le tableau du Bien et du Mal représentés dans ce roman, nous remonterions à la situation fondamentale de Nafa, à son adolescence, période dans laquelle une intrigue amoureuse est mêlée aux thèmes de l'innocence, de la déception et de la pauvreté.

#### **2.2.4 La construction narrative**

Le lecteur trouve donc une difficulté à schématiser la construction de cette œuvre. Cette histoire fragmentée fonctionne dans le roman à travers des récits parallèles, l'un du présent, l'autre du passé qui représente la suite logique du récit présent. Le début du texte repose sur une succession de moment du présent et du passé qui s'alternent.

Dans la première page du récit, nous le découvrons à travers un monologue disant ce déchirement intérieur qui étreint ses sentiments et révélant un regret profond commençant par l'adverbe *Pourquoi*. Nafa, persuadé qu'il va mourir sur le champ de bataille entre son groupe djihadist et les forces de l'ordre, prend conscience de son erreur un peu tard. Il rejette la faute sur l'archange Gabriel. Lisons donc ce début : *Pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras lorsque je m'apprêtais à trancher la gorge de ce bébé brûlant de fièvre ?* » (P.11)

Nous remarquons dès la première ligne que les remords, la foi et la religion s'impliquent dans le récit. La pensée du personnage est martelée et tourmentée par ce souvenir : égorger un bébé, un acte qui le terrorise le plus dans ce dernier instant de sa vie. En ce péril instant, il annihiler la raison et n'alléguait d'autres excuses que

d'impliquer *l'archange Gabriel* ou Dieu : « *Longtemps, j'ai attendu que le tonnerre détourne ma main, qu'un éclair me délivre des ténèbres qui me retenaient captif de leurs pertitions.* » (p.11)

Dans ce début, la présence séraphique de Dieu et de l'Emissaire divin l'archange Gabriel s'associe aux regrets de Nafa et ouvre le texte de Khadra.

En ces derniers instants de la vie de Nafa, un souvenir traverse sa mémoire, et il reconstitue sa vie comme un puzzle. L'écrivain donne la parole à ce 'je' pour s'exprimer librement et sans réserve et pour se confesser aux lecteurs : « *J'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7 h35.* » (p.15)

Le retour des moments clés de la vie de ce personnage s'apparente au phénomène de la réminiscence, ou de la subite résurgence du passé, qui marque des affinités avec la madeleine de Proust, mais dans deux sens contradictoires, là c'est la destruction de tout un monde et non un monde retrouvé.

Pourtant, durant toute sa vie, il ne s'est jamais posé la question sur la légitimité de ses actes ou nous disons, sur ses crimes. Il commence à raconter ses premières tueries : « *... je venais de basculer corps et âme dans un monde parallèle d'où je ne reviendrais jamais plus.* » (p. 15) Et il se rend compte enfin qu'il est sur le mauvais chemin. Dans l'acte hésitant, le doute trahit sa certitude, maintenant, ce *captif* coincé par les forces de l'ordre cherche à se justifier. Et ce n'est qu'à ce dernier moment de sa vie qu'il s'éveille à lui-même ; le lecteur commence à comprendre le contexte dans lequel la question du *pourquoi* de Nafa se pose.

Pris *comme des rats* dans un immeuble, entre embuscade et accrochage, Nafa, à la proximité de la mort voit son groupe se déchiqeter :

*Ali a été touché au moment où il tentait de voir ce qui se passait sur le palier. ... Rafik ne bouge plus... Doujana fixe le plafond, déchiqeté par une grenade. Handala est mort dans le vestibule... Son jeune frère a succombé à 3 heures du matin.* (p.12)

L'accumulation des noms du groupe armé rend perceptible ce château de carte qui s'effondre. Et la description n'est nullement affective ; aucune émotion n'est exprimée devant ces corps, ces objets. La situation s'avère être un échec pour ce groupe dit de *djihadistes*, seulement voilà, leur guerre unilatérale est terminée et pas question pour eux de faire un retour en arrière.

Le grand émir, agonise et le rythme des phrases hachées épouse la voix caverneuse du mourant. Par une seule phrase courte *C'est fini*, Nafa annonce sa mort, le factum divin. Le mal le rattrape et ses mots ne cesseront de le rattraper aussi que sa respiration perpétue encore : « *C'est fini. Les prophètes nous ont lâchés. Nous sommes faits comme des rats. Tout chavire autour de nous.* » (p.12)

L'écrivain analyste devient un guide pour mieux percevoir les secrets de ces événements et le secret de ces imposteurs dès leurs débuts :

*Il était l'un des rares fidèles à ne pas arborer de kamis et à se raser régulièrement. Le vendredi, à la mosquée, il lui importait peu de ne pas être aux premiers rangs... Le soir, lorsqu'il ne descendait pas en ville voir un film à grand budget ou siroter un café sur une terrasse à proximité des boulevards, il s'enfermait chez lui.* (p.81)

Pour ne pas confondre l'acte terroriste et le sentiment religieux qui est défiguré complètement, à travers ce personnage, l'auteur met en doute ses intentions personnelles, et en tout état de cause, la religion n'est nullement responsable des excès de ces personnages qui s'effacent dès les premières pages et avec eux le mal qu'ils traînent. Alors comment là un rêve individuel et tellement sacré se transforme en une force destructrice et ravageuse ?

### 2.3 L'acteur à ciel ouvert et le rêve sacré

Le personnage est certes un « être en papier »<sup>112</sup>, mais un être en devenir. Cette distinction pourrait d'une certaine manière opérer comme une antiphrase, à travers la figure amphibologique du personnage de Nafa parce que sa représentation ne fait pas de lui un être en devenir. Voyons comment ?

Dans *À quoi rêvent les loups*, Nafa Walid, et avant de tomber dans la disgrâce, était un bel jeune homme de vingt-six ans, aux yeux bleus et à la démarche désinvolte. C'est un être courtois, réservé, aimable, soigné et jaloux de sa réputation de bel homme : « *partout où je me manifestais, j'incarnais le mythe naissant dans toute sa splendeur. Il me suffisait de me camper au beau milieu de la rue pour l'illuminer de mon regard azuré.* » (p.21)

---

<sup>112</sup> ACHOUR Christiane & REZZOUG Simone. (1990). *Convergences critiques: Introduction à la lecture du littérature* (éd. OPU). Alger, p. 201.

Certes, les instants narcissiques de rêverie sont des lieux de respirations vitaux qui consolent, mais le rêve sacré de Nafa est de devenir un jour un acteur international, ce rêve se concrétise-t-il ? La vie que mène cet être rêveur qui se considère comme *un mythe, une divinité*, est-elle à la hauteur de ses ambitions ?

Celui que le narrateur appellera plus tard l'émir était destiné à une vie dans l'anonymat total, une vie sans reliefs. Un adolescent sans histoire qui conçoit une vocation d'artiste. L'écrivain expose les raisons de sa déchéance et présente les deux visages qui représentent la jeunesse algérienne de l'époque des années quatre-vingts. Nous pouvons facilement mesurer la distance et l'opposition qu'incarnaient les deux figures de l'ultime richesse et l'extrême pauvreté : Junior et Nafa. L'un au sommet et l'autre en bas de l'échelle sociale. Aussi, quand le personnage a vécu une misérable adolescence, dans un lieu abandonné, dans un monde intolérable et insensible aux nouveaux talents, que reste-t-il d'autre qu'à se soumettre à ses propres fantasmes pour s'évader et chercher des paradis artificiels. À l'origine, d'une famille très pauvre, son travail comme chauffeur chez une famille algérienne riche, les Raja, substitue l'utopie au rêve d'enfance. La découverte de la démesure du style de vie des fils Raja et la mort de Hanane, la femme tant souhaitée et aimée, tuée par son frère fanatique vont seller le destin de ce personnage rêveur et à jamais. *Les Raja* est une des plus grandes familles algéroises, aussi riche que les *Maharaja* ; Junior, le fils des Raja est le stéréotype de fils de riches qui mène une vie oisive, luxueuse en se permettant tous les plaisirs de la vie comme les femmes, le vin, la drogue et les soirées mondaines. Nafa découvre l'univers corrompu de ces gens riches à qui les lois communes ne s'appliquent pas. Le fils des Radja, Junior, le fait tomber dans un mécanisme qui va le broyer et le conduire, quelques années plus tard à commettre l'irréparable.

Ses personnages riches et secondaires dans le récit n'aménagent aucun effort pour rabaisser ou même détruire l'illusion d'un rêve dans laquelle vivaient les autres : *Cinq mois chez les Raja, et déjà mes rêves d'enfant se disloquaient au large des peines perdues. (p.50)*

La parole de Nafa dirait son désir et sa souffrance : « *traîner dans la boue ... Je n'étais qu'un cocher des temps modernes.* » (p.50) Son langage peut être également raconté et interprété comme un récit onirique qui porte cette souffrance intérieure tel

un fardeau : « *Au fil des déceptions, ...voué aux sautes d'humeur de Sonia et aux frasques de son frère, je subissais leur tyrannie avec longanimité.* » (p.50)

Pourtant être un artiste, n'en est-il pas moins, de tous les rêves, le plus beau, mais le plus fou ? Nafa arrive à un point mort. Son rêve s'envole, il se heurte à la réalité crue : « - *Laisse tomber, Nafa. C'est pas pour toi* »(p.104), mais un artiste peut surgir de nulle part.

### **2.3.1 Les secrets de l'ascension d'un émir**

Quoi de plus indignant, de plus douloureux pour un personnage que de se heurter à un choc, d'accuser coup sur coup les malheurs de la vie sans pouvoir se retrouver, se défendre, sans avoir la force nécessaire pour continuer à se battre et à combattre. L'extrait suivant résume la complication de la vie de Nafa :

*Bien sûr, il m'arrivait encore de m'insurger contre le sort qui s'obstinait à fausser toutes mes aspirations avec une rare mesquinerie, puis, en bon croyant, je me ressaisissais... J'étais fragilisé par les déceptions qui se succédaient au chevet de mes rêves... Il me fallait, coûte que coûte, me reprendre en main.* (p.118)

Le personnage de Nafa nourrit l'intrigue du roman pas à pas par le souhait de dominer le monde qui l'entoure. Mais au lieu d'emprunter le chemin de la renommée et les feux de la rampe, il suit la voie du sang et de la violence. Il rejoint une association qui travaille à instaurer un régime islamique en Algérie, l'espace du roman. Nafa entretien avec l'imam Younes qui, par ses paroles de sages a pu apaiser cette âme tourmentée : « - *C'était ce qui pouvait t'arriver de mieux, frère Nafa,... La majorité de mes ouailles n'ont pas eu ta chance.... Tu avais des rêves, des ambitions. Tu avais faim de la vie. Et Dieu t'a conduit là où tu voulais arriver. Pour t'éclairer.* » (p.69)

Avec une ironie mettant à nu les clichés dans ce passage, une distance s'opère entre le petit rêve sacré du passé de cet artiste et le rôle proposé par le cheikh : « *Tu voulais être acteur, décrocher les rôles qui te projetteraient au firmament. Eh bien, je te les accorde : je te propose le ciel pour écran, et Dieu pour spectateur. Montre donc l'étendue de ton talent.* » (p.86)

L'enjeu romanesque nous semble pourtant essentiel. Ce déplacement ne se réalise pas sans conséquence ni effet tant psychologique que physique. Toutefois, déçu pour ne pas être un acteur renommé n'est pas le seul problème qui pousse Nafa au

fanatisme, son vrai problème était Hanane. Lui comme tant d'autres jeunes de son temps, il a aimé, il avait ce petit rêve secret et sacré : « *Elle s'appelait Hanane... telle une houri dans le pré.* »(p.82), il la perd « *La mort de Hanane m'avait choqué.* »(p.97). Le côté humaniste de l'écriture de Khadra a toujours mêlé la passion à l'action et Bataille qualifie cet aspect de l'écriture littéraire comme le plus humain :

« *La littérature la plus humaine est le haut lieu de la passion. Pour autant, la passion n'échappe pas à la malédiction: seule une part maudite c'est réservée, à ce qui, dans une vie humaine, a le sens le plus chargé. La malédiction est le chemin de la bénédiction la moins illusoire.* »<sup>113</sup>

Cette volonté de s'emparer du pouvoir a pris un autre virage, et pour des fins et des intérêts personnels, ce groupe a justifié les moyens. Sans doute, ce souci *d'avoir tout* est détourné de son objet. Au lieu de se tenir au service du pays, de l'islam, la raison se met au service des intérêts particuliers d'individus comme de groupes. L'acteur a fini par choisir le mauvais rôle dans le mauvais camp, « *Tu as fini par choisir, hein, l'acteur ?* »(p.181) Il n'aménage aucun effort pour réaliser son rêve, pour arriver à ses fins même si cela lui coûtera très cher, sa vie.

Dans un rapport ambivalent, Nafa Walid, poussé à rejoindre *les groupes armés*, monte au maquis, sous la tutelle d'un groupe spécialisé dans l'assassinat des « *hommes d'affaires* », des « *fonctionnaires de l'autorité juridictionnelle* » et des « *communistes* ». Il fuit la ville vers la montagne. Au sein du groupe djihadiste et avant de commettre son premier crime, Nafa assiste à la mort de son ami Rachid Derrag qui, égorgé devant ses enfants, crie : « *Ce n'est pas vrai. Pas toi, Nafa. Ta place n'est pas de leur côté. Ce n'est pas possible. Tu es un artiste, bon Dieu ! Un artiste...* » P162 C'est à partir de ce jour que Nafa changera définitivement de camp.

Et c'est suite à toutes ces circonstances que va grandir en lui une viscérale et une profonde haine envers tout. Il va faire porter la mort de Hanane et la faute de l'échec social non pas qu'à l'état, mais à toute la société qui est montrée comme l'adversaire à abattre. Ces ennemis sur lesquels il rejette la faute de son échec seront des boucs émissaires tous trouvés. C'est depuis ce jour que l'acteur de petits rôles dans des films inconnus le devient à ciel ouvert. Et à ciel ouvert, Nafa l'émir aurait la fortune, les femmes et l'honneur qu'il voulait en se donnant en spectacle, et il se vengera de toutes injustices endurées dans sa courte vie.

---

<sup>113</sup>Bataille, G. Op. cit., p.25.

### 2.3.2 Le crime du sang

Si Hanane est le rêve sacré de Nafa, pour son frère, elle est le diable à abattre. Hanane l'amour de Nafa a un problème. Son problème, ou plutôt « *Son cauchemar* », est son propre frère : « *Il a juré de m'égorger, explosa Hanane* ». La mère de Hanane raconte à son amie son grand désarroi : « – *Son monstre de frère la persécute. Les cheikhs lui ont sinistré l'esprit. Il ne parle que d'interdits et de sacrilèges.* » (p.113)

Aussi faut-il soumettre encore une fois ce problème à l'esprit religieux et à la spiritualité. Le discours de la mère étale en grande partie la vraie raison de la conversion de son fils vers le fanatisme, et ce n'est pas justement par amour en vers des principes religieux, mais par jalousie.

A la page 116, le narrateur nous raconte les derniers instants de la vie de cette jeune fille, les paroles et les gestes de son frère. Cette « *garce a osé faire fi* » de l'autorité de son frère, le « *désobéir* » : « *Elle est allée à la marche des femmes. C'est ça.* » (p.116). Nabil fonça sur la foule, coudoya, brutalisa pour se frayer un passage. « *Ces dévergondées, cette bande de garces, ces sorcières...Putes ! Putes* », se disait-il. Il la tue : « *... salope, salope... frappa sous le sein, là où se terrait l'âme perverse, ensuite dans le flanc, puis dans le ventre...* ».

Sur la place des Martyrs, où se tenait la manifestation, et comme un martyr, Hanane tombe poignardée par son propre frère : « *Le jour s'éteignit. Hanane ne le percevait pas.* » Cela n'avait plus d'importance parce qu'elle « *était en train de mourir* » de toute façon là où elle était. Sa mort interpelle le narrateur, *Mourir ?* Il reste perplexe et s'interroge même sur l'assassinat d'un rêve, sur tant d'espoir gâchés, sur cette jeunesse consommée en instant de folie pour rien. Et comment peut-elle mourir si elle n'a jamais vécu ! « *Hanane coulait comme un pavé dans la mare. Elle était en train de mourir... Mourir ? Avait-elle seulement vécu, baisé une lèvre aimée, frémi sous une caresse aimante ?* » (p117)

La répétition accablante de la mort est soutenue par des figures de style : *Le jour s'éteignit ; coulait comme ; tel un leurre* pour souligner la disparition d'un beau rêve : « *Une vierge venait de s'éteindre, pareille à un cierge dans une chambre mortuaire, comme s'éteignent les jours à l'heure où se crucifie le soleil aux portes de la nuit* » (p.117). Et l'abondance dans toute cette séquence narrative de points de suspension et

d'interrogation fait d'elle un point d'acmé, le pivot central du récit. L'histoire tragique de Hanane se termine donc, elle est tuée par celui qui est censé la protéger, son frère aîné Nabil Ghalem. Cet acte de l'assassinat de Hanane, victime de la violence aveugle des années 90 et en plus la sœur de l'assassin, symbolise l'assassinat du projet d'émancipation de la femme.

Au delà de la violence des rapports de force dans certaines familles algériennes, la dénonciation de cette aliénation ou la banalité de ce mal gratuit est l'objet de cette scène alarmante où le narrateur s'interroge : « *à quel point l'absurdité pouvait assujettir les mentalités* ». Alors pourquoi cet acte? Est-ce pour l'amour de Dieu, pour la religion ou pour satisfaire un simple égocentrisme et une absurde mégalomanie ? Et ce sacrifice, est-il vraiment un acte sacré ?

Tout simplement, ces intégristes ont mis la déception et le meurtre au service de la religion. La mort de Hanane avait choqué Nafa, qui est une victime comme sa supposée future épouse. Mais il ne faut pas se fier aux apparences, parfois la victime n'est qu'un futur bourreau.

L'empathie que l'écrivain éveille chez le lecteur en ce moment et envers ce personnage particulièrement, vient de la compréhension de ses afflictions, de ses illusions, de ses difficultés qui font partie intégrante du vécu de l'époque. Le lecteur n'arrête pas de jongler entre sa psychologie et ses actes, il s'identifie à ce personnage captivant sans pour autant partager ses mêmes avis sur ses projets. Alors qui est Nafa, l'émir des islamistes, le combattant pour cette religion sacrée ?

### **2.3.3 Nafa, le Mal par excellence**

« *L'émir est notre père à tous, notre guide et notre âme. Il porte en lui la prophétie. Suivons-le les yeux fermés. Il saura nous conduire aux jardins des Justes, et à nous les splendeurs de l'Éternité...* » (p.188) Le personnage doux et beau dans *A quoi rêvent les loups* se trouve donc entraîné dans le cauchemar de la violence et de la folie meurtrière la plus abominable, il devient l'Emir et réalise son propre mythe personnel, « *Pour la première fois de sa vie, il se découvrait, prenait conscience de son envergure, de son importance, de son utilité en tant que personne, en tant qu'être. Il existait enfin. Il comptait.* » (p.133)

Pour cette raison, le contraste n'en est pas plus grand entre la mention des divinités dans le roman et le statut de leurs représentants dans le texte. Cependant, ces émirs présentent une particularité assez remarquable : ils ne sont pas et ne seront nommé émir par le narrateur que vers la fin. Car, dans de telles conditions, on ne naît pas dieu ou émir, on le devient, « *Félicitations, émir Nafa. Que Dieu guide tes pas et tes coups.* » (p.202) Les passages en question ont parfois été considérés comme des ajouts postérieurs pour être compatibles avec le décorum de l'épopée sanglante :

*Il était émir.*

*Il découvrait l'ivresse du pouvoir et des égards. Il n'y avait rien de plus merveilleux, constatait-il. Pareil aux élus du ciel flânant dans les jardins d'Éden ...*

*C'était magique.*(p.203)

Nafa se transforme d'un jeune sans valeur à un homme où il se sent bien pour la première fois de sa vie. Il devient l'émir, il obtient une reconnaissance extérieure dans la forêt montrée comme l'ennemi de la ville. Là où il commande la mort et la vie des êtres tel un dieu. C'est sa première distinction, un premier diplôme. Le seul lieu où il a pu vivre *dignement*.

Ses fonctions dites sacerdotales en tant qu'Émir sont anecdotiques, *voler, violer et tuer*. Nous nous attarderions plus particulièrement ici sur le rôle joué par les vrais représentants de la religion, les anciens imams ne sont pas si nombreux dans les romans et sont représentés essentiellement dans ces deux romans comme les premiers boucs émissaires des nouveaux cheikhs. Cela n'a rien de très surprenant en soi, en ce que ces représentants de la religion, au sens le plus large du terme, qui recouvrent les rituels ordinaires des gens, sont classés parmi les ennemis et sont des proies faciles aux jeunes petits dieux naissants, leurs propres disciples et enfants, et la loyauté exigée par l'art de la gratitude n'est qu'une vieillerie pour ces jeunes.

Des victimes d'un premier ordre et ce n'est ni pour la religion, ni pour Dieu, une insolence pour la frime et la vantardise : « *Le couteau supplantait le verbe. Les cheikhs s'écrasaient devant les émirs, le politicien devant le guerrier.* » (p.176)

Un peu de bonheur que Nafa n'a su conserver qu'il en est aussitôt privé. Non par négligence ou malchance, mais par défie. Consciemment ou inconsciemment, il devient la voix la plus forte, il commet un tort grave à toute sa communauté. Bref, à

travers cette problématique exposée dans le roman, il est représenté comme la victime qui se transforme en bourreaux.

Le narrateur expose les fait devant les lecteurs qui constatent que le mal fait et subi demeure un phénomène inextricable, et que ces personnages qui adoptent les pensées de la violence et les reconnaissent comme siennes, ne sont que le reflet d'une crise religieuse que vit la société du texte. Certes, les personnages principaux sont de fiction, mais ils expriment, en toute humilité, la souffrance humaine. Ils connaissent le bien et connaissent le mal et le font le mal malgré tout. Entre la vertu et le vice, ils ont choisi le vice. Le danger qui guette ces personnages est bel et bien irrationnel : pas d'ennemi connu, pas d'étrangers, pas de dettes envers personne. Et pourtant le personnage fait sa propre infortune, il avilit l'espèce humaine et la figure de dieu. En ce sens, Sartre cité par Bataille disait : « *Faire le Mal pour le Mal, c'est très exactement faire tout exprès le contraire de ce que l'on continue d'affirmer comme le Bien.* »<sup>114</sup>

Le mal ici, est-il une réponse à l'exclusion sociale de Nafa ? Dans le texte, qui a incarné le mal avant le personnage Nafa ?

Selon ce texte, Nafa représente la face cachée de la défaite des islamistes qui ont entraîné ce monde dans une folie destructrice. Et cette représentation met en évidence la crise sociale dans cette communauté musulmane et la crise du sacré et du religieux dans ce cadre spatiotemporel. A l'autre extrême, il est régiticide de dire qu'il y a toujours du sacré dans cette reproduction romanesque. L'écrivain peint inlassablement ce malaise face à la vie moderne, le fait d'adapter ou de moduler la religion aux temps modernes. Il explore la vie où la juxtaposition des deux instances, à savoir le bien et le mal, est de rigueur et dans toute son extrême complexité.

Ces émirs ou ces petits dieux sur terre avouent enfin dans un moment de conscience, face à la mort et en agonisant, cette vérité longtemps dissimulée : « *Des types comme toi et moi, ça n'a pas d'idéal... Je suis certain que tu ne crois même pas en Dieu* » (p.98), nous révèle le texte de *A quoi rêvent les loups*.

---

<sup>114</sup> Bataille, G. Op. cit., p.27.

## 2.4 Refaire le portrait de la femme algérienne : la femme fatale

Il apparaît essentiel dans ce contexte de chosification de la femme, qu'un autre portrait d'elle se dessine. Le texte nous offre deux visages concevables, deux archétypes féminins : divin et humain. Les personnages féminins qui vont substituer Hanane après sa mort dans *A quoi rêvent les loups* avaient été dessinés jusque dans leur mouvement pour être là, des déesses belles et fortes vivant dans les forêts et les montagnes, elles sont les guerrières *djihadistes* lors de la décennie noire du roman.

Et pour donner vie à ces personnages et les représenter, l'auteur a choisi des noms qui ne sont pas le fruit d'un hasard. Ils sont une méditation volontaire qui se prête à l'actualisation de ses intentions narratives : Hind et Zoubeida. Ces noms participent par leurs références socio-politiques et religieuses au déroulement du récit parce que chaque nom, nous le savons, est conçu et manœuvré par une vision que le romancier veut donner du personnage qui le porte. Ces compagnes adoptent les mêmes principes terroristes que Nafa. Des femmes dans le groupe armé qui s'opposent catégoriquement à Hanane et à Mme Rais. Elles ont la réputation de femmes fortes, belles, froides et sanguinaires. Ces deux femmes n'ont pas le rôle principal comme d'ailleurs tous les personnages féminins de Khadra, elles ont un rang inférieur dans la hiérarchie des personnages, mais elles contribuent à l'intrigue du récit.

Une première figure épisodique qui contribue au façonnage de Nafa dans la *guerre sainte* est Hind. Ce choix du nom n'est pas fortuit parce que ce nom porte l'emprunte sociohistorique et idéologique comme l'affirmait Grivel<sup>115</sup> : « *l'illusion de vie est d'abord liée au mode de désignation du personnage* ». Il avance aussi que « *le nom propre remplit un double usage : sur l'une de ses faces il signifie la fiction, sur l'autre il signifie la vérité de la fiction* ». Ce nom fait référence à Hind Bint Utba, la femme d'Abû sufyan dans l'Histoire arabo-musulmane, celle qui a combattu le prophète Mohamed (que la paix soit sur Lui) avec acharnement et dureté. Ce même acharnement caractérise Hind le personnage. Elle est la femme aussi de Soufiane dans la fiction. Les deux ont assassinés des juristes, des intellectuels et des hommes d'affaires. Ils se positionnent comme les défenseurs de l'Islam.

---

<sup>115</sup> GRIVEL, Charles cité par JOUVE, V. op.cit., p.111.

Hind pouvant ainsi inverser la valeur sociale de la femme, en dénigrant ses qualités et ses aptitudes. Elle représente l'une des facettes féminines qui s'oppose aux tâches qui restent du domaine exclusif de la femme dans cette société du roman. Dans cette optique, ce genre de personnages féminins n'est pas soumis à une hiérarchie sociale qui dégrade la femme à la deuxième place ordinairement. Dans le récit, elle est celle qui commande toute une armée, alors qui est Hind ?

Nafa avait connu des fanatiques, « *mais leur extrémisme n'était rien comparé à celui de Hind* »(p.156). Hind commande, c'est elle qui conduisait la voiture lors des attentats en s'habillant à l'occidentale, elle joint l'utile à l'agréable : « *Ces jours là, elle s'habillait à l'occidentale, se maquillait et répandait sa longue chevelure noire sur ses épaules. Elle négociait les barrages de police mieux qu'une ambulance.* » (p.189/190)

Elle exerçait une influence inouïe sur le groupe islamiste : « *Personne n'osait la regarder dans les yeux...Nafa l'apprit à ses dépens, dès leur première rencontre. Quand il lui tendit la main sur le pas de la porte, elle lui conseilla, rebutée par ce geste « hérétique », de retourner à l'école coranique se recycler.* » (p.189)

La dureté légendaire de Hind n'a d'égale au sein du groupe islamique que celle de Zoubeida, un autre personnage renommé de cette armée formée pour combattre la communauté algérienne de cette époque. Zoubeida dont le nom se réfère à la femme historique de Harûn El Rachid, le calife El Abassi, est l'épouse d'Abdel Jalil, l'Émir des groupes islamistes dans le roman. C'est elle qui a conduit Nafa au massacre de tout un village. Elle assiste elle-même à la tuerie en criant : « *N'épargnez ni leur avortons ni leurs bêtes* » (p.262). Des petits détails et des futilités laissent passer sous silence la tuerie sans pitié des êtres innocents aux dépens de la force de cette femme. Zoubeida, « *une femme de fer, le pistolet à la ceinture* »(p.249), l'épouse de l'émir de la katiba avant de choisir Kada comme émir et comme compagnon après la mort du premier. Elle « *était belle et grande... Zoubeida était en treillis, rayonnante comme une reine amazone* » (p.249). Son regard et *Ses yeux ensorceleurs* traquèrent toujours ceux de Nafa sans le rattraper.

Ce comportement, un regard qui « *désarçonnait toujours Nafa qui n'osait jamais le soutenir plus de deux secondes* » (p249) », traditionnellement, n'est pas un gage de pudeur et de vertu chez les femmes, mais là, il marque la différence sur laquelle se

greffe en l'occurrence, l'image d'un aveu de reddition face à la séduction masculine. Le jour même de la mort de son mari, elle se retourne vers le nouvel émir, Kada.

Zoubeida, la combattante islamiste, ne cache pas son enthousiasme envers Nafa et est loin d'être celle qui donne des leçons de morale, c'est une louve au même titre que Nafa et son groupe. Elle symbolise dans le dictionnaire la *Femme débauchée, prostituée*<sup>116</sup>. Elle « *s'approcha de lui, plus troublante que jamais. Elle lui posa la main sur l'épaule, glissa, l'un après l'autre, ses doigts vers son cou, caressa sa barbe* »(p.257/258), et c'est l'homme Nafa en ce cas qui se détourna par pudeur. : « – *Ne me cache pas le bleu de tes yeux, lui murmura-t-elle. Tu es en train de me confisquer la couleur du ciel que je préfère.* » (p.259)

Dans la casemate, les yeux rivés, l'émir n'arrivait pas à se défaire de l'image de Zoubeida. « *La sabaya avait beau lui masser les jambes avec application, c'était la main de la veuve qui l'habitait* ». Zoubeida vient même le chercher dans ce coin perdu et chasse la sabaya.

Le maquis, espace fondamental de la guerre de libération, il revêt beaucoup de valeurs, un espace de lutte, de sacrifice et de bravoure se transforme en espace où on concrétise les rêves les plus fous et les désirs les plus débauchés.

La discussion s'enchaîne et elle en dit long sur un mariage fait et défait sur la seule récitation de la *Fatiha* (*L'Ouverture*, la sourate récitée pour un mariage saint et sacré en Islam) :

*... qu'attends-tu pour lire la Fatiha ? dit-elle en déroulant sa ceinture d'un geste langoureux. Nafa joignit les mains, la paume tournée vers le haut, et récita la Fatiha. Il grelottait comme un enfant...*

*– Tu m'as plu dès le jour où tu es arrivé à Sidi Ayach, lui susurra-t-elle. Tes yeux bleus m'ont émerveillée. Je n'ai survécu que pour m'y baigner, une nuit, avec, pour clair de lune, l'éclat de ton sourire. Nafa éteignit la lampe. (p.260)*

D'après ses aveux qui n'ont aucune relation avec le sacrifice religieux, la reine n'a vécu dans ce groupe que pour une sensation unique avec celui dont elle rêvait : *Ce fut la plus belle nuit de sa vie*. Donc cette femme fatale à la beauté de Méduse est une figure cruciale de la sensibilité érotique et non religieuse dans ce texte. Cet exemple

---

<sup>116</sup> Louve, in <https://www.cnrtl.fr/definition/louve>

montre aussi et assez nettement que l'élément le plus sacré pour ces femmes et ces hommes est, de fait, la profanation des choses vénérables.

Nafa incarne la victime de sa société et des tourments de l'amour, il exploite ce statut de victime pour se venger. Le texte ainsi le présente sous un nouveau jour, il le lie au sexe, au libertinage et au sacrilège social et religieux.

#### 2.4.1 L'union bannie et le sexe

Cette littérature de Khadra, que nous pouvons qualifier de pudique, exploite cette topique sur la sexualité des femmes terroristes et la met en jeu à travers des scènes particulières. Ainsi, le mariage, l'union sacrée, devient banni. Désormais, elle est appelée le mariage de complaisance. Quelques esprits dans les romans refusent d'admettre la réalité et veulent prendre plaisir quand ils veulent, là où ils veulent.

Le plaisir et le sexe ne sont pas interdits dans la religion islamique, mais ces personnages caïds jouent avec les rites et violent à leurs guises les femmes enlevées, et le viol est un crime dans toutes les sociétés et non une complaisance :

*La forêt bruit sourdement dans le vent... On entend pleurer des femmes enlevées par la horde au cours d'expéditions punitives contre les hameaux et que les terroristes épousent l'espace d'une nuit ou d'une étreinte avant de les éventrer. On appelle cette liaison un mariage de jouissance : une simple fatiha avant la fornication, et tout ce qui s'ensuit est ainsi béni. (Les agneaux du seigneur p.200)*

Les verbes *pleurer*, *enlever*, *épouser* et *éventrer* nous dépeignent une forte contradiction entre des visages de femmes effacés et en pleurs et le sens du complément du nom *jouissance*. Un mariage des *chacals surexcités*. La profanation dans l'acte de *fornication* semble être *béni* comme sous la grâce et la protection divine elle-même. Le narrateur à son tour dénonce ces actes périmés par le fait de la mention des noms *les sabaya* ou *les esclaves* en ce temps moderne car ni le temps, ni l'époque, l'admet : « *Il porta son attention sur la sabaya, une adolescente enlevée au cours d'une expédition punitive et qu'il avait déflorée lui-même. Elle était belle, avait les seins fermes, les hanches pleines... il la possédât toutes les nuits.* » (p.258)

En effet, le message du roman est certes cette fois différent. Selon lui, tous ces malheurs ont une cause : des gens assujettis et paralysés par la fausse conception d'un

système religieux, ils paraissent noyer corps et âme dans ces pratiques antireligieuses :

*Après la prière de l'aube, Nafa somma Abou Tourab de rassembler les hommes pour une mission capitale.*

– *Dans ce cas, que fait-on des sabaya ?*

– *Égorge-les. (p.261/262)*

Après la prière comme signe de soumission à dieu, l'égorgement des *sabaya* vient illustrer le caractère négligé envers tout ordre divin. Il y a de quoi avoir le vertige face à de tels ordres, *Égorge-les*. Certes un poète ou un romancier est libre d'imaginer les événements de son ouvrage, et donc choisir les termes de son roman à sa guise, mais ces actes et ces extraits laissent un goût amer chez un lecteur averti en sachant que cette fiction n'est que le reflet ou un fragment d'une réalité que l'Algérie a vécu.

Pour rappel succinct, le lecteur suit la mort des bourreaux et des victimes et constate que tout est question de point de vue et que tout dépend du cliché que tout un chacun se fait du sacré, de la religion, des pratiques et que ces vies sacrifiées ne sont que la condition majeure, la clé de sésame pour accéder à un statut social plus élevé, pour se faire ouvrir toutes les portes fermées et non pour obéir à Dieu. Et c'est le sens ou l'hypermorale, comme le nommait Georges Bataille à travers son livre *La littérature et le mal*, de toute littérature qui exprime le Mal comme celle de Khadra : «*La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal - une forme aiguë du Mal - dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une "hypermorale".* »<sup>117</sup>

#### **2.4.2 La naissance d'une guerre sacrée**

Dans *Les agneaux du seigneur* et *A quoi rêvent les loups*, l'articulation entre rêve, désir et sacrifice dans un récit donne naissance à une guerre sacrée. Cette dernière prend son origine dans la victimisation et la divinisation de quelques personnages. Et cela est refait selon la même logique narrative dans les textes de Khadra et qui fait à chaque fois de la violence le synonyme du sacré : « *Ce qui fait le*

---

<sup>117</sup> Bataille, G. Op. cit., p.9.

*cœur de l'hypothèse girardienne, c'est que le sacré n'est autre que la violence des hommes expulsée, extériorisée, hypostasiée* »<sup>118</sup>.

René Girard estime que le terme *sacré* oscille entre le maléfique et le bénéfique :

*En Afrique, par exemple, comme partout ailleurs, il n'y a qu'un seul et même mot pour désigner les deux faces du sacré, le jeu de l'ordre et du désordre culturel, de la différence perdue et retrouvée, ... Ce mot qualifie d'une part toutes les transgressions royales, toutes les pratiques sexuelles interdites et même licites, toutes les formes de violence et de brutalité, les choses sales, la pourriture, toute forme monstrueuse, ainsi que les querelles entre proches, les rancunes, l'envie, la jalousie... toutes les significations opposées se trouvent dans le jeu de la royauté ; la royauté dans le jeu sacré...*<sup>119</sup>

Toutefois, la culture musulmane n'admet pas la crédibilité de cette théorie : « *Le sacré et la violence, force interactive qui traverse toutes les sociétés et tous les temps.* »<sup>120</sup> Cette religion a enseigné qu'Adam a été expulsé parce qu'il est fautif et a transgressé l'interdiction, il n'est victime que de ses propres fautes. Or, quand une société quelconque bascule dans la violence, elle suit le même processus de ce *mécanisme victimaire* de Girard pour créer un alibi et pour sortir du gouffre. Force est de constater que « *L'existence humaine reste donc gouvernée à tout moment par le sacré, réglée, surveillée et fécondée par lui.* »<sup>121</sup> Et l'existence des personnages est aussi gouvernée par un sacré individuel, un sacré créé sur mesure pour s'accommoder à leurs besoins.

### **3 Figures féminines du sacrifice**

#### **3.1 Analyse d'un incipit figuratif**

Soutenu par l'argument de Barthes que « *Tout début mérite d'être analysé précisément car il programme la suite du texte : il dispose des éléments qui seront des points de référence, des indices qui seront constamment repris par le récit* »<sup>122</sup>, l'incipit dans *Les hirondelles de Kaboul* mérite dans ce sens d'être analysée. Elle installe un climat de doute et d'ambiguïté dès les premiers moments de sa lecture. Cette partie du commencement crée un environnement fictionnel autour d'un lieu

---

<sup>118</sup> Dufour, Stéphane; Boutaud, Jean-Jacques. (2013). *Figures du sacré*. Récupéré sur [www.halshs.archives-ouvertes.fr](http://www.halshs.archives-ouvertes.fr)

<sup>119</sup> Girard, R. (1972). *La violence et le sacré* (éd. Bernard Grasset). Paris, p357

<sup>120</sup> Ibid., p375

<sup>121</sup> Ibid., p.370.

<sup>122</sup> BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit.,p.141.

décrit comme problématique *Kaboul*. Dans cet espace, les leitmotifs sacrés de la vie et de la mort entrent en redondance et en parallélisme avec le sujet de l'amour pour donner naissance à un sacrifice suprême et divin différent de celui des romans précédents.

En effet, dans *Les hirondelles de Kaboul*, un détail au tout début du roman en dit long sur l'histoire à venir : « *Au diable vauvert, une tornade déploie sa robe à falbalas dans la danse grand-guignolesque d'une sorcière en transe ; son hystérie ne parvient même pas à épousseter les deux palmiers calcifiés dressés dans le ciel comme les bras d'un supplicié.* »(p.7)

Une description jonchée de noms féminins, 'une tornade', 'sa robe', 'la danse', 'une sorcière', 'en transe', 'son hystérie', annoncent le péril de deux palmiers déjà à ce stade *calcifiés* et implorant Dieu tel *un supplicié* dans une situation fort déplorable. Ledit détail des deux palmiers avise une posture féminine et une histoire différente des autres histoires de Khadra où la teneur humaine, et notamment féminine, dans cette atmosphère paraît très fragile.

Ces premières lignes ont présenté deux actants dans un environnement très particulier. La même description a été mise au service d'un espace dans un paragraphe suivant. Le lecteur est plongé dans une étendue désertique et solaire façonnée de sécheresse, de sable et d'une rare végétation. Lisons ainsi ces phrases pour mieux situer les événements à venir : « *Les terres afghanes ne sont que champs de bataille, arènes et cimetières. Les prières s'émettent dans la furie des mitrailles.* » (p.7) Outre le contexte géographique et historique de ce *champs de bataille*, ce que nous trouvons réellement surprenant au cœur de ces *terres afghanes*, c'est cet espace meurtri *Kaboul*, ou bien ce qu'il en reste, une ville en état de *décomposition avancée*. Une image accentuée par un été où la chaleur est étouffante, la mort est omniprésente et un désenchantement acre et amère régnant sur cette ville : « *Personne ne croit au miracle des pluies, aux fêtes du printemps, encore moins aux aurores d'un lendemain clément. Les hommes sont devenus fous ; ils ont tourné le dos au jour pour faire face à la nuit. Les saints patrons ont été destitués.* » (p.8)

La première page annonce donc le statut de la religion dans cette ville. Un lieu où « *Les prophètes sont morts et leurs fantômes crucifiés sur le front des enfants* » (p.8), où la croyance n'a plus de sens, il n'en reste qu'une ville *de ruines*, accablée par un climat dur et un règne des Talibans impitoyable. La description s'enfonce dans cet espace décoré par le vide et le silence rompu par l'intermittence du vent, et elle expose ostensiblement un large panoramique qui est enveloppé par un halo de chaleur : « *Un silence mortel accompagne la dérélition à perte de vue.* » (p.7)

Dans cette description non innocente, la métaphore crue du climat régnante est là pour montrer toute cette laideur de l'espace qui influençait la croyance. Ce pressentiment s'insinue en écriture ; ce pessimisme orienté est une disposition à vouloir donner une vision précise des choses, à bien augurer l'avenir de l'histoire à partir de circonstances particulières et accablantes pour les deux actants cités plus haut, à savoir les *deux palmiers*, et anticipe sur des événements qui s'annoncent d'une tournure fort déplaisante.

Par la construction des phrases, les images utilisées, le vocabulaire précis, et à travers un langage poétique, l'auteur déploie une écriture du pénible et de la douleur qui met les personnages dès le début face aux épreuves difficiles. Le lecteur est entre l'esthétique, la belle rhétorique et la laideur ; entre l'idéal et le spleen avancé par le fait même du lieu : Kaboul, la *charogne*.

Ainsi, tous les ingrédients du Mal dans cette fiction, et par succession, sont là : *Au diable vauvert ; une tornade ; une sorcière ; son hystérie ; deux palmiers calcifiés ; un supplicié ; Les terres afghanes ; Kaboul ; des mitrailles ; les loups hurlent ; des mendiants ; des corbeaux ; les talibans ; champs de bataille ; arènes ; cimetières ; crucifiés ; la mort, etc.*

Or cela est une histoire, et ce qui s'en suit est une autre. Et chose étonnante, sur la même page, cette vision opaque et sombre laisse l'espace à une petite lueur d'espoir. Cet incipit annonce une histoire qui n'est pas à l'eau de rose certes, et pourtant c'est ici, sur ce fond historique glaçant que Yasmina Khadra va construire un bel amour.

C'est ici aussi, dans « *le silence des tombes, parmi la sécheresse des sols et l'aridité des cœurs, qu'est née notre histoire comme éclot le nénuphar sur les eaux croupissantes du marais* » (p.8). En d'autres termes, par le biais de la langue et un

champ lexical de la misère, l'écrivain fournit aux lecteurs avertis un référent énonciatif 'notre histoire' afin de les aider à mieux pénétrer l'essence du récit, à voir une certaine beauté 'nénuphar' dans cette air chaotique. Donc, sur cette première page du roman, la fonction de la description de *Kaboul* et des *deux palmiers* dépasse celle informative ou mathésique, et elle est plus que réaliste, mimétique, elle est révélatrice et sémiotique.

### 3.1.1 L'espace des péchés capitaux

Dans cet espace afghan Kaboul, l'islam est affiché au premier plan comme un étendard du peuple. En réalité, les règles de Taliban sont plus sacrées que cette religion elle-même « *au pays des erreurs sans regrets, la grâce ou l'exécution ne sont pas l'aboutissement d'une délibération, mais l'expression d'une saute d'humeur* » (p.170).

Le quotidien des habitants de Kaboul est une survie et la dignité est un luxe. « *La mort, pour lui et pour les autres, n'est qu'une banalité... Kaboul est devenue l'antichambre de l'au-delà.* » (p.13) À Kaboul, la joie est un péché ; les gens n'ont plus le droit de rire, et le fait de vivre normalement relève d'un lointain rêve inaccessible :

*A Kaboul, les joies ayant été rangées parmi les péchés capitaux, il devient inutile de chercher auprès d'une tierce personne un quelconque réconfort ... un monde déserté par ses saints patrons, livré aux bourreaux et aux corbeaux, et que les prières les plus ferventes semblent incapables de ramener à la raison?(p.33)*

Au *pays des erreurs* aussi, à Kaboul, le lieu des *péchés capitaux*, le lieu *déserté par ses saints patrons*, l'arbitraire règne et les arrestations sont la loi. Les discours haineux des mollahs régissent la population et sous couvert de *serviteurs de Dieu* ou d'hommes *pieux* et intolérants envers les *mécréants*, ils s'adonnent à l'animalité du massacre avec une frénésie toute paranoïaque. Ils forgent une religion contre l'amour, contre la joie, contre toute forme de vie en dehors de leurs lois et de leur foi. Les gens de la population sont à bout de souffle, accablés par les guerres d'un côté et par le poids des traditions archaïques imposées par les mollahs d'un autre côté. Les femmes, derrière leurs tchadris grillagés considérés comme une frontière infranchissable, ont toutes l'air de *fantômes*, elles sont maltraitées et assujetties à des règles inconcevables. Les Talibans, des actants s'opposants à toute forme de liberté, une horde cruelle qui guète le moindre faux pas des habitants, rendent cet espace fictionnel Kaboul, la ville morne que la canicule abysse, plus apocalyptique.

Et pourtant, dans ce summum de l'inhumanité à Kaboul, la plume de l'écrivain arrive à dessiner et à combiner la beauté et l'amour à l'horreur, le sacrifice et l'humanité au sacrilège.

### 3.1.2 Le récit des Hirondelles

*Les hirondelles de Kaboul* est un récit structuré comme celui des deux couples des deux fils d'Adam dans le Coran : Caïn et Abel. Même le conflit fait écho à celui déjà évoqué par le Coran. Un tel arrangement thématique (amour, jalousie et offrande) et même mathématique (l'homme du 1<sup>er</sup> couple aime la femme du 2<sup>ème</sup> couple) n'est pas fortuit. Les deux premiers fils d'Adam avaient une de leurs deux sœurs qui était plus belle que l'autre, ils voulurent tous deux l'épouser, et suite aux faits de l'offrande, l'un mourra abattue par son frère.

Toutefois, à la différence de l'histoire originelle où le frère tue son frère pour diverses raisons, dans ce texte de Khadra, l'homme sacrifie sa propre femme pour posséder celle de l'autre. C'est la femme évoquée en tant qu'offrande qui est en question. Cette réécriture et cette métamorphose du récit original dans ce contexte différent *Kaboul* prouve l'existence de deux éthiques déontologiques différentes dans les deux histoires.

Observons la parfaite complémentarité des deux couples qui sont particulièrement sur le devant de la scène : Atiq, un moudjahid reconverti en un geôlier qui a perdu le goût de vivre auprès de Mussarat sa femme malade. Le deuxième couple, Mohsen, un magistrat licencié par Taliban sans procès et sans indemnités mais avec un esprit résistant à la tyrannie des Talibans, et sa belle épouse Zunaira, l'avocate interdite d'exercer parce qu'elle est une femme. Le premier couple est complètement soumis, le dernier couple tente d'affronter cette communauté type et arriérée sur tous les plans notamment des libertés et des droits de l'homme, où les gens y vivent quotidiennement des exécutions et des lapidations sans procès sur la place publique. Les chemins de ces deux couples mariés aux profils psychologiques, physiques et intellectuels antagoniques, vont se croiser et s'entremêler.

En effet, les deux femmes hirondelles brouillent l'entourage de 'Atiq' le gardien de la prison et le personnage principal : l'épouse Mussarat est dans la cage conjugale, et

Zunaira dans la cellule, accusée d'avoir tué son mari, décédé accidentellement, et qui attend son exécution. Le geôlier tombe éperdument amoureux de sa prisonnière dès qu'il la voit sans tchadri dans la cellule, et pour la sauver, il n'hésite pas à la remplacer par sa propre femme Mussarat, qui est mourante de toute façon pour être exécutée à sa place. Hélas, le mari qui a substitué la première à la deuxième, sans le moindre remord, n'a gardé à la fin ni sa femme ni la belle tant espérée. Ces deux femmes, Mussarat, laide, mourante, se pliant aux règles du jeu de sa société masculine, et Zunaira, la belle, la rebelle et la magistrate, symbolisent une opposition entre l'orient et l'occident en matière de liberté sur cette espace afghane. La première rejoint les autres personnages féminins Sarah et Hanane de Khadra dans ce sort et ce vécu tragique.

### 3.1.3 L'onomastique et le sacré

Selon Philippe Hamon, le personnage *se construit* et toute construction du personnage est la somme de ses transformations physiques et notamment psychiques au fil du récit. De façon générale, l'œuvre n'existera et ne marquera personne si elle n'est pas assimilée à des formes de sensations et à des émotions propres au personnage, mise en relation avec les pensées et les rêveries personnelles des lecteurs : « *Le personnage peut être considéré, suivant l'approche sémiologique de Jakobson, comme un faisceau d'éléments différentiels. Il se construit, ne se reconnaît pas.* »<sup>123</sup>

A travers cet effet cumulatif d'éléments différents, le lecteur conceptualise une certaine image de chaque personnage du récit. Prenons le nom de *Mussarat* et en employant « *l'art de prédire à travers le nom, la qualité de l'être* »<sup>124</sup>, ce nom indiquera littéralement 'les joies' en arabe classique. Et le lecteur se trompera largement sur sa psychologie s'il croit prédire la vie de cette femme à travers son nom. Mussarat est parmi les « *dramas microscopiques internes* »<sup>125</sup> dont parlait Nathalie Sarraute. En ce sens, dans *Les hirondelles de Kaboul*, les qualités et les défauts des personnages féminins sont l'influence de ce milieu âpre et dur de Kaboul qui les a vues naître.

---

<sup>123</sup> Philippe Hamon, Op. cit.

<sup>124</sup> Achour. Christiane et Bekkat. Amina . (2002). *Clefs pour la lecture des récits. Convergences critiques II*. Blida: Tell, p.81.

<sup>125</sup> Bower, E. (s.d.). *Nathalie Sarraute et le monde d'Enfance*. Récupéré sur <http://www.colby.edu/french/fr128/ecbower/biographie.htm>

Alors quelle valeur a-t-elle la femme dans son monde ? Lisons ce discours entre un mollah et Atiq l'époux pour comprendre la conception qu'ils ont de la femme : « *Elle ne signifie pas grand-chose en dehors de ce que tu représentes pour elle. Ce n'est qu'une subalterne. De plus, aucun homme ne doit quoi que ce soit à une femme. Le malheur du monde vient justement de ce malentendu.* » (p.28) Et pourtant des milliers de femmes à Kaboul endurent ce machisme à travers ces paroles et pire encore, de continuelles vexations et d'injustices. Atiq réplique : « - *Elle m'a sauvé la vie, rappelle-toi.* » (p.28)

Mirza considère ces propos comme *Niaiseries* et sottises! Il s'écrie pour affirmer qu'elle n'a aucun mérite dans ce qu'elle a fait :

*Dieu seul dispose de la vie et de la mort. Tu as été blessé en combattant pour Sa gloire. Comme il ne pouvait pas envoyer Gabriel à ton secours, il a mis cette femme sur ton chemin. Elle t'a soigné par la volonté de Dieu. Elle n'a fait que se soumettre à Sa volonté. Toi, tu as fait cent fois plus pour elle : tu l'as épousée.* (p.28)

Les arguments utilisés par le protagoniste pour justifier l'attitude des hommes envers les femmes sont strictement d'ordre religieux. Ces femmes ou *ces femelles* subissent des horreurs à longueur de la journée, et celle qui causerait du tort à son mari commettait un péché qui « *offenserait Dieu et son prophète* ». Jetons un regard sur la justification du mollah pour annoncer son entrée dans le cercle des polygames : « - *Alors, qu'attends-tu pour la foutre à la porte ?... Je ne veux plus te surprendre à parler seul dans la rue comme un taré. Surtout pas à cause d'une femelle. Ça offenserait Dieu et son prophète.* » (p.30)

Le narrateur dépeint une élite masculine qui infantilise les femmes ou les diabolise, arc-boutées à leurs concepts hostiles à toute idée d'amour. Ces personnages masculins diffament, dénigrent toute âme angélique féminine au profit d'une autre diabolique et ils ne peuvent voir la contradiction qui frappe davantage leurs esprits. De ce fait, l'espace fictionnel transforme la seule beauté sacrée dans cet espace en laideur et la laideur et l'insensibilité en beauté : « *Les femmes, momifiées dans des suaires couleur de frayer ou de fièvre, sont absolument anonymes.* » (p.15) Khadra donc prend fait et cause pour ce genre d'opprimées, les malheureuses qui vivent sous la coupe, elles n'ont droit à aucune autonomie et doivent obéir au doigt et à l'œil à leur mari et aux religieux du pays.

Ceci dit, à la fin du roman, nous nous apercevrons que *Mussarat* préférera la mort comme délibération à cette existence absurde. Et c'est toute l'antithèse que représente le choix du nom de cette figure féminine, entre les joies que désignent son nom et les malheurs qu'elle a vécus.

### **3.2 Le corps de Zunaira, une exquise d'un amour sacré**

Un apparent paradoxe traverse tout le texte et souligne le rôle de chaque actant par rapport à l'autre. La figure de Zunaira est tout à fait à l'opposé de celle Mussarat, et le personnage Atiq est le contraire de Mohsen. Zunaira était une avocate et du jour au lendemain, elle est assignée à résidence et reléguée aux soins ménagers par un régime atroce parce qu'elle est une femme. Avec son statut d'intellectuelle, elle est incapable de passer devant une « *horreur et de faire comme si de rien n'était* ». Elle refuse de sortir, « *ici, au moins, je suis moi* » (p.77), ou de se promener avec son mari « *à travers la misère et la désolation* » (p.78). Elle ne veut pas être « *moins qu'une ombre, un froufrou anonyme lâché dans une galerie hostile* » (p.78), disait-elle. La militante de la cause féminine refuse aussi de porter le tchadri et de se plier aux lois de Taliban.

Les femmes de ce texte de Khadra sont reléguées au rang de citoyens de seconde zone. Elles ne valent rien. En fait, elles n'existent pas. Elles vivent en cage en permanence. Elles n'ont pas le droit de se montrer, et n'ont le droit de voir le monde qu'à travers une mince fente grillagée. Ce tchadri est une barrière dressée face aux hommes et à la vie. Et au moindre faux pas de leur part, elles seront lapidées.

Dans le contexte du texte, l'écriture dépeint la haine comme souveraine. Alors que peut faire donc Zunaira, condamnée à mort sans jugement? Que peuvent faire les autres femmes ? Comment fuir cette politique dite religieuse et cette immense prison *Kaboul* ?

#### **3.2.1 Le voile**

« *Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques.* » Entre le spleen et l'idéal de ce vers de Baudelaire, l'écriture de Khadra retrace son acheminement dans *Les hirondelles de Kaboul*. Elle oscille entre la beauté de Zunaira et la laideur de tout

ce qui l'entoure, entre l'idéal d'une sacrée femme et l'amour sacré naissant chez Atiq, son chagrin, sa désillusion, son spleen et sa mort. Une écriture poétique qui donne de la profondeur à la vie humaine à travers les quatre personnages et leurs comportements envers les autres et envers la religion islamique et lesdites règles faites sur mesure.

Au cœur du texte, dans la cellule où Atiq détient la prisonnière Zunaira, un seul élément vient perturber le cours de l'histoire, *le voile* : « *Et d'un coup, un voile tombe, et une merveille en jaillit. Atiq n'en revient pas.* » (p.140) Atiq, le gardien dur et insensible aux autres détenues d'habitude, en une nuit, son âme froide et morte bascule dans l'amour et le lecteur lui découvre, un autre visage et certaine sensibilité : « *Il revient sur la cellule et là, au beau milieu de la cage, la vision féerique !... La prisonnière a retiré son tchadri. Assise en tailleur, les coudes sur les genoux et les mains jointes sous le menton, elle prie. Atiq est éberlué.* » (p.140)

La description enchaîne et accumule un vocabulaire qui va en parallèle avec cette confusion dans les sensations et les gestes que ressent le personnage Atiq. Il est pétrifié comme dans un mythe, il succombe au charme de la détenue : « *Hormis celui de son épouse, Atiq n'a pas vu un seul visage de femme depuis plusieurs années.* » (p.140) Ses pensées ne parviennent pas à stimuler ses gestes, il ne bouge plus, les yeux rivés sur le corps de la femme. Atiq est sidéré, il se ressaisit : *La hawla*.

Atiq reflète malheureusement la triste réalité de cette cellule, il est lui aussi prisonnier au même titre que Zunaira. Et la contradiction entre la laideur du lieu et la beauté féerique et prodigieuse de Zunaira est saisissante ; elle est la seule lumière qui jaillie de ce lieu mort, sombre et sordide. L'écriture a su émerger le sublime du laid malgré l'atrocité de la situation.

Entre les pages 141 et 142, le lecteur découvre la stupeur d'Atiq qui arrive à son apogée. Khadra peint les sensations et les gestes d'Atiq pour la première fois de son existence en tant que personne. Ce qui se dessine va au-delà d'un corps médusé et froid d'habitude ; la description glisse manifestement de la vie dans tout le corps d'Atiq à travers un réseau sémantique du sensible : « *il a l'impression de s'éveiller dans la peau de quelqu'un d'autre.* » Il pense avoir subi un sortilège qui lui fait oublier ses ablutions, « *sauf que ce n'en est pas un* ».

Pour Mussarat, la distraction de son mari l'amuse. Rarement elle a vu cet éclat sur son visage. Et elle comprend vite qu'il est amoureux. Elle cherche à pénétrer ses pensées : « - *J'espère qu'elle ne t'a pas distrait de ta prière, Atiq baisse la tête... Mussarat éclate d'un rire.* » Mussarat trouve son mari *fabuleux*. Plus de vingt ans de mariage, et ce n'est que maintenant qu'il dévoile le poète qui se cache en lui. Les couches de sédiments d'autrefois s'accumulent et provoquent un décliquage pour ce personnage, ce fut le coup de grâce.

En l'espace d'une nuit, Zunaira a réveillé tant de sensibilité en lui. Cette belle dont *les yeux rappellent des bijoux... triste et sublime à la fois*, doit être *une sainte*. Ou bien une *fée*, pensait Mussarat.

Le personnage vit dans un monde où on ne croit pas au miracle de la pureté préservée et de l'odyssée virginale, puisque tout rêve sacré qui est envisagée comme tout à fait hypothétique, dans cet espace fictionnel, est improbable. Et toute l'histoire se concentre dans ce fait, avec ces détails très condensés dans cet espace exiguë, la cellule, et dans le voile qui tombe faisant oublier ablutions, prières, foi et croyance et faisant naître un sentiment sacré, mais Baudelaire, de cet amour, de cette beauté, il a déjà averti, il a déjà avisé la mort dans *Hymne à la Beauté* : « *Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques.* »

### **3.3 L'univers carcéral, la cellule**

Dans ce milieu de *Kaboul*, le sentiment d'une existence sacrée est improbable ; envisager un éventuel rêve sacré ou même mondain chez les personnages est inimaginable. Sauf que dans l'espace étroit de l'incarcération, Atiq qui avant Zunaira n'avait plus de rêve, après Zunaira, il l'avait elle comme rêve. Il ressent pour la première fois un sentiment précieux et sacré. Alors que peut faire Atiq, le gardien de la prison, en ce cas, lorsque l'intégrité de sa foi est remise en question, lorsque les injustices règnent et il en est le témoin et l'exécuteur à la fois ? Et que peut faire Mussarat menacée de répudiation et dans l'attente d'une mort lente et douloureuse ?

Au cœur du roman, la cellule, où se passe la majeure partie de l'action, désigne le lieu exigu, étroit de l'enfermement et de la mort. Or ce choix étonnant rappelle aussi cet organisme vivant, cette petite unité matricielle et biologique à l'origine de toute

vie. N'est-ce pas ahurissante cette contradiction sémantique, cette dichotomie entre la cellule, lieu de vie, et la cellule, lieu de mort ? L'omniprésence de ce motif spatial partant de la maison d'Atiq, là où Mussarat est aussi prisonnière, comme un univers carcéral pourvoit la proximité des protagonistes avec un espace fermé et un esprit renfermé en référence au culte religieux. Ce leitmotiv accentue le drame à venir dans la vraie cellule de la prison. Atiq croit détenir Zunaira dans une cellule, il croit détenir Mussarat dans sa maison cellule à elle, mais il se trompe. Toute la ville de Kaboul est en fait une cellule pour ses geôliers de Taliban, non pas une cellule vivante, mais celle d'une dépouille, une *charogne* et d'une « *ville en état de décomposition avancée* »(p.7). Nous découvrons donc un emboîtement de cellules dans cet espace fictionnel relatif à un dogme de croyances assiégé par ses propres adeptes.

En réalité, la seule cellule frétilante, qui résistera à la mort, est là où est enfermée Zunaira, là où naissait la première lueur de la vie, l'amour, la chose la plus noble et la plus sacrée pour Atiq. Un amour qui conduit tout droit au sacrifice de la femme parce que *Les hirondelles de Kaboul* de Khadra se place dans l'interrogation, l'observation et la curiosité à l'égard de cet être autre, si proche d'Atiq, mais qui recèle nombre de mystères, à cette attirance, pour ne pas dire fascination. L'écrivain retrace une réalité patibulaire de Kaboul, des femmes emmurées et de vies humiliées et brisées au nom de Dieu et qui n'arriveront jamais à conserver leur dignité dans cette ville dont *l'obscurantisme* a éteint toutes les limites.

### 3.3.1 Sacré amour, sacré sacrifice

« *Personne n'a le droit de gâcher ce qui peut arriver de meilleur à un être, ... Ce sont des instants si rares qu'ils en deviennent sacrés* »(p.164), répondait l'épouse à la question « *Que dois-je faire ?* » de son mari.

Les propos de Mussarat sont envoûtants. Ni sa vie, ni son amour, ni ses émotions ne comptaient. Elle voulait préserver la vie de l'autre femme aux dépens de la sienne.

Elle se sacrifie pour lui et pour l'amour sacré qu'elle venait de voir naître. Elle voit qu'il est enfin de chair et de sang : « *Tu es en train de vivre les seuls moments dignes d'être vécus... En amour, même les fauves deviennent divins...* » (p.167)

L'entreprise de Mussarat est à ce titre presque étrangère à l'attitude féminine, et l'intrigue paraît en ce sens invraisemblable. Une illusion du réel est bien là avec ces personnages plausibles par leurs épaisseurs psychologiques, morales, humaines et sont profondément attachants, mais le lecteur ne peut discerner la personnalité de ce personnage féminin sans mépris affiché à l'égard de sa rivale et son époux, une femme qui est délaissée, emmurée, sans amour, sans rêve et sans espoir et accepte de perdre aussi sa vie. Sa décision offre non pas que sacrifice, mais elle est la seule issue pour Mussarat, outrée de voir souffrir Atiq, elle périra lynchée par la foule à la place de Zunaira, celle au profil d'une déesse : « *Cette chienne enragée a été jugée et condamnée... Même si elle était innocente, personne ne pourrait rien pour elle. Or, elle est coupable.* » (p.153), disait un mollah.

La violence du geôlier se transforme en tendresse. Il libère la détenue tout en la remplaçant par son épouse qui est, de toute façon, déjà *condamnée* par le mal qui la ronge. Avec son sacrifice, elle est d'une certaine manière la personnification de l'âme sensible, et lui le sacrificateur n'hésite pas à passer si bas pour arriver à ses fins. Donc les deux prisonnières sont libérées par Atiq, l'homme aux deux hirondelles. A travers cette libération, Atiq aussi se libère de cet élément du décor qui envahit le récit par sa sémantique de l'enfermement, la cellule.

### **3.3.2 La victime selon René Girard**

Encore une fois, dans cette société le processus de la victime, du bouc émissaire de René Girard se reproduit. Dans la culture de ce groupe, on cherche à créer un système, à mettre en place des interdits qui permettent de désigner plus facilement une proie et, il suffit pour cela de l'accuser d'avoir transgressé un de ces tabous : « *La ruse du sacrifice est bien celle de l'institution elle-même et non des sacrificateurs* »<sup>126</sup>. René Girard explique que dans la société même moderne, toute décision politique ou autre consiste à avoir un nombre de victimes, et chaque peuple voit dans ses propres institutions et principes quelque chose d'unique et que c'est toujours l'autre qui est fautif.

---

126 Girard, R. (1972). *La violence et le sacré* (éd. Bernard Grasset). Paris, p 375

Dans ce même sens, il indique que la religion qui est contre la violence, demande de faire des sacrifices, et ces derniers sont en soi une forme de violence. Il semble y avoir ici une contradiction dans ce que font les hommes parce que « *La mort est la pure violence qu'un vivant puisse subir.*<sup>127</sup> »

Cette société afghane dans *Les hirondelles de Kaboul* se structure autour d'interdits et de tabous pour empêcher les individus de se focaliser sur leurs vies, leurs désirs et ainsi, ils limitent le risque d'un emballement de rivalité contre tout pouvoir installer. C'est toute une conception religieuse qui est censée protéger de la violence :

*Le religieux dit vraiment aux hommes ce qu'il faut faire et ne pas faire pour éviter le retour de la violence destructive. Quand les hommes négligent les rites et transgressent les interdits, ... ils s'entre-détruire, physiquement et spirituellement, jusqu'à l'anéantissement total, ...*<sup>128</sup>

Cette violence devient littéralement infinie et cède la place au châtement et à la vengeance. Les protagonistes de cette crise à Kaboul font recours à des explications magiques et mythiques à leurs décisions. Ils créent une succession d'illusions pour combler le manque d'interprétation. Une fois que les gens sont convaincus, c'est une religion. « *Le religieux consistait à « humaniser » le non-humain.* »<sup>129</sup>

Le sacrifice n'est qu'un déguisement en promesse de bonheur ou « *une violence sans risque de vengeance* ». Le sacrifice devient un acte légitime collectif et cumulatif aux yeux de la communauté, et un culte.

### 3.3.3 L'univers de l'allégresse, le stade

A Kaboul, Dieu est sur toutes les langues, dans tous les gestes, dans toutes les actions, dans le murmure de la prière psalmodiée, dans le prêche hargneux d'un mollah, dans le cri de la foule lors des lynchages publics, et dans le tas de pierres préparé pour la lapidation; le mot Dieu se décline à tous les temps, sur tous les modes, dans tous les genres et discours, surtout ceux des interdits, des brimades et des punitions, et en aucun cas pour apaiser les âmes, ou pour inciter à la paix.

Spécialement lors des lapidations, au cours desquelles chacun apporte sa pierre à l'édifice, ces scènes sont le seul lieu qui permet aux habitants de se divertir, et aux

---

<sup>127</sup> Ibid, p353.

<sup>128</sup> Girard, R. (1972). Op. cit., p359

<sup>129</sup> Ibid., p.356.

Talibans et mollahs d'asseoir leur domination, même lors de la condamnation d'un fou : « *Ce pauvre diable, de toute évidence, ignorait où il en était, ... les taliban n'ont pas trouvé de circonstances atténuantes à sa folie et ils l'ont fouetté à mort.* »(p.34)

Chaque jour, un exemple concret se tient devant eux pour couper l'envie aux uns et aux autres de se rebeller.

Ces cérémonies officielles se déroulent dans un grand stade. Ce que l'on entend par ce terme aujourd'hui, un stade est un lieu de divertissement, de distractions, de jeu et de plaisir, et quel plaisir dans cet espace fictionnel ? C'est vraiment la seule distraction pour cette population parce que les Taliban procèdent à l'exécution des condamnés sur l'arène et devant tout le monde. Donc au sens des afghans, c'est le lieu sacré où ils accomplissent la loi divine : « *Par intermittence, le stade vibre d'ovations et de clameurs hystériques.* »(p.177)

Une fois les victimes installées sur la tribune ou « *les dignitaires de l'apocalypse* » (p.177), des Taliban armés s'affairent avec un enthousiasme abusif aux exécutions publiques devant les milliers de spectateurs qui peuplent les gradins, qualifiés de « *fauves aux gueules plus insalubres que leurs barbes* » (p.177), et qui sont invités à participer au lynchage.

Les prêches des mollahs et les exécutions sont suivis d'applaudissements sporadiques saluant la dextérité des bourreaux. Et la vie d'une femme a bien peu de prix en ce cas. On ne s'encombre même pas d'un semblant de justice. Sans procès, le verdict tombe sur *La pécheresse, la femme impure* lors de l'exécution.

Le texte expose des scènes narrées lors de l'exécution de Mussarat, la femme sans histoires a dû remplacer Zunaira pour satisfaire son mari. Et nous le savons, les deux femmes, l'une comme l'autre, sont innocentes. Escortée par deux hommes, elle se dirige sur l'emplacement qui lui est réservé : « *Au moment où elle sent le canon du fusil lui effleurer l'arrière du crâne, elle prie le ciel ... Le coup de feu part aussitôt, emportant dans son blasphème une prière inachevée.* »(p.178) Un prêche clôt les *festivités*. Tout de suite, la pelouse est envahie par des milliers de fidèles pour la grande prière.

Atiq commence à chercher, parmi les tchadris, Zunaira, celle à qui il a donné une deuxième vie, une seconde chance. Autour de lui, « *l'attroupelement rétrécit comme une peau de chagrin,* » (p.178) et puis plus personne sur la place. Il tombe à genoux. Son cri retentit : « *Zunaira !* » Et la journée s'achève sans qu'il puisse revoir celle qu'il l'a rendue fou.

### **3.4 Mussarat l'offrande ou la femme Christ**

Quel effet l'écrivain recherche-t-il en faisant mourir Mussarat (les joies) ?

Mussarat ou Zunaira, les deux facettes d'une même pièce, la femme. Ces deux personnages s'opposent sur toute la ligne dans ce récit. Mussarat qui a connu les affres du dénie et de la dissimulation fait un passage de la mort (condamnée par la maladie) à la mort ; l'autre passe de la mort (condamnée à mort) à la vie. La fusion qu'en a faite le texte entre les deux femmes crée une renaissance pour que tout reprenne à nouveau après la désolation. La mort de la première femme est matérielle et symbolique, l'une donne sa vie à l'autre en une sorte de résurrection en contrepartie d'un sacrifice, une accession à un vécu autrement, mais pour l'homme Atiq, c'est une double perte. Ce binôme féminin disparaît à la fin avec toutes ses dichotomies. Ces dichotomies que nous figurons par le symbole de différence  $\neq$  donne ce qui suit :

instruite  $\neq$  non instruite ; belle  $\neq$  laide parce que malade ; jeune  $\neq$  plus âgée que son mari ; d'un couple amoureux  $\neq$  d'un mariage de raison ; heureuse  $\neq$  elle fait avec ; rebelle  $\neq$  soumise ; condamnée à mort par taliban  $\neq$  condamnée à mort par la maladie et par son époux ; coupable de la mort de son mari par accident  $\neq$  elle a sauvé son mari d'une blessure mortelle et sera sacrifiée par et pour lui ; elle survivrait  $\neq$  l'innocente, elle se sacrifie et mourrait lapidée et lynchée par Taliban.

Nous remarquons la seule et étrange ressemblance entre les deux personnages, elles étaient toutes les deux des captives et elles regagnent leur liberté, même symbolique, ensemble et en même temps. Le but est de créer une vision du monde autre sur la femme, créer un éveil, crée la femme Phénix ou la femme Christ. Un mythe de renaissance, une transformation de l'âme d'une dépouille à une femme libre non à la merci d'un homme. Yasmina Khadra efface ces personnages, disant porteurs d'une charge négative, et laisse accrocher le seul espoir dans la survie de Zunaira.

### 3.4.1 La dualité du sacrifice

L'excipit du roman retrace la déchéance du personnage principal. Le tableau que donne la description n'a plus de couleur. Il n'est pas fidèle à la tradition d'un réalisme classique parce qu'il est peint en noir et blanc et en poussière. Cette scène finale revêt une fonction double. La profondeur du décor est faite de tombes et de poussière, elle permet de voir une image sans contour, elle suggère une mise en abîme ; au premier plan, se détache l'image d'une silhouette, Atiq, qui souscrit aussi une représentation de la mort.

Dans cette fin, la folie s'associe à l'amour fou et à la mort. Atiq perd la tête, court dans tous les sens en vue de retrouver celle qu'il réclame, en vain. Il se met à traquer les femmes, à leur retrousser le voile par-dessus la figure pour s'assurer que chacune d'elles n'est pas Zunaira.

La représentation dénote une image qui conceptualise une idéologie extravagante, elle s'avère problématique en tout ce qui touche à la femme « - Ô sortilège ». Ainsi, les coups ne s'attardent pas à venir :

*Au gourdin succèdent les fouets, puis les coups de poing et les coups de pied... Atiq a le vague sentiment qu'une avalanche l'emporte. Mille savates dégringolent sur lui, mille bâtons, mille cravaches. Dépravé ! Maudit ! Broyé par le tumulte, il s'effondre. ... Les hommes « déshonorés » piétinent leurs femmes pour se jeter sur le fou... Incube ! Suppôt de Satan !... Il faut le pendre ; il faut le crucifier ; il faut le brûler vif...*

Oter le voile à une femme est le pire sacrilège et ôter la vie à une personne, même innocente, et après tout *ce n'est qu'une femme*, n'est qu'un devoir divin pour cette société dite musulmane.

Le texte présente une inquiétante dérive religieuse et idéologique. Ces personnages se vantent d'être là pour appliquer la loi divine et les commandements de la religion, mais ils rejoignent les bas-fonds, les plus abjects et les plus vils de l'être humain. Ni la vie des personnes, ni l'arène de ce jeu antique contre des gens sans défonce et vulnérable, ni le viol d'un sanctuaire ont vraiment une valeur sacrée pour eux. La seule chose qui compte le plus est le masque grillagé des tchadris, une chose interdite, un *sortilège*.

C'est un Atiq *fantomatique* qui échoue au cimetière de la ville devant la tombe de Mussarat. Le jour suivant, en ce même lieu, il rejoint son épouse de la même manière qu'il l'a vu quitter ce monde.

Dans *Les hirondelles de Kaboul*, le sacrifice ne semble guère glorifier ces personnages, ils subissent par le biais de l'ironie une mise en quarantaine.

A ce niveau et comme le confirmait Tomachevski, « *Les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle ... Attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains d'autres* »<sup>130</sup>, que peut penser un lecteur d'Atiq ?

Yasmina Khadra est contre le dogmatisme, malgré cela, le lecteur ressent une certaine compassion et une empathie envers Atiq malgré son acte cruel. Il reste une victime de l'amour. Il n'avait pas grandes choses dans sa vie et il perd tout, même sa vie. Un être comme tant d'autres traités comme des déchets de l'humanité dans cet espace rude qui a créé une culture et une idéologie à son image, rude.

Faisons donc le point. Nous avons vu une écriture sensible qui raconte les atrocités des Taliban comme la grandeur de la sensation d'amour : la guerre, le fanatisme religieux, la misère et la beauté dans un monde déchiré et paradoxal. L'écrivain accuse, dénonce l'écrasement permanent, physique et moral, que subit la population afghane. Il montre comment les mollahs dévoient la religion qu'ils prétendent défendre. Dans ce contexte, les mollahs pensent détenir la miséricorde divine dans ce pays : « *Aujourd'hui, c'est le Seigneur qui lui tourne le dos. Elle n'a droit ni à sa miséricorde ni à la pitié des croyants.* » (p.17). En définitive, et au vu de ce qui précède, ce texte n'est qu'un réquisitoire contre l'oppression et la misère qui sévissent au quotidien dans un pays où les femmes et les hommes ne sont plus que des objets d'une religion malmenée.

Cependant, cette histoire inventée de toutes pièces ne dissimulant pas ses artifices, mais visionne-t-elle nettement la vie réelle à Kaboul et ses vraies pratiques religieuses ?

Assembler le réel n'est aucunement lui ressembler, mais jouer avec. D'ailleurs, ni les personnages ont un vrai vivant, ni les événements ont eu lieu et une existence

---

<sup>130</sup> TOMACHEVSKĪ, cité par ACHOUR ,C , BEKKAT, A. op.cit., p. 45.

antérieure telle quelle nous est racontées. Aussi, la troisième personne qui véhicule souvent la narration sait trop de choses, plus qu'une âme en sait ordinairement et c'est ce qui ne coïncide jamais avec le monde réel. En effet, une relation d'inexactitude est plus que possible lorsque des localités irréelles sont situées dans un environnement réel, Kaboul.

Cela n'empêche pas de penser que même si la fiction transforme le monde « même lorsqu'elle en respecte rigoureusement les données géographiques et historiques »(p.33), elle indique que dans chaque œuvre littéraire se trouvent des éléments empruntés au corpus référentiel de la réalité, et que la fiction correspond, de ce fait, à un type de perception et de conception de l'écrivain d'une réalité parallèle, ou même d'une réalité différenciée, par rapport au réel immédiat dans lequel nous sommes et que nous pourrions qualifier, par confort, de véridique.

C'est de cette manière que Yasmina Khadra a malaxé le vraisemblable au réel brut, le vrai faux au vrai de vrai, l'imaginaire au plausible. Nous parlons céans de « *La fiction comme contre-vérité, la fiction en tant qu'abstraction conceptuelle, la fiction en tant que (identique à la) littérature et la fiction comme (identique au) récit.* »<sup>131</sup> Enfin, la relation que construit le lecteur avec *Les hirondelles de Kaboul* et la transe qu'elle a apporté compte bien plus que son statut réel ou fictif.

#### **4 La terre bénie de Dieu, la terre désirée**

L'espace sacré est un lieu associé souvent à une appartenance et une identité spirituelle bien précise. Il reflète le lien symbolique au divin et acquière une haute valeur collective et individuelle. Toutefois, les écrits de Khadra consacrent peut de temps au dit sacré spatial. Nous voyons rarement les personnages dans des mosquées, dans des mausolées, dans les églises ou dans des sanctuaires. Ses mêmes personnages se consacrent et se sacrifient pour d'autres espaces. Récupérer sa terre confisquée comme dans *Ce que le jour doit à la nuit*, ou reconquérir son pays spolié comme dans *L'Attentat*, est une question de vie ou de mort pour nos protagonistes. Et parce que « *l'espace n'est pas neutre, il n'est pas neutre, il n'est pas*

---

<sup>131</sup> Ibid., p.13.

*un cadre vide à remplir de comportements* »<sup>132</sup> selon Moles Abraham et Rohmer Élisabeth, ces espaces à caractère social, collectif sont considérés comme des parties interdites à la profanation et aux profanes. Sans ces espaces donc, la vie de ces personnages ne signifie pas grande chose, et ne valent rien.

En effet, le sacrifice pour une terre natale dans *L'Attentat* comme dans *Ce que le jour doit à la nuit* ne fait pas défaut. Il est dans l'événement central qui rallie l'aspect spatial au divin. Donc, nous nous laissons guider par les romans pour montrer quelle relation entretiennent-ils avec ce sacré spatial qui donne un sens à la vie des personnages. Voyons donc comment Khadra construit une aura tout autour d'un lieu pour le vivifier, pour éveiller les émotions et l'enthousiasme d'une force spirituelle chez ces personnages face à un même lieu vénéré pour les uns et profané pour les autres.

#### **4.1 La terre bénie de Dieu**

Dans le récit de *L'Attentat*, Khadra expose avec clarté la réalité vécue quotidiennement par deux communautés vivant dans un cadre spatial surnommé « *la terre bénie de Dieu* » (p.196) et appelé, selon le contexte, *Palestine* et ou *Israël*. À travers le narrateur et le personnage principal Amine, l'écrivain décrit avec un certain écart la haine qui corrode ces deux communautés du Proche-Orient et comment leurs religions et leurs croyances n'ont pu qu'enflammer et accentuer la situation de conflit et de guerre dans laquelle elles sont placées.

##### **4.1.1 Au début était le Chaos**

*L'Attentat* commence par un bombardement d'une mosquée, on vise la voiture du Cheikh Marouan, le vieillard révérend, où était présent Amine, le personnage principal du roman : « À quelques mètres – ou bien à des années-lumière - le véhicule du cheikh flambe ». P8. « Cette sorte de divinité » (p.7) se trouve calcinée avec ses protecteurs et ceux qui l'entourent sur le champ. Amine se trouve gravement blessé et il hallucine : « *Maman, crie l'enfant... Je suis là, Amine...* » (p.8)

---

<sup>132</sup> Moles Abraham et Rohmer Élisabeth . (1998). *Psychosociologie de l'espace*. Paris: L'Harmattan, p. 111.

En fait, Amine est en train de mourir. Un des secouristes disait : «*Celui-là est fichu. On ne peut rien pour lui* » (p.8). À cet instant, à cet endroit 'Janin' où il se voit enfant, *Maman, reprend l'enfant...*, où il cherche sa mère dans le chaos, il croit la voir enfin dans toute sa plénitude et revoir ses provenances dans le cataclysme de la bombe : «*Des vergers qui s'étendent à perte de vue... les vergers de grand-père... du patriarche... un pays d'orangers où c'était tous les jours l'été... et un garçon qui rêve au haut d'une crête* » (p.10). Cette première page renvoie des signes et des références qui restent à ce stade indéchiffrables pour le lecteur : *Maman ; Grand-père le patriarche ; Un pays où c'était* (le passé) *tous les jours l'été ; Et un garçon qui rêve*. Alors de quoi rêve-t-il ce garçon ?

La description, dans une sorte de mouvement spirale, suit l'hallucination du personnage et les répétitions de ses interpellations, et le lecteur, qui vient de prendre contact avec le texte, ne saisira pas tout de suite le sens et l'effet des termes et des expressions qui interpellent l'esprit d'Amine à ce moment précis : *Maman ; les vergers de grand-père... ; du patriarche... ; un pays d'orangers ; un garçon qui rêve*, répète sans cesse le texte et Amine. Et le lecteur n'entend qu'une hallucination, et ce n'est qu'un rêve emboîté dans un autre rêve à première vue.

Et comme d'habitude, l'écriture tisse dans ses mailles le rêve à l'amour, la beauté à la désillusion, la patrie à la mort. À partir de cette scène de l'incipit, nous entendons vaguement des cris partout et nous ne savons pas exactement qui a raison et qui a tort. Et pour comprendre ce qui se passe, impossible, désormais, pour le lecteur de lâcher Amine d'un cran.

Juste après la première scène ou la première frappe de Janin, le lecteur passe à une deuxième scène, maintenant, à l'attentat kamikaze au cœur de Tel-Aviv. Ces deux intervalles spatiaux, la mosquée et un bar-restaurant, sont complètement différentes. L'auteur ne perd pas une seconde et plonge le lecteur immédiatement au cœur de l'explosion qui vient d'être perpétrée dans cet autre espace. Amine est maintenant un grand chirurgien dans cette ville, et est directement confronté à l'urgence de la scène. Et au-delà des deux scènes de terreur qui se succèdent, au-delà de l'acte en lui-même, Khadra dresse un portrait de la douleur et la terreur qui sont au cœur de cette tragédie. Deux scènes douloureuses décrites minutieusement dans deux villes différentes, à

savoir Janine et Tel-Aviv, l'une palestinienne et l'autre dite israélienne, et dans les deux sens, dans les deux cas, la victime pourrait être l'assaillant et vice versa. Et c'est là justement au surgie le *je* du personnage d'Amine.

#### 4.1.2 Amine, une figure hybride

Amine, ce prénom en arabe signifie 'à qui on fait confiance' ou qui est 'digne de confiance'. Il est le surnom du prophète Mohamed<sup>133</sup>, salut et paix soient sur lui. Ce nom arabe partage la même racine du mot liturgique de l'hébreu *Amen*, signifiant dans les deux langues : 'que dieu accepte notre prière'. L'écrivain construit un personnage à qui les deux communautés font confiance pour représenter les deux facettes antonymiques avec plus au moins de distance comme c'est le cas dès qu'il est question d'un conflit communautaire dans l'espace fictionnel de Khadra.

En effet, Yasmina Khadra, pour donner à voir les deux points de vue des deux communautés sans prendre position pour l'une ou pour l'autre, il construit, dans une sorte d'insémination entre Palestine et Israël, le personnage d'Amine le chirurgien et sa réussite pour l'intégrer dans la société israélienne : « *Je ne pense pas avoir dérogé une seule fois aux règles que je m'étais fixées...Pour un Arabe qui sortait du lot - et qui se payait le luxe d'être major de sa promotion - le moindre faux pas était fatal.* » (p.98)

Il avait quitté très jeune sa communauté pour faire ses études, et avait mesuré l'extrême difficulté du parcours qui l'attendait. Il a fait des efforts titanesques pour mériter son statut de citoyen israélien à part entière : « *À mon corps défendant, je m'étais surpris en train de représenter ma communauté.* » (p.100)

Le *je* du personnage bipartite peut rapporter la vision des deux camps. Un personnage-type incarnant l'hybride ou le converti qui ne parvient jamais à être, ni soi-même, ni l'autre. Il va réaliser plus tard, ce qu'il est pour les siens et ce qu'il n'est pas pour les autres. Et même pour un lecteur non adhérent à une cause ou à une autre, il comprendra mieux l'endroit et envers ou le pourquoi du conflit et découvrira la vision de l'Autre, l'ennemi, le contraire. Il découvrira une contradiction qui se trouve sur le

---

<sup>133</sup> Khadra, connaissant mieux que quiconque l'amour des musulmans et leur attachement à leur prophète, cette figure vénérable, Mohamed, n'est guère représentée par l'écrivain ou citée en tant que nom de personnages dans ses romans.

même sol dans les convictions, les religions, les cultures, les niveaux de vie, et même dans les deux parties, les deux espaces, d'une même terre tranchée en deux.

Tout occupé qu'il était par ses études, par son métier et par son propre bonheur, il n'avait jamais considéré et affronté la réalité des Palestiniens telle qu'elle est, il est tout à fait indifférent à tout cri et à toute larme :

*Je refusais de considérer le monde comme une arène... Je ne croyais pas aux prophéties de la discorde et n'arrivais pas à me faire à l'idée que Dieu puisse inciter ses sujets à se dresser les uns contre les autres et à ramener l'exercice de la foi à une absurde et effroyable question de rapport de forces. (P.102)*

Toute la question est là, une question de principes pour ce personnage. Amine n'adhère ni au statut de martyr revendiqué par les djihadistes palestiniens, ni ne cautionne, loin s'en faut, les exactions des soldats israéliens. Il ne conçoit pas pourquoi les uns meurent pour le salut des autres. Et ses mots sont d'une subtilité déconcertante à chaque fois : « *Pourquoi sacrifier les uns pour le bonheur des autres ?... Que va-t-il en rester, ... ?* » (p.122)

Pour Amine, ce n'était que des banalités le fait de se battre pour un territoire même avec toutes les meilleures raisons de le revendiquer de part et d'autre. Et à tour de rôle et à tour de force, le texte expose les deux visions en laissant le soin aux lecteurs de trancher : « *- Ce sont les Palestiniens qui refusent d'entendre raison. - C'est peut-être nous qui refusons de les écouter.* » (p.69)

Le mobile de ce choix que renvoie le texte est de créer un espace de communication dans le message entre le moi et l'autre comme l'affirme Rachida Simon : « *Le geste de création se présente comme le désir, actualisé en mots, de partager un espace de communication où la prise de parole inclut et implique l'autre dans le mouvement même qui mobilise et engage l'écrivain.* »<sup>134</sup>

En effet, les deux communautés partagent et l'espace social et l'espace scriptural. En ce sens, le point de vue choisit par l'auteur est original. Le héros n'est ni un kamikaze, ni un assaillant; il est un élément neutre, indifférent à ce qui se passe autour

---

<sup>134</sup> Simon, R. (2004). Islâm, Imân, Ihsân idéologème du roman dibien. *Revue Annales du patrimoine* (N° 02), pp. 55 - 80.

de lui. Et c'est justement là que le texte et sa construction transforment cette indifférence en une prise de conscience d'un conflit bien réel. Une guerre d'hommes et de femmes, tellement convaincus du bien-fondé de leurs causes qu'il est si difficile qu'ils admettent le contraire pour que le combat cesse.

L'œuvre est donc flexible. Le choix est entre deux intentions de l'auteur, entre deux sens possibles et dérobés : dissimuler et divulguer en même temps. Avec une indulgence qui ennuie parfois un lecteur de conviction, mais les événements sont racontés avec intégrité où la diction prime sur la fiction.

#### **4.2 L'histoire était celle de Sihem**

L'histoire de *L'Attentat* est celle d'Amine Jaafari. Amine avait tout pour être heureux. D'origine arabe, son intégration dans la société israélienne est parfaite : un chirurgien, un bon statut social et une belle demeure qui lui permettent de vivre confortablement, mais surtout une épouse qu'il aime comme au premier jour, Sihem. Un beau futur semblait s'offrir à ce personnage, 'semblait' seulement car l'impensable va y arriver.

Le jour J, l'annonce de l'attentat majeur perpétré dans un restaurant de Tel-Aviv l'oblige à rester de service pour venir en aide aux blessés. La police l'informe alors que l'auteur de *L'Attentat* est précisément sa propre femme, Sihem, et ils l'invitent à identifier le cadavre déchiqueté. Amine demeure incrédule : « - *Mon Dieu ! M'écrie-je... les membres déchiquetés qui me font face dépassent l'entendement... Seule la tête de Sihem, ... émerge du lot.* » (P.34)

Le contexte devient malheureusement très compliqué pour le protagoniste. Aux yeux d'Amine, il y a forcément une erreur, Sihem est une victime de l'attentat et elle ne peut être la terroriste incriminée. « *Mon bonheur alors qu'elle l'incarnait en entier.* » (p.76) Il ne peut tout simplement croire qu'elle est coupable et capable d'un tel geste, même si toutes les évidences sont là. Amine semble être à mille lieues de ces événements. Le chirurgien, sa vocation se situe du côté de ceux qui sauvent et non de ceux qui tuent. Il affronte son entourage et ses amis juifs qui n'arrivent pas à comprendre à leur tour l'acte de Sihem, une femme qui va « *remettre en question tout ce que l'État d'Israël a confié aux Arabes qu'il a accueillis en son sein* ». (P.53)

Il n'arrive toujours pas à saisir ce qui se passe et il la défend farouchement dans cette société juive : « - *Si hem n'est pas une kamikaze, Naveed. Tâche de t'en souvenir. Car j'y tiens plus que tout au monde. Ma femme n'est pas une tueuse d'enfants... Me suis-je bien fait comprendre ?* » (p.56)

L'écrivain parvient à aller au plus profond de cette âme pour cerner la personnalité d'Amine. Il décrit et longtemps son désarroi, son sentiment de trahison, l'écroulement d'une vie qui ne sera dorénavant que pleine et désillusions : « *Depuis quand tu fumes ? Me demande Naveed en me voyant extirper un paquet de cigarettes. - Depuis que mon rêve est parti en fumée.* » (P.92) Cet attentat kamikaze, n'a fait qu'attiser les rancœurs, et a conduit inmanquablement à de nouvelles revanches notamment contre Amine. La haine monte en crescendo, et il endure, physiquement et moralement, toute sorte de pénibilités depuis. : « *fils de pute. Qu'est-ce qu'il vous faut de plus pour apprendre à dire merci ?...* » *On me secoue de part et d'autre. «Il faut d'abord le désinfecter avant de le foutre sur un bûcher...»* (p62/63)

La page 62 étale des fragments de haine, «*Sale terroriste ! Fumier ! Traître d'Arabe!*», et montrent la fragilité de l'intégration de ce palestinien même très compétent dans la société israélienne; le verni social est décidément bien mince, même parmi les élites dites éclairées de Tel-Aviv, la rancune et l'agressivité ne tardent pas à surgir et à le pourchasser partout.

Sur sa porte, on vient coller une affiche : « *LA BÊTE IMMONDE EST PARMI NOUS.* » Subissant la hargne de ses voisins et de tout son entourage, Amine est obligé de quitter temporairement son emploi et sa demeure : « *Deux barbus nattés me crachent dessus. Des bras me bousculent. «C'est comme ça qu'on dit merci chez vous, sale Arabe ?»* (p.63)

Dans ces discours haineux, tout le mérite revient aux israéliens, ils sont déçus d'avoir accueillis parmi eux un Arabe et les méchants sont, décidément, les palestiniens.

Toujours perplexe et dans l'incompréhension, Amine reçoit enfin une lettre anonyme de Bethléem : « *Pourquoi Bethléem ?... Que va-t-elle m'apporter, cette lettre d'outre-tombe?* (P.73), c'est là qu'il subit le choc de sa vie et accuse le coup par cette

lettre : « *À quoi sert le bonheur quand il n'est pas partagé, Aminé, mon amour ? ... Aucun enfant n'est tout à fait à l'abri s'il n'a pas de patrie.* » (P.74)

La vocation de Sihem est loin de convaincre Amine. Un *bonheur non partagé ; des joies qui s'éteignaient ; enfant sans patrie...* ; Après la lettre et une fois admettre que c'est bel et bien elle *la terroriste*, commence alors pour lui une quête pour comprendre comment elle en est arrivée à cette extrémité. Et à la phase du déni va succéder assez rapidement celle de la quête de vérité.

La suite de l'histoire est percutante à la fois dans les faits et dans le raisonnement vu l'ampleur du conflit affiché. L'écrivain évoque, sans jamais tomber dans le pathos, l'incroyable douleur que représente la perte de l'être tant aimé dans des conditions aussi inexplicables. Et sa question permanente, *Pourquoi?*, va le conduire au plus profond de l'âme humaine dans un contexte politique et géographique d'une complexité extrême.

Jusqu'à une fin inattendue, le lecteur suit Amine, il le voit comme la victime collatérale dans toutes les étapes de l'histoire : le choc, le déni, la colère, puis la résignation, et enfin la compréhension.

#### **4.2.1 À la recherche de Sihem**

L'esprit de l'enquête du roman policier ne quitte aucun de nos romans. Déterminé à affronter ceux qui ont encouragé le geste *insensé* de son épouse, le personnage principal Amine part à la recherche d'une explication, d'une vérité, d'un apaisement. Le lecteur le suit dans sa quête de vérité : « *comment celle que j'aimais comme un fou a été plus sensible au prêche des autres plutôt qu'à mes poèmes.* » (P.109)

La déflagration et l'imminence d'un drame épouvantable dominant le rythme du récit. La suite est un huis clos asphyxiant, pour le lecteur, de la quête de vérité d'un homme dépossédé du jour au lendemain de tout ce qui constituait sa vie et ses croyances.

Et Sihem, comme toutes les femmes chez Khadra, est partout et nulle part. Elle est sacrifiée dès les premières pages donc absente, mais tout autour disait que c'est elle qui conduit le récit. Son nom d'un sens arabe signifiant 'les flèches', elle est le

symbole de la vélocité et de la précision, et est en fait la patrie éplorée, la terre recherchée, l'origine, et le mal ressenti.

#### 4.2.2 Une écriture nerveuse

Au fil du texte, le narrateur Amine ressent un mal d'ordre psychologique. Le texte dégage, en termes d'expressions de colère et de détresse, un désespoir palpable discerné par le lecteur. Amine, avec un énorme orgueil aristocratique, accuse d'abord les siens d'avoir fait de sa femme « *un monstre, une terroriste, une intégriste suicidaire, elle qui ne supportait pas d'entendre gémir un chiot* » (p145/155). Et ses questions de l'ordre de l'existentiel étoile tout le texte : « *quelle fierté peut-on tirer lorsqu'on envoie des gens mourir pour que d'autres vivent libres et heureux ?* » (p.121) Des sentiments et des réflexions profondes sont explicités sans jamais laisser tomber ses puérités, car il n'était jamais avec la Cause des siens : « *- Mon épouse est morte. ... Je suis très en colère qu'elle ait préféré des intégristes à moi, ... Ma femme islamiste ? Et depuis quand, tiens ?... Que lui avez-vous raconté pour faire ?* » (p145/155)

Les points d'interrogations, jonchent tout le texte et reflètent l'âme perdue, l'effervescence volcanique d'Amine qui, entre le dénigrement et l'accusation, vise à discréditer tous les principes des siens : « *Par quel sortilège le mausolée que j'élevais autour d'elle s'est-il évanoui, pareil à un château de sable sous les vagues ?* » (p126) C'est une écriture nerveuse qui suit la nervosité d'Amine, sa morale et ses pensées à travers le choix de champ lexical relevant de sa détresse, de son angoisse, de sa colère et de ses injures, et à travers aussi des phrases hachées dans de long discours forts et sensibles ; une ponctuation interrogative et exclamative qui n'hésitent pas à questionner les convictions, le conscient et l'inconscient individuel et collectif :

*« Comment, bordel ! Un être ordinaire, sain de corps et d'esprit, décide-t-il, au détour d'un fantasme ou d'une hallucination, de se croire investi d'une mission divine, de renoncer à ses rêves et à ses ambitions pour s'infliger une mort atroce au beau milieu de ce que la barbarie a de pire ? » (p.95)*

#### 4.3 Le voyage et la mission divine

C'est dans un chaos personnel de tous les instants qu'Amine va tenter de retracer les derniers jours de sa femme. Il se lance donc dans un voyage initiatique au cœur de

Bethléem, là où réside la grand-mère de Sihem et le lieu de la provenance de la lettre, à la recherche d'indices qui le mène à la vérité. Son itinéraire va ébranler toutes ses certitudes et est semblable à une descente aux enfers.

Yasmina Khadra nous emmène donc avec Amine à travers les territoires occupés à la recherche de Sihem, de la vérité. Une vérité qui n'est pas toujours facile à accepter quand elle remet en cause ce pourquoi l'on vit et ce pourquoi on se bat. Ce cheminement va devenir une véritable épreuve pour ce personnage qui, en choisissant une autre vie, le bonheur et les biens précieux, va devoir ouvrir les yeux sur les gens dont il s'était bien longtemps détourné et qui, eux, ne voient le bonheur et le salut que dans la mort pour la Cause et la patrie sacrée. Le parcours est montré comme une lente et inexorable perte, et puis des retrouvailles, plutôt, il se retrouve.

#### **4.3.1 Bethléem, un espace paradoxal**

Pourquoi ce sacrifice ? Est-il nécessaire pour une femme qui a tout dans la vie ? À travers le caractère de rivalité dû à ce désir de posséder cette terre, un combat se déclenche pour la gloire, un enjeu pour la dominance.

A Bethléem, Sihem était *l'icône de la cité*, elle a acquis le statut le plus sacré, celui d'un martyr : « - *Votre femme est une martyre. Nous lui serons éternellement reconnaissants. Mais ça ne vous autorise pas à chahuter son sacrifice ni à mettre en danger qui que ce soit. Nous respectons votre douleur, respectez notre combat* » (P.137). Les deux adjectifs possessifs *vo*tre et *notre* font la part des choses entre sa femme et leur combat, et la locution négative *ne pas* nous monte une interdiction de profaner une chose aussi sacrée que le sacrifice d'un martyr, et nous montre aussi des personnes qui sont prêtes à renoncer à leurs vies plutôt qu'à leurs pays. Mais comment expliquer cet acte sacrificiel ?

Revenons à l'esprit de la pensée girardienne. Selon la même procédure éternelle, le sacrifice naît ainsi de la rivalité, du *désir mimétique*. Les hommes désirent la même terre, et tout un chacun croit avoir la raison la plus forte ou, plus de droits que l'autre. Ce sacrifice est une promesse de bonheur, il devient un acte légitime, collectif et cumulatif aux yeux de la communauté, un culte comme la mort de Sihem, *la divinité véritable* :

*Il n'y a pas de vie, sur le plan de la communauté, qui ne parte de la mort. Ainsi, la mort peut apparaître comme la divinité véritable, [...] Il y a toujours mort d'homme à l'origine de l'ordre culturel et que la mort décisive est celle d'un membre de la communauté.*<sup>135</sup>

Et toute victime sacrifiée est le seul espoir qui permettra la résolution de la crise afin de chasser la violence définitivement. Ainsi, comme expliquait René Girard, la victime sacrifiée, Sihem, est sitôt sacralisée.

Les protagonistes de la crise selon l'anthropologue vont avoir recours à des explications religieuses et mythiques à cette transition. Ils créent une succession d'explications pour combler le manque d'interprétation. parce que « *Le religieux consistait à « humaniser » le non-humain.* »<sup>136</sup>, selon René Girard. La communauté se considère comme innocente, alors qu'elle cache en son sein un meurtre fondateur, parfaitement unique. Il y a toujours, selon le professeur de lettre, une rançon à payer pour se réjouir de la paix : « *Ce qu'elle nous a offert, par son sacrifice, nous reconforte et nous instruit* »(P.147), disait le cousin de Sihem.

Pour René Girard, le degré de la violence dépend de la valeur de l'objet désiré et la rivalité dépend de la proximité entre les gens. Désirer une femme (pour amine) ce n'est pas comme désirer la patrie d'un peuple (pour les autres). L'avènement de la concurrence génère des inégalités volant à l'homme son innocence. Du coup, la mimésis naissait, et avec elle la déchéance de l'humanité. Ainsi, l'état naturel idéalisé disparaît et, un état de violence étant posé.

Suffirait-il donc comme il a été suggéré par Girard d'une seule victime pour apaiser les âmes ?

Amine tentera au risque de sa vie de comprendre les secrets et les motivations inavouables qui ont habité sa femme aimée. Les idéaux des siens et la gloire qui entoure les martyrs sont loin d'être assimilés : « *Comment continuer de croire après avoir misé l'ensemble de mes certitudes sur un serment traditionnellement sacré et qui s'avère aussi peu fiable qu'une promesse d'arracheur de dents ?* » (P.126)

Les déplacements d'Amine tournent autour des mosquées comme des enceintes protégées, mais suspectées de conduire sa femme au suicide et l'ont poussée malgré elle à faire un kamikaze. Et quand Amine passe dans un lieu sacré, il le profane :

---

<sup>135</sup> Girard, R. (1972). *La violence et le sacré* (éd. Bernard Grasset). Paris, pp.354/355.

<sup>136</sup> Ibid., p. 356.

« Vous n'êtes pas le bienvenu parmi nous, docteur Jaafari. Vous n'avez pas, non plus, le droit d'entrer dans ce sanctuaire sans ablutions et sans vous déchausser, ... Si vous perdez la tête, gardez au moins un semblant de correction. Ici, c'est un lieu de culte. (P.148)

Cette attitude fut la remarque de Mircea Éliade, l'historien des religions dans son livre *Le sacré et le profane* quand il distingue les deux espaces :

*Il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres. "N'approche pas d'ici, dit le Seigneur à Moïse, ôte les chaussures de tes pieds ; car le lieu où tu te tiens est une terre sainte" (Exode, III, 5). Il y a donc un espace sacré, et par conséquent "fort", significatif, et il y a d'autres espaces, non-consacrés.<sup>137</sup>*

Ce personnage n'a plus de respect à aucun culte, mais malgré lui et pour trouver une réponse à ses questions, il est confronté à écouter quelques prêches. Et loin de comprendre ce combat et à force d'insister et de rabaisser les siens, il reste toujours sur sa position ; il est dur avec les siens malgré leurs arguments, et ceux qui ont poussé Sihem au suicide, ce ne sont que des tarés, des illuminés et des terroristes. Il entre en altercation avec les proches de Sihem, les gens de la rue et même avec l'imam, qui lui révèle sa première vérité. Il est le bâtard et l'avatar :

*Pour moi, vous n'êtes qu'un pauvre malheureux, un misérable orphelin sans foi... le bâtard, le vrai, n'est pas celui qui ne connaît pas son père, mais celui qui ne se connaît pas de repères...  
— Vous vous croyez investi d'une mission divine.  
— Tout brave en est investi. Autrement, il ne serait que vaniteux, égoïste et injuste. (P.149)*

A sa grande surprise, cet échange lui révèle qu'il est lui aussi investi d'une mission divine et, être libre, ce n'était pas que le devoir de Sihem.

#### **4.3.2 À la recherche de la vérité, une patrie**

En cherchant la vérité sur Sihem, en fait, il part à la recherche de sa propre vérité, mais quelle vérité cherche-t-il ou quelle vérité cherche-t-il à fuir ? « -Laquelle ? La tienne ou la sienne ? Celle d'une femme qui a réalisé où était son devoir ou bien celle d'un homme qui croit qu'il suffit de tourner le dos à un drame pour s'en laver les mains ? » (p.162)

Et quelle vérité Yasmina Khadra veut-il éclairer ?

---

<sup>137</sup> ELIADE, M. (1987). *Le Sacré et le Profane*. Paris: éd. Gallimard, coll. folio essais.

Pour les palestiniens, les questions d'Amine sont de l'ordre de l'impensables. La mort de Sihem relevée de la 'chahada', mais Amine est aussi l'Arabe, l'israélien aussi, et qui va se remettre forcément en cause en s'identifiant aux autres, les arabes.

Le lecteur est entraîné dans un cercle fermé, dans ce combat profond et inconscient du héros du fait de son appartenance à Israël et ses origines arabes. Une grande partie du roman représente cette lutte interne. Il ne veut qu'incriminer ces terroristes qui *ont bousculé* sa femme vers l'inconnu. En guise de réponse à ses questions interminables, Marouan, témoin de son insensibilité envers ceux qui l'entourent, et de la manière la plus spontanée et la plus touchante, il montre l'essence de leur existence à travers ce mot qui vient du fond de son cœur pour éclairer *monsieur Jaafari* :

*Non, mais sur quelle planète vis-tu, monsieur ? Nous sommes dans un monde qui s'entre-déchire tous les jours que Dieu fait. On passe nos soirées à ramasser nos morts et nos matinées à les enterrer. Notre patrie est violée à tort et à travers...Ta femme est morte pour ta rédemption, monsieur Jaafari. (P.157/158)*

Cette réplique va lever partiellement le voile qui dissimule une réalité loin de la cage dorée dans laquelle vivait Amine, c'est l'enfer. Une réalité là où il n'y a plus de vie, plus de rêves, plus d'amour. Marouan, en abordant les mécanismes qui conduisent une personne normale, aimante et apparemment équilibrée à commettre un attentat, il lui divulgue la vérité qu'il fuit, la vérité d'une femme qui a choisis la mort pour Sa *rédemption* à lui.

Le commandeur lui redéfinit les deux appellations qu'il colle à chaque fois aux palestiniens, à savoir les islamistes et les intégristes, et lui met les points sur les i pour faire distinguer les siens des autres parce que dès qu'il y a 'Islam', on ne parle que d'islamistes, de terroristes et d'intégristes, explique-il :

*— Une dernière remarque, docteur.... Nous ne sommes ni des islamistes ni des intégristes, docteur Jaafari. Nous ne sommes que les enfants d'un peuple spolié et bafoué qui se battent avec les moyens du bord pour recouvrer leur patrie et leur dignité, ni plus ni moins. (P.156)*

La tentative de trouver une réponse à Bethléem a échoué. Il change de point de repère et il passe à Janin. Le passage n'est pas facile parce qu'il devrait traverser Jérusalem. L'itinéraire suivi est repérable parce que le lecteur suit amine comme sur une carte géographique, et il apprend à connaître ces villes, ces quartiers, ces mosquées, ces auberges, ces vergers et des détails qu'il ignore sur Palestine. Et au fil

de la narration, le lecteur s'imprégnera rapidement de l'approximation du réel. A l'aide des noms des lieux et de leurs descriptions, sa lecture se trouve orientée sans aucune peine vers un point culminant, l'espace. Le lieu idéal pour figurer le problème réel. Et le sens est construit d'emblée à travers la représentation d'un espace qui n'est pas un simple trait mimétique, mais une forme de discours sur ce monde réel et sacré.

Arborer la géographie dans ce roman consent l'authentification du récit et de sa fiction comme le souligne H. Mitterand : « *le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui, court-circuit la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai* »<sup>138</sup>. La documentation de l'auteur en ce cas a joué son rôle dans la concrétisation d'un réalisme de l'histoire, et la fiction suit un itinéraire et va jusqu'au cœur du mouvement djihadiste pour l'afficher.

Et face à tout événement, fictionnel ou réel, chacun élabore en effet un ensemble de *représentations personnelles* construit au carrefour de ce qu'il voit, entend, éprouve. Cet ensemble représentatif n'est pas moins «vrai» que la réalité elle-même notamment lors du passage à Jérusalem.

### **4.3.3 L'écriture du va-et-vient, entre l'endroit et l'envers de l'espace**

L'écriture spatiale entraîne amène dans un voyage à travers les villes dites d'Israël dans un premier temps, et puis vers les territoires occupés et la bande de Gaza dans un deuxième temps. Et en décrivant tout le désarroi et l'incompréhension du choix de l'ultime sacrifice de sa femme, l'écrivain opte pour une description itinérante entre le va-et-vient dans ce cadre spatial : Janin, Tel-aviv, Bethléem, Gaza, Jérusalem et Janin.

En effet, l'itinéraire est galvaudé par une écriture qui est constamment dans un aller-retour entre l'antagonisme des deux croyances sur les deux espaces, entre les deux pôles qui s'opposent sur toute la ligne. Une écriture dont les mots sont relâchés pour creuser et analyser l'esprit des deux côtés et des deux espaces. Dans cette alternance, l'écrivain ne juge à aucun moment, laissant le soin au lecteur de forger sa propre opinion. Les deux camps ont tous deux à la fois tort et raison. L'auteur dépeint,

---

<sup>138</sup> MITTERAND, H. *Le discours du roman*, P.U.F. Ecriture, 1980, p.194.

d'une manière neutre à priori, très justement ce conflit religieux pouvant conduire au pire : « *C'est parce que nous n'avons pas compris grand-chose aux prophéties ni aux règles élémentaires de la vie* » (p233), disait le vieux personnage *shlomi hirsh*.

#### **4.4 La psychologie de l'espace**

Cette écriture itinérante a pu creuser la psychologie non pas que des personnages, mais aussi de l'espace. Moles et Rohmer parlent de cette *psychosociologie de l'espace*. Ils mentionnent que les comportements de l'être et ses valeurs dépendent de l'espace qu'il occupe : « *L'espace n'est pas neutre, il n'est pas neutre, il n'est pas un cadre vide à remplir de comportements, il est cause, source de comportements. L'être réagit aux valeurs des particularités de cet environnement, en cherchant à les maîtriser.* »<sup>139</sup> Effectivement, dès qu'Amine change de lieu, toute mentalité et tous les comportements changent. Et les personnes rencontrées émettent les valeurs de l'espace occupé.

L'écriture suit ce mouvement dans l'espace du texte, *la terre bénie de Dieu*. Elle explore ainsi le pourquoi de la dérive d'une Palestine vers la violence comme son dernier recours. Elle explore aussi la psychologie collective relative à chaque espace, en période de guerre pour comprendre mieux ceux qui se consacrent à leur vie privée comme Amine ou tout simplement, les Arabes du monde entier, et ceux qui s'engagent pour une Cause. Ainsi se transforme le roman en un parcours, un voyage ultime de quelqu'un qui est d'origine palestinienne, mais qui n'a jamais vu la vraie Palestine. Il ne voyait que le luxe à Tel-Aviv, et n'écoutait que ce que disent les israéliens comme dans ce discours avec le vieux Yehuda : « - *J'ai passé le plus clair de ma vie à traquer les souffrances d'antan, raconte-t-il. Rien ne valait.* » (p.78)

##### **4.4.1 La découverte de Jérusalem, de Janin**

Après être déçu à Bethléem, il veut passer de l'autre côté du Mur, de Tel-Aviv à Gaza. Il s'adresse à son ami, un haut fonctionnaire de la police, pour lui faciliter le passage : « - *je veux passer de l'autre côté du miroir... de l'autre côté du Mur.* Naveed s'étonne : - *en Palestine ?* »(p.191)

---

<sup>139</sup> Moles Abraham et Rohmer Élisabeth . (1998). Op. cit., p. 111.

Le *miroir* reflète normalement l'image identique des choses, mais là, l'emplacement du terme et la structure de la phrase créent un parallélisme signifiant un *Mur*, une barrière. Le miroir cesse de renvoyer la même image, loin de là, on dresse un mur entre les deux frontières, entre les deux lieux qui s'avèrent complètement différents et qu'il faut à tout jamais les séparer.

La similitude, ou la différence de la description des deux espaces, même s'ils sont, en même temps, proches et éloignés géographiquement, a amené apparemment le narrateur à changer de ton. Le premier côté du mur est un espace qui respire la richesse, l'opulence, et une espère de haine se dissout envers l'autre côté. En voyant l'autre côté du mur pour la première fois, Amine était bouleversé par la misère qui règne aux portes de Jérusalem, il est plutôt moins nerveux. C'est un lieu qui représente parfaitement l'abîme, séparant les deux communautés qu'abrite Jérusalem.

En ce sens, l'hétérogénéité de l'espace est signe de deux mondes dont l'expérience religieuse est différente. Mircea ELIADE disait à ce propos :

*L'expérience religieuse de la non-homogénéité de l'espace constitue une expérience primordiale, homologable à une "fondation du Monde". Il ne s'agit pas d'une spéculation théorique, mais d'une expérience religieuse primaire, antérieure à toute réflexion sur le Monde. C'est la rupture opérée dans l'espace qui permet la constitution du monde, car c'est elle qui découvre le "point fixe", l'axe central de toute orientation future.<sup>140</sup>*

En effet, il y a une vraie rupture entre les deux mondes, et traverser le Mur, c'est comme traverser des *années lumière*. Ce que les médias occidentaux n'osent jamais dire, l'écriture de Khadra le révèle dès le premier pas d'Amine à *Jérusalem la défigurée*. Elle remet en cause des certitudes, et tente de trouver au-delà du *Mur sacrilège* entre ses minarets et le clocher de ses églises, un visage authentique et une lueur d'espoir :

*Par-dessus le muret de la résidence, on peut voir les lumières de Jérusalem, avec ses minarets et le clocher de ses églises qu'écartèle désormais ce rempart sacrilège, misérable et laid, né de l'inconsistance des hommes et de leurs indécorables vacheries. Et pourtant, malgré l'affront que lui fait le Mur de toutes les discordes, Jérusalem la défigurée ne se laisse pas abattre... Bien que cruellement excédée par les abus des uns et le martyre des autres, elle continue de garder la foi. (P.141)*

La personnification de Jérusalem confère à cette dernière une certaine vénération, une certaine sainteté. La figure éclipse, en quelque sorte, la foi et les

---

<sup>140</sup> Mircea, ELIADE. Op. cit., p. 63

devoirs religieux. Elle est due certainement à une vision religieuse selon laquelle *Bayt Al-Maqdes* est la deuxième mosquée sacrée pour les musulmans située à Jérusalem, la capitale revendiquée de part et d'autre. Cette dernière est traversée par un Mur tel une *lame de couteau* saignante à jamais pour les croyants.

Ce déploiement des lieux décrits est « *une construction dynamique* »<sup>141</sup> qui s'accompagne de l'identification des valeurs véhiculées et des fonctions qui leur sont assignées dans l'intrigue. Aussi, une construction dynamique parce qu'elle représente les deux facettes d'Amine.

La trame de cette ville est le décor, le support et le canevas du récit. Une architecture de tension où on cherche le moindre prétexte pour des violences et des agressions car elle oscille entre deux univers, l'univers du pouvoir et l'univers de la faiblesse, et elle marque le clivage éternel de cette ville. Cette opposition de territoires a son espace dans la littérature de Khadra. Elle symbolise non seulement l'espace de l'occupant et de l'occupé et à tout un chacun son idéologie, mais cette dualité spatiale reflète le contraste entre la vie médiocre et celle somptueuse du colon, un espace de haine et de disjonction.

Mircéa ELIADE dans *Le Sacré et le Profane* explique que l'espace n'est pas homogène, et qu'à tout un chacun son lieu sacré :

*L'espace n'est pas homogène ; il présente des ruptures, des cassures : il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres... Il y a donc un espace sacré, et par conséquent "fort", significatif, et il y a d'autres espaces, non-consacrés et partant sans structure ni consistance, pour tout dire : amorphes. Plus encore : pour l'homme religieux, cette non-homogénéité spatiale se traduit par l'expérience d'une opposition entre l'espace sacré, le seul qui soit réel, qui existe réellement, et tout le reste, l'étendue informe qui l'entoure. »*<sup>142</sup>

Dans ce roman, sur le plan actantiel, ces lieux jouent le rôle d'un opposant contre la quête du personnage sujet Amine. Dans *La Palestine profonde, la terre bénie de Dieu* est à Janin. « *L'enfer est un hospice par rapport à ce qui se passe ici* »(P195), disait Jamil, le compagnon et le guide d'Amine, qui affronte un réel palpable et blessant pour la première fois :

*Le règne de l'absurde a ravagé jusqu'aux joies des enfants...Janin n'est plus qu'une ville sinistrée, un immense gâchis ;... Défigurée par les multiples incursions de l'armée israélienne,*

---

<sup>141</sup> MITTERAND, H. op. cit., p. 201.

<sup>142</sup> ELIADE, M. (1987). Op. cit., p. 63.

*tour à tour clouée au pilori et ressuscitée pour faire durer le plaisir, elle gît dans ses malédictions, à bout de souffle et à court d'incantations... (p.203)*

L'écrivain évoque et actualise l'histoire entre Dâwud et Jâlût en faisant le lien avec les événements vus par Amine : « à Janin, les chars ont ouvert le feu sur les gamins qui leur jetaient la pierre. Goliath piétinait David à chaque coin de rue. » (p.195) Le verset « *Et Dawud (David) tua Goliath* » (S1, V251) se trouve inversé. Dans l'Histoire, le jeune David, le simple berger non expérimenté a tué Goliath (Jalout) le géant et le roi mécréant qui a envahi son pays en lançant sur lui une pierre sur le champ de bataille. Là, dans cette fiction, on a ouvert le feu sur les enfants des pierres palestiniens et Goliath piétine David tant que David représente le jeune enfant. Une affirmation que les choses se sont pas dans leur ordre, ni dans leur place.

Cette terre continue d'écrire d'autres versions osées de la même histoire, et ce récit parle aussi de combat, de guerre, de gens qui ont eu peur d'aller à la rencontre de l'ennemi contrairement à ces enfants. Ici, le vrai drame pouvait éclater, celui de la haine de l'autre mêlée à l'attachement de la terre. Là, on y aime, et on tue : le lieu *harram* (interdit) finira, alors par devenir un lieu bas et infâme pour l'autre. Jérusalem, la terre sainte, ou ce qui signifie *la demeure de paix*, la mosquée, un lieu de rencontre sein ne doit pas inspirer théoriquement un tel sentiment et de tels actes.

Amine se nourrissait de toutes autres évidences à ce moment et à ce lieu. Il était à mille lieues de soupçonner que l'état de décomposition de cette patrie était aussi avancé :

*Je n'ignorais rien des animosités qui détérioraient les mentalités d'un côté comme de l'autre, de l'entêtement qu'affichaient les belligérants à refuser de s'entendre et à n'écouter que leur rancœur assassine ; mais voir l'insoutenable de mes propres yeux me traumatise. À Tel-Aviv, j'étais sur une autre planète. (P195/196)*

Dans ce roman, la personnalité d'Amine témoigne de l'état des croyants musulmans sur cet espace qui s'est détérioré, une génération perdue et occupée uniquement par ses propres intérêts, sans concevoir ses devoirs à l'égard d'une cause aussi divine que patriotique. Entre épouse et patrie sacrées, Amine arrive-t-il à trancher ou du moins oublier sa peine réduite face à une peine plus grande, plus vaste qui ronge tout un pays ? « *Tu me parles de ton épouse, et tu ne m'entends pas te parler de ta*

*patrie...C'est ou la décence ou la mort, ou la liberté ou la tombe, ou la dignité ou le charnier. » (P.159)*

#### 4.4.2 La destruction du personnage principal

Au début, nous avons une image toute faite d'Amine. Au fil des pages, l'écrivain commence à défaire pour refaire l'origine propre de ce personnage comme le montrait Mauriac : « *Nous faisons une créature bien construite, que nous démontons pièce par pièce.* »<sup>143</sup>. Le démontage s'apparente à la déconstruction. Pour le lecteur comme pour l'auteur, il « *en fait l'expérience de lui-même, sur lui-même, il s'affecte, s'auto-hétéro-déconstruit, et avec lui toutes les partitions qui instituent le sujet humain sont affectées, déconstruites.* »<sup>144</sup>. L'expérience se fait sur le lecteur, sur ses principes, sur ses valeurs humaines pour qu'il puisse déconstruire et déchiffrer les valeurs d'un texte comme celui de *L'Attentat* qui est comme ces récits qui « *nous font faire un voyage en dehors de nos certitudes ontologiques... Tout vacille dans quelque chose que la narration déconstruit et reconstruit selon un itinéraire qui voisine avec la mort, avec les portes du tombeau* »<sup>145</sup>, disait Jean-Clet Martin.

Si le texte littéraire est affecté par la déconstruction, les autres champs ne sont nullement écartés. Le tout est en crise et en mouvement : « *Il y a, dans toute œuvre, de la déconstruction.* »<sup>146</sup> Mais pourquoi déconstruire cette première image parfaite du personnage principal ? Face aux « *micro-constructions textuelles.* »<sup>147</sup>, ce mécanisme vise à déconstruire la raison, le logos à travers une double pratique interne et externe. La première pratique cible la mémoire dans l'œuvre, son potentiel, sa puissance significative et ses *coins négligés*. La deuxième, elle désorganise les systèmes et fait glisser ses éléments en reversant les concepts dominants chez les hommes.

En effet, *L'Attentat* nous a offert un personnage déjà construit : un chirurgien éminent, possédant tout et heureux de son statut professionnel et social. Et puis il

---

<sup>143</sup> MAURIAC, F. (1972). Op. cit., p.81.

<sup>144</sup> Ibid

<sup>145</sup> Cazier, J.-P. (s.d.). Derrida, *l'Occident en déconstruction*. Récupéré sur

<http://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/251013/derrida-loccident-en-deconstruction>

<sup>146</sup>Derrida, J. (s.d.). *La déconstruction*. Récupéré sur <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281143.html>

<sup>147</sup>Martin, J.-C. (s.d.). *Qu'est-ce que la déconstruction? (entre Kant et Derrida)*. Récupéré sur <http://strassdelaphilosophie.blogspot.com/2014/01/quest-ce-que-la-deconstruction-entre.html>

procède à la destruction construction de sa personnalité pour arriver à ses origines. Des origines que le personnage a exclu afin de vivre pleinement sa vie, elles sont à l'opposé de son désir de vivre le *bonheur artificiel*, car le vrai bonheur, disaient les palestiniens, est d'avoir une vraie *patrie* qui s'avère leur désir le plus fort.

Ce n'est plus en tant qu'écrivain qu'il veut intervenir, Yasmina Khadra ne prend pas position, mais de manière très implicite et subtile, le lecteur ressent la douleur à travers les mots : « - *Monsieur le docteur nous en veut. Sa femme est morte à cause de nous. Elle était si bien dans sa cage dorée, n'est-ce pas ? ... Monsieur le docteur vit à proximité d'une guerre, sauf qu'il ne veut pas en entendre parler.* » (P.206)

Un personnage en papier qui réclame une terre toujours en papier et virtuelle, c'est le mobile, en effet de sa recherche par delà le brouillage des voix, le lecteur entend toutes les expressions, les cris et les souffre-douleurs et de toutes les parts. L'écrivain avance quelques données tendant à expliquer le pourquoi de tels actes : dépossessions de leurs terres, de leurs biens, de leur dignité; destructions des foyers, occupant arbitraire..., mais sans jamais les légitimer. Et les justifications qu'expriment certains protagonistes de cette histoire secouent le lecteur :

*Tous les jours, nous sommes traînés dans la boue, sinon devant les tribunaux. Tous les jours, des tanks nous roulent sur les pieds, renversent nos charrettes, défoncent nos maisons et tirent sans sommation sur nos gamins. Tous les jours, le monde entier assiste à notre malheur.*  
(P118/119)

Ces expressions abondantes dans le texte dépeignent et caractérisent la démesure et l'abus des colons juifs. Malgré tous les arguments, le docteur refuse d'admettre la réalité. Après un long parcours insultant et rabaissant les siens et minimisant tous leurs actes et leurs efforts, il commence à ressentir le mal des siens.

#### **4.4.3 La construction de l'espace**

Il a fallu une certaine audace à l'écrivain pour énoncer certaines vérités sur les juifs et les arabes, sur les israéliens et les palestiniens tout au long du roman. Les enfants palestiniens : « *Ce sont des martyrs en instance, ils attendent le feu vert pour partir en fumée.* » (P.143) Ils deviennent des fanatiques à force d'injustice et d'humiliation. Et les juifs comme le révélé Yehuda vivaient dans leurs anciennes

souffrances : « *J'ai passé le plus clair de ma vie à traquer les souffrances d'antan.* » (P.78)

La thèse de l'auteur semble tendre à dire qu'il suffirait seulement d'un peu de bonne volonté pour comprendre l'autre, mais ce n'est pas si simple. L'essentiel est que tout lecteur, quelle qu'il soit sa conviction, il ne peut rester indifférent à tous ces arguments, s'interrogera et sentira et touchera du bout du doigt le conflit. Il aura une vision plus approfondie, plus large et plus claire sur ce qui se passe malheureusement actuellement en orient.

A Janin, le personnage revit son grand-père dans leur grande et vieille maison à la montagne et ses proches encore vivant sur cette terre. Assis parmi ses cousins, il découvre une famille fière de lui, il découvre l'amour et la chaleur qu'il n'a pu ressentir nulle part ailleurs. Malgré tout, les siens le pardonnent de les avoir ignorés des années durant. C'est en ce moment même, un moment charnière, qu'Amine le neutralisé israélien redevient Amine l'arabe, le palestinien. Mais les forces israéliens sont là. La maison paternelle ce jour-là va être détruite. Les personnages à l'extérieur, placides et impuissants, regardent la destruction, sauf Amine qui court à tort et à travers : « *Mais ils vont détruire la maison, m'écrié-je. - C'est quoi une maison quand on a perdu un pays.* » (P.238)

Confronté à la vraie misère, à la destruction de la maison de ses ancêtres et leur épuisement, le héros s'éveille à la situation. Le réveil se fait justement à ce moment, dans le dépassement, l'innocence et l'impuissance. L'acte de Sihem est désormais justifié. Il saisit que ce n'est pas parce qu'on est jeune, plein de vie et qu'on a tout qu'on ne doit pas sacrifier sa vie. Le droit de vivre dignement est plus fort qu'un bonheur provisoire. Se démarquer de la gangue et des contraintes du groupe social, construire une autre personnalité d'une autre nation peut revêtir le caractère ignoble d'une victoire réversible.

Dans une sorte de discours direct, la voix de l'autre sera celle du Moi, d'une voix interne qui lui adresse la parole : « *Sihem est femme avant d'être la tienne. Elle est morte pour les autres. Pourquoi elle ? Pourquoi pas elle ?... Qu'avait-elle de plus ou de moins par rapport aux femmes qui s'étaient sacrifiées avant ? C'est le prix à payer pour être libre...* » (P.219)

Et pourtant, il parle à Adel, un cousin, et cela revêt le caractère d'un réveil, d'une prise de conscience finalement. Et le voyage d'Amine s'achève semblable à celui d'Ulysse, semé d'embûches et de périples pour retrouver son royaume, sa terre perdue après un long combat.

#### 4.4.4 Un narrateur distancié et une construction figurale d'une guerre sacrée

Le narrateur, ce mythe littéraire, a la force de propulser et raconter le récit comme un Dieu, d'être présent dans et par le récit, à l'intérieur ou à l'extérieur à travers des personnages. Il est là l'être où tout ce qui se présente le prend comme référence absolue. *Cet être de papier qui s'affiche, se cache ou s'efface ne peut être l'auteur. Alors, parmi ces narrateurs, nous nous posons la question suivante : « Qui est le donateur du récit ? »*<sup>148</sup>

Malgré sa prétention manifeste en tant que disert, loquace et volubile, Yasmina Khadra est de ceux qui prennent leur distance. Il se reconnaît, en effet, pionnier sur une terre encore rarement explorée, sur une terre baignée, cependant, par un mutisme mondiale, mais « *Quand la parole devient indicible, c'est le silence qui parle. Il parle avec ses mots et désigne une absence, celle du retrait du moi et la tentative de son abolition.* »<sup>149</sup>

Et faut-il réviser cette théorie traditionnelle d'un auteur qui se met à distance à travers un narrateur omniscient, un *il* externe ou un *je* interne ? La littérature est en mutation perpétuelle, alors que cette notion met un voile sur les intentions des écrivains. Cette acception n'opère plus à la fin de notre texte. Un auteur qui choisit à travers un personnage de dire le pour et le contre d'une Cause et de faire la part des choses, n'est-ce pas l'engagement total ? Et si l'une des fonctions de l'art est de dénoncer, ce texte n'est-il pas une arme de revanche, ou au minimum un éclaircissement ?

La parole de la vérité vient aussi bien de quelques juifs que des arabes : « *La vie d'un homme vaut beaucoup plus qu'un sacrifice, aussi suprême soit-il, ... la plus noble*

---

<sup>148</sup> BARTHES Roland. (1985). *L'aventure sémiotique*. Paris: Seuil, p.195

<sup>149</sup> Ibid., p.47.

*des Causes sur terre est le droit à la vie, »* disait Zeev. Ce droit de vivre dont parlait le juif et le voisin du grand-père, est-il l'apanage des siens ou est pour tout le monde ?

Il y a dans le texte, entre les deux mondes, une faille que l'écrivain a du remplir pour que le lecteur voit et décide de ce qui se passe. Le texte commence par l'agonie d'amine lors d'un bombardement et se termine par un rêve et sa mort gratuite sur la même scène et le même lieu du début.

L'écrivain a dressé habilement le portrait d'une personne que rien ne le prédestinait à finir comme martyr. Dans le dernier moment de la vie d'Amine, la narration ralentit au maximum l'action. Et ce n'est que devant la mort qu'Amine retrouve sa raison d'être : ses origines, sa patrie. Le texte revient sur la première scène, la frappe israélienne où amine est touché et agonise. Ces questionnements l'amène enfin à voir les choses plus claires, mais un peu tard : *C'est donc ça ; c'est fini, je ne suis plus...* (p.245)

Puis, soudain, l'enfant du début revient dans cette hallucination ou ce rêve qui débute et clôture le récit : *« c'est un enfant... qui court ; sa foulée fantastique fait reculer les pénombres et les opacités... Cours, lui crie la voix de son père, cours... L'enfant longe les herbes folles et fonce sur le Mur qui s'effondre telle une cloison en carton. »* (P.245)

Dans *L'Attentat*, la voix du père figurant et incarnant la terre est notable vers le début comme vers la fin : *« Seule une voix céleste, surplombant le silence insondable de la mort, chante 'nous retournerons, un jour, dans notre quartier' »* (P.8)

De manière discrète, nous pouvons entendre à travers ces mots la voix de l'écrivain. La fiction paraît le meilleur moyen pour donner à voir ce problème, mais également un lieu d'expression, de réflexion et du dire. Yasmina Khadra a écrit une part de la conscience humaine perdue, comme il a déjà fait sur l'Algérie de son temps. Sur cette dernière, les écrivains porte-paroles de la nation l'ont précédé d'un demi-siècle. Ce sujet de *L'Attentat* est aussi très délicat puisque l'auteur évoque le conflit israélo-palestinien et les déviations des deux religions. Un conflit qui ne cesse de s'enliser. Et à travers le dernier soupir d'Amine, le lecteur lit les derniers souhaits de l'artiste : *« L'enfant court plus vite que les peines..... Comme délivré de ses angoisses, ... et s'élanche vers le ciel. »*(P.246)

#### 4.4.5 Liberté sacrée et moralité

Le voyage d'Amine a eu lieu dans le temps et dans les espaces indiqués, mais le temps est-il aussi sacré que cette terre ?

« *Pas plus que l'espace, le Temps n'est... homogène ni continu. Il y a les intervalles de Temps sacré...; il y a, d'autre part, le Temps profane, la durée temporelle ordinaire dans laquelle s'inscrivent les actes dénués de signification religieuse.* »<sup>150</sup> En se référant aux dires de Mircea ELIADE, pouvons-nous dire que tout le temps écoulé de la vie d'Amine n'était qu'un temps profane, et que seulement ce laps de temps, cet instant de conscience tardif est doté de signification et de valeur sacrée. Et comme il y a une valeur psychologique à l'espace, il y a aussi une valeur psychologique au temps. Cette valeur se concentre toute à la fin du roman, au moment de la prise de conscience parce que le personnage a traversé des lieux sacrés, des sanctuaires, des mosquées sans ressentir une émotion aussi sacrée et forte que celle lors de sa mort. Et il s'est avéré que remonter le temps et l'espace pour chercher les causes du décès de sa femme était pour ce personnage un acte sacré.

Le roman s'ouvre et se termine exactement de la même manière et au même lieu, à Janin (de l'arabe *nouveau-né* et de l'hébreu *Dieu est miséricordieux*<sup>151</sup>). Cette construction en boucle n'est au début pour le lecteur qu'une scène d'horreur où gisent les victimes de part et d'autres après le bombardement, or les mêmes extraits répétés dans l'incipit et dans l'excipit sont durs à lire et insoutenables, et la fermeture en boucle : la frappe de Janine suivie d'un attentat à Tel-Aviv et puis la suite du bombardement de Janine s'apparente à un cercle vicieux d'attentats et de frappes interminables sur cette terre. Entre les deux extrémités, l'écriture ressemble à chaque fois à une explosion douloureuse pour le lecteur. Puis, vers la fin, le lecteur ressent le souffle de l'explosion, un véritable cri anti-terroriste où il s'identifie à Amine qui voit un pays en feu et en sang et ne lui reste que l'hallucination ou ce rêve d'enfance d'un monde confisqué : « *" On peut tout te prendre ; tes biens, tes plus belles années, l'ensemble de tes joies, et l'ensemble de tes mérites, jusqu'à ta dernière chemise. Il te*

---

<sup>150</sup> ELIADE, M. Op. cit., p. 63.

<sup>151</sup> *Forme médiévale de Jeanne.* (s.d.). Récupéré sur <http://www.signification-prenom.com/prenom/prenom-JEANNINE.html>

*restera toujours tes rêves pour réinventer le monde que l'on t'a confisqué." » (p.246)*

Ce fut les derniers mots du roman de la voix du père qui résonnent dans la tête d'Amine le martyr. L'enfant est ce *Janin*, ce nouveau-né, ce rêve, la lueur et l'espoir, l'incarnation d'une nation volée et violée qui est à la recherche de la *terre bénie*. C'est une écriture de la renaissance, de la résurrection de l'enfant qui clôt le roman et ouvre un devenir.

Et pour l'éthique de la guerre, dans *L'Attentat*, le texte propose deux visions contradictoires, on soutient l'héroïsme, l'exemplarité et le martyr de nos combattants lorsqu'il s'agit de défendre le pays. On l'appelle, en ce cas, une guerre juste et légale d'un côté. D'un autre côté, la guerre, qu'elle soit légale ou non, elle reste une attaque contre toute forme d'humanité.

La guerre dans tout cela est-elle inutile et non fiable pour tout le monde ? Est-elle toujours synonyme de cruauté et de profanation ? Le sacré dans tout cela n'est pas la terre, dont l'acceptation admise, est sacrée et bénite, ce qui a trait au culte religieux des deux camps. Le sacré dans tout cela est ce combat, une guerre noble pour récupérer *le monde que l'on lui a confisqué*. L'écrivain est donc pour une guerre qui défend une cause légitime.

Reste à dire que l'être humain comme le confirment Moles et Rohmer : « *ne peut supporter longtemps de vivre dans un monde dépourvu de sens... Son mouvement spontané est de donner un sens au monde : les divinités, le Sacré, ont été les produits humains de ce besoin de comprendre, là où la Science n'était pas encore établie.* »<sup>152</sup>

## **5 La terre et le père**

La terre est un témoin de l'origine des personnages, on l'aperçoit comme un compagnon vivant, de constance et de persévérance dans de nombreux romans de Khadra. Elle est la figure des conflits meurtriers entre deux peuples comme dans *L'Attentat* ou dans *Ce que le jour doit à la nuit*. Cette figure est généralement associée à la figure du père chez Khadra : « *Mon père était heureux. Je ne l'en croyais pas capable... il regardait la brise enlacer la sveltesse des chaumes.* » (p11).

---

<sup>152</sup> Ibid, p. 111.

Ces premières phrases du roman *Ce que le jour doit à la nuit* rapportent à travers un regard enfantin et innocent et dans les moindres détails le problème qui est à l'origine du drame : le père et la terre.

Le texte représente le portrait d'un père qui semble consacré toute sa vie à sa terre : « *Mon père n'avait d'yeux que pour ses terres... Rien ni personne, pas même ses êtres les plus chers, n'était en mesure de l'en distraire.* » (p13) ; il fait valoir la dépendance des personnages à ce cadre vital et à cette terre paternelle sacrée ainsi que le contexte et les circonstances de l'histoire : « *En ces années 1930, la misère et les épidémies décimaient les familles et le cheptel avec une incroyable perversité...* » (p12).

Le père est décrit comme un élément de décor qui doit se taire et ne parler qu'à soi : « *...mon père prit place sur le tas de pierres et ne bougea plus.* » (p14). Et puis une nuit, pour s'emparer de ce bien, cette terre est brûlée par un Caid et un Français. En perdant sa terre, synonyme de son existence, le père perd sa raison de vivre et tombe dans la détresse : « *Je me souviendrai toute ma vie de ce jour qui vit mon père passer de l'autre côté du miroir.* »

Plus loin dans le même texte, Mahi l'oncle adoptif de Younes, qui vivait parmi les français joue son rôle dans l'histoire et la vie de la nation « *El Ouma* ». il était « *solidaire de la cause nationale en train de se propager dans les milieux lettrés musulmans* » p 141, il enseigne au héros que cette part de liberté parmi les français, loin des siens, était fausse et dérisoire. Younes remarque que son oncle recevait une foule qui venait de très loin : « *Ils parlaient tous d'un pays qui s'appelait l'Algérie.* »(p.114)

Sur cette terre, il y a des lieux sacrés pour les uns, profane pour les autres. Et cette mémoire individuelle ne devienne précieuse qu'à la fin du récit pour le personnage principal. Pierre Nora l'affirme : « *la mémoire est sociale et vivante, sacrée et communautaire, l'histoire, elle, implique un retour critique, et donc désacralisant sur le passé* »<sup>153</sup>.

En somme, c'est ce jeu entre une mémoire sacrée et cette fiction qui se fait dans ce roman à travers un conflit intérieur non résolu. Et si la terre a été aussi vitale, aussi

---

<sup>153</sup> NORA pierre (dir.). « Entre Mémoire », Lieux de Mémoire, La république, 1984.

sacrée pour le père, pour le fils, le sacré est autre chose. Son départ à la fin de sa vie à la recherche d'Emilie témoigne d'un amour sacré et impossible entre les deux rives.

## 5.1 La figure du père

Dressant l'inventaire des sites, événements, objets et circonstances qui, dans la vie quotidienne, relèvent du sacré, Michel Leiris cite quelques souvenirs du chapeau de son père : « *Le jeune Michel Leiris percevait alors ce chapeau comme sacré parce qu'il était le symbole de la puissance et de l'autorité paternelle.* »<sup>154</sup>

Et parlons de Khadra et pour revenir sur son autobiographie, son père était aussi tout pour lui, son dieu, « *mon père était tout pour moi. Il était mon dieu, mon ange gardien* » (L'Écrivain p.81), et pour ses personnages enfants aussi, la figure du père est, par excellence, divine. Toutefois, *Le désistement du père* a hanté toute la vie de l'écrivain et tous ses écrits sans exception comme le stipule lui-même :

*Incapable de se défaire des hardes avilissantes dans lesquelles le momifiaient le désistement du père et la capitulation de la mère, le naufrage d'une famille et l'inhospitalité d'un rivage aussi dénué d'espoir que les horizons maudits. Qui étais-je au juste ? ... J'étais le fruit vénéneux d'un dilemme, d'un croisement contre nature, l'éclosion embarrassée d'une inconcevable alchimie. Je portais la honte sur une épaule, sur l'autre j'improvisais un sursaut d'orgueil. ( p.282)*

Cette figure n'a pas quitté l'esprit de l'écrivain malgré tout, elle n'a cessé de lui manquer, « *je languissais de mon père... son absence m'estropiai* »(p.280). Le lecteur peut entrevoir cette même sensation dans les mots de chaque roman à travers les pensées de ses personnages enfants. Dans ses textes, la représentation du père résume, en un sens, le côté sacré et divin pour un enfant, mais un divin associé toujours au chagrin d'un père qui a refait sa vie ailleurs et a jeté la mère et ses sept petits enfants à la rue, au rebut : « *Mon père avait les moyens et suffisamment de relations pour nous trouver un logement décent dans une cité paisible. Pourquoi nous livrait-il aux loups.* » (p.83)

Le personnage Mohammed dans *L'écrivain*, le roman autobiographique de Khadra, a été confié à l'école des cadets sans plus, il a souffert de la séparation, « *je ne comprenais surtout pas pourquoi je devais vivre parmi des orphelins, moi qui avais un*

---

<sup>154</sup> Dufour, S., & Boutard, J.-J. (2013, août 31). *Extension du domaine du sacré*. Récupéré sur Questions de communication: <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8329>

*père influent* » (p.38). Son père vint le voir, « *il demeure toujours ce dieu d'autrefois, seulement moi, j'avais perdu la foi* » (p.106). C'est cette figure qui a façonnée l'écrivain sensuel petit et adulte, elle laisse un déchirement, et crée une distance entre le père et son fils :

*Mon père garda sa main à son niveau. Il me dévisagea sommairement, ne remarqua pas ma pâleur, ne s'attarda sur rien... Et ils s'éloignèrent. Le plus simplement du monde. Je n'arrivais pas à en croire mes yeux. A partir de ce jour-là, jamais – au grand jamais – je n'ai réussi à dire « papa » à mon père...nulle part, ni dans mes chairs ni dans mes esprits, je ne lui retrouvai de trace ou de place. (p.49/50)*

Dans l'école des cadets, Mohammed livre aux lecteurs ses intimes impressions : « *Un oiseau en cage, voilà ce que j'étais. Un oiseau interdit, aux ailes rognées, quasiment empaillé, figé sur son perchoir, avec le sentiment d'être aussi minuscule qu'un grain de millet, aussi vulnérable qu'une cible en carton* » (p.71). Cet auteur reste l'enfant d'antan et éternel qui porte la blessure de l'âge de son innocence dans ses écrits : « *cette dépréciation de moi-même, que je me tuais à conjurer à travers mes écritures, me rattrapait dès que je rangeais ma plume.* » (p.282)

En ce sens, le père chez Khadra est totalement vidé de son sens, mis dans l'abîme total. Il n'est dès lors pas étonnant que dans un tel contexte, ce vide qui aura des conséquences sur sa formation militaire et artistique, le père même considéré comme un *dieu*, qu'il soit trop absent ou manquant, semble faire toujours défaut.

Le critique littéraire Albert Thibaudet<sup>155</sup> affirme « *qu'il y a une part de vérité plus grande dans le roman que dans l'autobiographie car il permet de dire l'expérience personnelle à travers le prisme de personnages inventés, au plus près de la complexité de l'existence.* » C'est ainsi que nous avons décelé en ses personnages le grand ethos de Khadra.

De son côté, Jean-Jacques Rousseau en évoquant son rapport aux fictions littéraires, il écrit dans ses *Confessions*:

*Mon imagination prit un parti qui me sauva de moi-même et calma ma naissante sensualité: ce fut de se nourrir de situations qui m'avaient intéressé dans mes lectures, de les rappeler, de les varier, de les combiner, de me les approprier tellement que je devinsse un de ces personnages que j'imaginai, que je me visse toujours dans les positions les plus agréables selon mes goûts,*

---

<sup>155</sup> *Le romancier et ses personnages*, in <https://www.etudier.com/dissertations/Le-Romancier-Et-Ses-Personnages/88279.html>

*afin que l'état fictif où je venais de me mettre me fit oublier mon état réel, dont j'étais si mécontent.*<sup>156</sup>

Si ces fictions retiennent l'attention du lecteur, c'est parce qu'elles mobilisent le désir d'en parler des écrivains. Elles constituent des expériences fortes, des préoccupations, des rêveries inconscientes pour l'écrivain comme pour le lecteur. Elles entrent en résonance avec des expériences précédentes qui n'ont pas pu être assimilées et sont restées pour cela en souffrance. Il peut s'agir d'expériences de la vie réelle, mais aussi d'expériences d'image qui ont été trop intenses, trop brutales que l'environnement proche de l'écrivain lui a empêché de comprendre. Dans ces cas-là, les sensations, les émotions, et les représentations de soi et des autres mises en écriture, s'extériorisent à travers les personnages. Et paradoxalement, c'est ce qui fait la consistance de ces personnages romanesques enfants. Voyons donc les liens qui constituent la relation père/fils et qui peuvent établir à leur tour une relation d'autodialogisme et d'intratextualité avec *L'Écrivain*.

Comme Khadra, Younes, illustrant tout un premier chapitre pour sa divinité parentale, il est affecté par cet amour et cette séparation identifiable à celle de l'auteur. Ce personnage de *Ce que le jour doit à la nuit* adorait regarder son père sous son chapeau d'alfa comme Michel Leiris. Il le considérait comme une divinité : « *Parfois, je le confondais avec quelque divinité réinventant son monde.* » (p13). La figure du père ouvre et clôt le roman, elle est la mémoire non oubliée : « *Plus loin, accroupi sur un amas de pierraille, un chapeau d'alfa enfoncé jusqu'aux oreilles, mon père regarde la brise enlacer la sveltesse des chaumes.* » (p.207)

Cette figure symbolise le colonisé, la dignité confisquée et violée, et la divinité qui s'effondrait : « *Mon père... Il était là, à mes pieds... Une épave... une loque... une tragédie ! ... Pour moi, c'était un peu mon château de sable qui s'écroulait* » (p.48)

Cette figure paternelle au départ symbolise la terre, des origines, est désormais une « *figure tragique [...] sacrifiée sur l'autel des convenances et des préjugés.* »<sup>157</sup> Elle rejoint et se diffère en même temps de celle représentée dans la littérature maghrébine. Charles Bonn souligne que la figure paternelle dans les écrits maghrébains

---

<sup>156</sup> Tisseron, S. (2005). *La réalité de l'expérience de fiction*. L'Homme (175-176), p. 131 à 145.

<sup>157</sup> FAUCONNIER, Bernard. « Ce que le jour doit à la nuit », in Magazine Littéraire, n°479, Marx, les raisons d'une renaissance, octobre 2008. p. 30.

était une absence : « *Le père est le plus souvent traîtreusement absent, en faillite et que la production maghrébine est marquée par le « meurtre du père ».* »<sup>158</sup>

Toute forme de représentation de la figure du père dans les textes de Khadra n'est ni ce père adoré, ni ce père haï, ni le père brutal, mais ce père *dieu* qui se transforme en un père déchu, en une blessure. C'est l'image redondante d'un générateur qui éloigne son fils de lui. Toujours dans la posture du fils traumatisé qui n'en finit plus de l'être en écriture, Yasmina Khadra décrit, la mort dans l'âme, une enfance exploitée et dépossédée, voilà ce à quoi Khadra n'a cessé de nous convier à travers toute son œuvre. Et l'image du père qui est restée longtemps balisée entre sacrifice, sacrificateur et sacrifié se fixe, chez Khadra, sur la figure d'un ultime sacrificateur.

*Le père, d'abord mauvais objet et sacrificateur plus que sacrifié, finit à partir des années 1970 par devenir objet nostalgique et magnifié, mais c'est curieusement lorsqu'il est mort ou mourant. Pour la deuxième génération de l'émigration enfin, l'émergence, dans les années 1980, repose cette fois sur le sacrifice du père.*<sup>159</sup>

Donc, cette histoire du père à caractère paisible et dramatique évoque un signe qui abandonne sa signification ordinaire, 'le sacrifié', et acquiert le statut d'un sacrificateur/sacrifié. Une vision qui réactualise la crise du père chez Khadra et nie le vécu palpable de l'époque et le condamne.

## 5.2 Une figure de la mère non consacrée

La mère dans l'œuvre de Khadra n'est pas la déesse adorée ou le paradis recherché, elle n'est pas non plus « *la préservatrice de la famille déstabilisée* » comme le soulignait Charles Bonn sur son statut dans la littérature algérienne : « *Ainsi le sacrifice de la mère, de sa pudeur et de son silence, est-il récurrent dans ces textes... la mère acquiert un rôle énergique de préservatrice de la famille déstabilisée.* »<sup>160</sup>

Le respect de la mère et du père est estimé dans toutes les cultures ; il est associé en Islam à l'obéissance de Dieu. Dans la littérature de Khadra, la mère en tant que personnage se résume dans la simple *présence*. Dans *L'Ecrivain*, la relation de l'enfant

---

<sup>158</sup> Cité par Ching Selao, *La figure du père dans les littératures francophones*, Volume 52, Number 1, 2016 Charles Bonn, « Le Tragique de l'émergence littéraire maghrébine entre deux langues, ou le roman familial », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 22, no 1, printemps 2007, p. 18.

<sup>159</sup> BONN, Ch. (vol. 22, no 1, printemps 2007). *Le Tragique de l'émergence littéraire maghrébine entre deux langues, ou le roman familial*. (« L. Charles Bonn, Éd.) *Nouvelles Études Francophones*, *Nouvelles Études Francophones*, vol. 22, no 1, printemps 2007, p. 18.

<sup>160</sup> Ibid.

Mohamed Mouleshoule avec sa mère n'a pas retenu la même attention que celle d'avec son père. Il était « *incapable de se défaire des hardes avilissantes dans lesquelles le momifiaient le désistement du père et la capitulation de la mère* » (L'Ecrivain p282). Et les différentes représentations de la mère dans ses textes sont négatives et marquées par l'échec. L'image de la mère est effacée et est le synonyme et l'incarnation de la faiblesse et du dénuement totale : P 283 : « *Je suis issu d'une blessure, d'un chagrin, peut-être d'un simple malentendu.* » (L'Ecrivain p283)

Ordinairement associée à la terre, cette figure n'est évoquée dans ses romans que rarement et comme de lointains souvenirs : « *Je sais qu'elle est là, qu'elle a toujours été auprès de moi à travers les âges, les prières avortées, les promesses résiliées, les absences intenables et les peines perdues* » ( *Ce que le jour doit à la nuit* p206).

Cependant, l'idéalisation du portrait maternel ne vient souvent que vers la fin. Comme cette fin accentuée de *Ce que le jour doit à la nuit*, la reprise de l'image initiale à la dernière page du texte qui s'ouvre et se ferme sur le regard de Younes enfant puis vieux, est clairement métaphorique : « *Je suis aux portes de la mémoire* » (p508). Elle est une récapitulation et un regard rétrospectif sur sa vie. Elle fait l'instant bref de ses souvenirs, un retour en arrière, un flash-back et le passé l'emporte sur le présent. Il se voit Younes l'enfant, il se rappelle enfin de sa mère : « *Ma mère dévale le tertre...Maman, ma douce maman.* (p510)

En outre, elle pourrait être une hallucination associée à l'image de la terre comme dans *L'Attentat* et lors de la mort du personnage où Amine redevient l'enfant éternel cherchant sa mère aimée d'autrefois : « *Maman, crie l'enfant... Je suis là, Amine... Et elle est là, ... Un moment, avec son voile lactescent et son regard martyrisé, je la prends pour la Vierge.... sa magie n'a pas pris une ride.* » ( *L'Attentat* p 8/9)

La représentation de la mère est associée donc à une simple présence de la figure maternelle, mais une présence éternelle d'une femme douce quoique effacée et sans grande importance. Un rejet non des idées et des valeurs qu'elle incarne, mais le rejet de sa situation diminuée : « *J'avais honte de sa fébrilité, honte de ses cheveux hirsutes qui, de toute évidence, n'avaient pas connu un peigne depuis des lustres, honte de son haïk usé.* » (p 174).

## Chapitre III : L'art sacré

### 1 Dieu n'habite pas La Havane

Avec *Dieu n'habite pas La Havane*, nous voyageons vers un autre continent, l'Amérique, vers une autre atmosphère, Cuba. Là, le lecteur change d'idées et notamment de thèmes, les thèmes stéréotypes de Khadra. L'écrivain, cette fois, sort des sentiers battus. Dans cette œuvre singulière, sans politique, sans violence et sans conflits apparents, dominait avec grandeur 'la musique', les scènes mélodieuses, les chansons et les spectacles jusqu'à la démesure. Une forme de transmission d'une réalité, d'un message identitaire et culturel propre à cet espace plein de rêves : « *Cuba est la patrie de la rumba et du son. C'est notre référence, notre identité, notre exception culturelle dans le monde* » (p.14). Et si Béatrice Didier, en étudiant les écrits de George Sand, disait que la musique « *est sacrée, profondément religieuse, en dehors cependant de toute orthodoxie. Par elle la communication avec le divin s'opère.* »<sup>161</sup>, à La Havane précisément, les personnages vénèrent et adorent une seule divinité sacrée, « *cette sacro-sainte charité humaine sans laquelle le monde ne serait qu'un chahut démentiel : la musique, ce don magnifique que Dieu envie aux hommes* » (p.8), et toute autre chose qui se rapporte à leur existence n'est considérée qu'en second degrés.

#### 1.1 Pourquoi Dieu n'habite pas La Havane

Yasmina Khadra raconte dans une émission sur la chaîne de télévision *France 24*, qu'en voyageant à Cuba, des gens de sectes différentes font des offrandes et des danses rituelles du vaudou. L'écrivain s'est demandé : « *où est ALLAH dans tout cela ?* »<sup>162</sup> Dans son texte, il décrit ces rituels :

*Sur la berge, un petit bonhomme en prière a égorgé un poulet en guise d'offrande et s'adonne à son rite sacrificiel, ...Tous les matins, de plus en plus de gens viennent convoquer les divinités qu'ils ont eux-mêmes créées de toutes pièces entre une hallucination opiacée et une démence suicidaire. (p.24)*

---

<sup>161</sup> Didier, B. (s.d.). *George Sand et l'imaginaire de la musique*. Récupéré sur Presses universitaires de Caen: <https://books.openedition.org/puc/9822?lang=fr>

<sup>162</sup> « Yasmina Khadra, à la havane je me suis demandé « où est ALLAH dans tout cela ? » » [www.youtube.com/watch?v=ammFoNNv\\_yU](http://www.youtube.com/watch?v=ammFoNNv_yU). (s.d.). Récupéré sur [www.youtube.com/watch?v=ammFoNNv\\_yU](http://www.youtube.com/watch?v=ammFoNNv_yU)

Si nous dirigeons notre attention sur le message inclus dans l'énoncé du titre *Dieu n'habite pas La Havane*, vers ses faits narratifs afin d'atteindre une interprétation telle que rapportée par Umberto Eco : « *un titre est déjà – malheureusement – une clef interprétative. On ne peut échapper aux suggestions générées par Le Rouge et le Noir ou par Guerre et Paix* »<sup>163</sup>, ses fragments et leurs significations donnent une perception sur l'histoire. Alors ce grand signe *Dieu*, si nous l'acceptons comme figurant selon ce que requiert la vision littéraire, il n'a aucune présence dans l'espace de *La Havane* : « - *Dieu n'habite nulle part sur cette île, monsieur l'agent.* » (p.117) C'est la seule œuvre de Khadra où le mot *Dieu* est présent dans le titre, absent dans les événements. Même sa présence dans le titre est altérée et annihilée par la négation. Dieu est là, mais il n'habite pas La Havane : « *À La Havane, Dieu n'a plus la cote. Dans cette ville qui a troqué son lustre d'autrefois contre une humilité militante faite de privations et d'abjurations, la contrainte idéologique a eu raison de la Foi.* » (p.24)

### 1.1.1 Qu'est-ce que La Havane, sinon la musique ?

Khadra tente de montrer la magie de la musique qui peut engendrer l'espérance, l'amour, le rêve, et la vie. Dans son œuvre, le foisonnement des personnages et l'entrelacement des actions de l'intrigue résultent en quelque sorte de l'inspiration musicale visant une écriture rythmée, une écriture musicale. A travers un nouveau regard par rapport à ses autres écrits, l'écrivain fait apparaître non pas seulement le point de contact entre la musique et la littérature, également le lien entre la musique et la croyance. Et cela rejoint l'idée de B. Didier selon laquelle la musique est « *une langue sacrée qui dit l'âme et le cœur.*<sup>164</sup> »

Dans cet espace fictionnel alors, à Cuba et depuis la révolution castriste de 1959, « *la population a centuplé, mais la ville n'a pas bougé d'un poil, comme si une malédiction la retenait captive d'un passé aussi flamboyant que l'enfer* » (p.26). Cette population, pour masquer la mélancolie régnante, pour échapper à un régime despote, à une vie très modeste, se réfugie dans la musique, dans la chanson et dans le verbe :

---

<sup>163</sup>Eco, U. (1985). *Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset.

<sup>164</sup> Didier, B. (s.d.). *George Sand et l'imaginaire de la musique*. Récupéré sur Presses universitaires de Caen: <https://books.openedition.org/puc/9822?lang=fr>

« *La Havane ne dessoûlait guère, les cabarets vibraient au rythme du cha-cha-cha, le mambo ensorcelait les noceurs et les rues grouillaient de trovaderos et soneros paumés en quête de gloire.* » (p.8)

La jeunesse perdue, dont le rêve est malheureusement confisqué, encline à sourire de bonne humeur, et d'une joie folâtre malgré tout. Elle manifeste le goût de vivre et le plaisir de rire pour l'art et pour la musique oubliant ainsi toute misère : « *Des jeunes pétris de talent à qui il suffit de donner un tambour pour qu'ils improvisent une fête, ..., et qui se moquent de tout en riant aux éclats pour se croire heureux.* » (p.45)

La Havane, espace profané par sa politique, vit une « *époque bénie des casinos effervescents et des cuites carabinées* » (p.25) Le romancier a donné à cet espace une personnalité. La Havane respire la musique, vénère la musique, vie pour la musique : « *au fin fond des quartiers défavorisés, y compris le plus pauvre d'entre eux, Santos Suárez, il y avait partout, sur le pas des portes ou à même le trottoir, des insomniaques inspirés en train de taper sur des caisses de morue.* » (p.8) A travers des allusions, le texte raconte brièvement l'instrumentalisation de tout un pays par « *El Commandante Fidel, un dieu vivant* » (p.100) avec ses théories visant à donner libre cours à son petit ego aux dépens de tout un peuple.

L'écrivain donne à voir un roman équivalant à une œuvre musicale à travers divers thèmes. Les procédés sont simples, *Béatrice* Didier les mentionne à travers ces quelques lignes : « *les divers procédés que peut utiliser le romancier pour créer une musique : attitude du musicien, des auditeurs, situation, « génie du lieu » ; évocation d'un paysage comme équivalent de la musique, et pour faciliter la description du lieu qui n'est elle-même qu'une figure de la musique, référence à la peinture.* »<sup>165</sup>

Le roman relate l'histoire de personnages enchantés et envoûtés par la musique dans un univers d'harmonie entre mer, vague, flots et terre. Ces personnages dont la vie n'a pas grande chose à raconter, comblent tout manque par la musique et n'ont d'yeux que pour la musique.

---

<sup>165</sup> Didier, B. (s.d.). *George Sand et l'imaginaire de la musique*. Récupéré sur Presses universitaires de Caen: <https://books.openedition.org/puc/9822?lang=fr>

En fait, ce roman représente un travail de création double, fictive du récit, et musicale de l'écriture. Yasmina Khadra<sup>166</sup> affirme : « *on entend aujourd'hui la haine, le discord, la guerre, j'avais besoin de d'aller ailleurs, d'un dépaysement, j'avais besoin de croire que le monde se rêve encore.* » Il propose « *un voyage loin de cette furie qui s'appelle la cacophonie d'aujourd'hui.* » Ses propos nous confirment les idées que nous avons avancées plus haut sur le fait que le sujet est autre que la violence.

### 1.1.2 Les divinités sollicitées à la Havane

Il existe une relation étroite entre l'expérience spirituelle d'une part et les besoins humanitaires de l'autre qui dégènèrent quand on n'est pas satisfait. D'une tradition de pensée, d'une culture à l'autre, le sacré ne s'impose pas à tous dans le même sens commun, ce qui est sacré pour les uns est traité comme une réalité indifférenciée, banale, pour d'autres comme l'affirmaient Dufour et Boutaud : « *L'homme est l'agent de production sémantique du sacré* »,... *En somme, l'homme sacralise et désacralise à sa guise selon les époques, les sensibilités, les imaginaires, etc.* »<sup>167</sup>

La musique par exemple est un moyen et un processus par lequel se croisent faits et sacré à La Havane. Les habitants de cette ville ont pu la sacraliser sans nier totalement ce que l'on a vénéré ou idolâtré auparavant :

*Vers le soir, d'autres souffre-douleur se sont amenés avec leurs bêtes sacrificielles. Certains ont supplié Yemanjá, déesse de la mer, ... d'autres ont chargé Oshún, dieu du fleuve, ..., remuant ainsi les gènes d'une Afrique lointaine et omniprésente à la fois, aussi ancienne et éternelle que les déités nées dans la misère de la brousse. (p.24)*

Nous assistons à un glissement du sens du sacré, un sens dévalué où on ne sacralise plus rien et n'importe quoi en même temps : « *Il m'importe peu de destiner l'offrande à un dieu ou à un ancêtre, tout ce que je veux, c'est que ma Mayensi me revienne.* » (p.81)

En effet, le seul et vrai Dieu qui ne perd jamais son statut à La Havane, c'est la musique. Déesse de tous les temps, le remède à tous les maux, la présence quand tout

---

<sup>166</sup> Yasmina Khadra, à la havane je me suis demandé « ou est ALLAH dans tout cela ? » [www.youtube.com/watch?v=ammFoNNv\\_yU](http://www.youtube.com/watch?v=ammFoNNv_yU).

<sup>167</sup> Dufour, Stéphane; Boutaud, Jean-Jacques. (2013). *Figures du sacré*. Récupéré sur [www.halshs.archives-ouvertes.fr](http://www.halshs.archives-ouvertes.fr)

est absent, et l'âme qui envahie tout et à peine si elle laisse une petite place, une marge à l'idée d'un Dieu Grand et Tout Puissant, à une spiritualité quelconque dans ces esprits tellement attachés à d'autres déités et à tout ce qui est matériel et mondain.

Les cubains chantent tout le temps et partout, les paysans dans les plantations, les enfants dans la rue, et ils s'accrochent à l'espoir en dépit des précarités. Le romancier possède aussi un moyen de suggérer la musique en évoquant les réactions des personnages qu'il met en scène comme étant proportionnelles à la croyance : « *Le trompettiste, que la nuit couve précieusement, souffle dans son instrument comme souffle l'âme dans les corps inertes pour les ramener à la vie... comme si Dieu lui-même nous touchait de sa grâce.* »(p.74)

Touchés au plus profond de leur âme, les habitants du même quartier confondent la sensation d'apaisement à une grâce divine par effet du jeu et des airs émis par Le trompettiste Panchito.

Du fait, la métaphore de l'ouïe contribue à suggérer la foi en la musique. Même l'allusion à un dieu réfère un chef d'orchestre, *Manuel B. Harvas* le personnage poète disait : « *Lorsque je lève les yeux au ciel, déclare le poète, et que je vois tous ces astres, je me dis qu'il y a certainement un chef d'orchestre derrière. Mais nulle part je ne le vois. C'est ennuyeux.* » (p.89)

## **1.2 L'univers de Don Fuego**

Notre héros est un homme qui vit pour chanter et chante pour vivre. Il se décrit comme une voix. Lisons cette affirmation : « *Chanter, c'est ma vie. Je suis une voix – ma tête, mes jambes, mes bras, mon cœur, mon ventre n'en sont que des accessoires de fortune*»(p.10). Il se présente dès la première page à travers un narrateur interne ou le je d'un personnage principal. Nous ne connaissons son monde qu'à travers ses yeux, ce qu'il voit, entend, pense et sent : « *Je m'appelle Juan del Monte Jonava et j'ai cinquante-neuf ans.* » (p.8)

Il a été initié au chant par sa mère en étant elle-même chanteuse, « *Ma mère était choriste* », avant même sa naissance, disait-il. Juan del Monte découvre très jeune la *sacro-sainte* musique. Pour lui, le chanteur, est un prophète, la musique est un culte, et la partition est une messe. La musique somme toute est son monde spirituel :

*Un soir, dans une salle archibondée, j'avais assisté à un concert d'El barbaro del ritmo, l'inimitable Benny Moré. Quel choc ! Je venais de rencontrer mon prophète. J'avais dix ans et donc toute la vie devant moi pour faire de la musique mon culte et de chaque partition, une messe. (p.8)*

Juan est un personnage qui n'a pas de rêves dans la vie, mais qui vivait un rêve, et dans le rêve : la musique : « *J'incarne mon propre rêve. » (p.8)* Il se hisse au rang des dieux, il est Don Fuego, « *le micro en guise de sceptre et la tête pétillante d'étoiles, trop près des dieux pour attendre quoi que ce soit des caciques d'ici-bas.* » (p.21)

L'écrivain représente le quotidien du personnage à travers deux univers parallèles et fait cohabiter les imperfections de la vraie vie avec l'amour absolu du chant. Le premier, son travail et son immense bonheur en étant chanteur sur scène chaque soirée, « *je travaille au Buena Vista Café – jadis Buena Vista Palace... Je demeure le saint patron des soirées enfiévrées, le conjurateur des vieux démons.* » (p.9) Selon lui, il suffit d'être sur scène pour vivre et le fait d'être chanteur comble tous les défauts.

Cet extrait montre clairement que notre héros voit dans la chanson le seul reflet de sa vie. Puis, un autre univers dissimulé, un monde en arrière plan. Une sorte de mélange entre pauvreté, insuffisance et misère complètement oubliée et non ressentie ou, tout simplement, masquée par la présence imposante de la musique : « *J'habite chez ma sœur Serena, ... En réalité, nous sommes douze personnes à vivre sous le même toit. » (p.26)* Le saint patron n'a qu'un seul costume ou plutôt un ensemble de pièces rassemblées de part et d'autres pour monter sur scène : « *Je dispose d'une armoire métallique rapportée d'une caserne et d'un canapé pour me détendre. » (p.11)*

### **1.2.1 La scène, c'est sa vie**

Commençons par l'attitude du musicien, l'un des trois critères de *Béatrice Didier* mentionnée plus haut pour qualifier une œuvre musicale. Don Fuego apparaît sur scène comme une créature divine au contre portrait de sa vraie vie. La scène est son élément, son « *temple fabuleux. » (p.66)*

Au cabaret, il se sentait vivant. Il ne cherche pas des fans victimes parmi son public, il est lui même victime, et de son plein gré, de son image dont il est amoureux, il est une figure métaphorique de la musique qu'occupe ses jours la scène : « *Lorsque je tiens un micro dans mon poing, j'accède d'office au nirvana. » (p.9)*

### 1.2.2 Don Fuego, le pyromane magique

Avec le surnom *don Fuego* de *Juan del Monte Jonava*, composé sur le mythe de Don Juan, et dont le texte est rythmé par les cadences des caraïbes, l'écrivain peint le portrait d'un libertin, dont le destin est à la fois romantique et triste. Tout l'intérêt de Juan del Monte est de soigner son image, vivifier le pouvoir de sa posture et ses prestations devant le public. Rien dans la vie ne le stimule sauf le fait d'être sur scène.

Le personnage a une réelle obsession de soi, un arrogant : « *le grand, le magnifique, le légendaire Don Fuego* »(p 30), un vaniteux : « *Don Fuego le crooner au charme immarcescible, le pyromane magique qui faisait vibrer les salles et frémir les femmes* » (p33), un égocentrique : « *si les gens continuent de fréquenter le « café », c'est grâce à moi, Don Fuego, le souffle incendiaire des Caraïbes* »(p10), et une légende, « *ma légende ne s'est pas émoussée*». (p.34)

Juan, un personnage sans soucis envers ses relations familiales les plus sacrées et envers ses responsabilités en tant que mari et père. Ce qui est de prime abord pour lui, c'est son public et la scène. De l'union du mariage, de la famille et du foyer, il disait : « *Elena ne comprenait pas qu'un artiste, ça se partage. Pour elle, je n'étais qu'un épouvantail narcissique qui ne pensait qu'à lui.* » (p.31)

Comme Dom Juan ou le thème de Molière, Juan piétine l'ensemble des idées toutes faites, bafoue toutes les formes sacrées de la vie. Un comportement où rien d'autre n'a de valeur que soi, sa musique et son divertissement. Il compare la conquête des femmes et leur séduction à un tube d'été éphémère.

Son donjuanisme se traduit par l'envie de séduire, d'attirer l'attention. Le but est de se rassurer et de susciter l'intérêt et l'admiration de son public. Il ne veut rien savoir sur la religion, sur la foi et tout ce qui représente le sacré commun dans la vie : « *Je ne crois pas aux anges ni au paradis, ça n'empêche pas les cloches de sonner au sommet des églises* » ; et bien sûr à Dieu « *et si j'ai renoncé à Dieu, c'est pour vivre ma vie à moi.* » (p.111)

Tout ceci pourrait être représentatif d'un personnage indifférent à ce qui l'entoure. Une sorte de composition de Meursault de Camus et de Don Juan de Molière sauf que là, sa musique se place au dessus de tout. Il trouve spirituel de rendre sacré toute chose

liée à la musique : « *Quand il chante Don Fuego/ Tout autour devient beau/ Et les femmes en émoi/Lui tombent dans les bras.* » (p.96)

Don Fuego n'est pas un psychopathe en tant que tel, il est la personnification culturelle et musicale de La Havane. Il représente les deux visages contradictoires de cette ville, ou le bonheur qui cache le malheur. Il est l'incarnation du chant, l'image de la musique dans ce qu'elle a de sacré et dans ce qu'elle cache derrière ce décor comme misères.

Une représentation dont Khadra s'en sert pour une remise en cause des principes, de l'idéologie et du système politique du pays, et le vrai vécu d'un peuple dont l'apparence est heureuse.

### 1.2.3 L'élément perturbateur

« *Purée ! Mon « chapiteau » n'est plus qu'un énorme chagrin.* » (p.19) Le café, Le Buena Vista, où se projette notre héros vient de fermer. Une dame de Miami vient de l'acheter dans le cadre de la privatisation décidée par le Parti. Il est remplacé par un jeune artiste : « - *Je vais me produire où, moi, ... ? — Pas ici, en tout cas.- Mais, Pedro, tu me connais. Si je ne chante pas, je meurs...* » (p.13)

Pour lui, « *c'est une honte, un sacrilège* » (p.14). Il vient de se dégringoler de son Olympe : « *Je suis incapable de me sentir vivant si je ne chante pas* » (p.35) Il perd sa raison d'être, son élément sacré, le chant. Sa carrière musicale étant terminée, il rencontre une jeune fille qui va complètement bouleverser sa vie et ses principes. « *Le séisme qui chamboule mon être et l'ensemble de mes certitudes. Ce que je ressens pour Mayensi, je ne l'ai jamais éprouvé avant* ». (p.65)

Il a fallu dans ce monde de merveilles, artificiel, un déclique et c'était Mayensi : « *Mayensi sortait des vagues, joyau exhibé au soleil* ». (p.65) Ce passage réfère à une première expérience, la première vérité spirituelle pour Juan où « *...et, pour la première fois depuis longtemps, j'ai senti un souffle ardent essorer ma chair. Quelque chose vient de posséder mon être* » (p.48), confiait-il.

Ainsi, ses valeurs, ses sentiments et son comportement envers la musique et envers son entourage se convertissent en amour en rencontrant Mayensi : « *Si j'avais à choisir entre me produire sous le plus grand chapiteau du monde ou passer dix*

*minutes à la dévorer des yeux, je brûlerais le chapiteau rien que pour la voir entière en pleine lumière. » (p.47)*

Il s'est avéré que l'amour d'une femme est plus sacré que l'amour de la musique, et il se rend compte qu'il est passé à côté toute sa vie. Le héros se métamorphose.

Mayensi assume une fonction spéculative avec le monde extérieur du héros, elle le fait sortir de son monde fermé, elle le fait découvrir les autres, les proches, le sens de la vie : « *Mayensi est ma lumière. Il n'est pas nécessaire d'allumer dans la maison ; elle éclaire toute chose autour de moi. » (p.88)*

La musique est sujette à toutes les sensations du départ, elle est en soi l'amour de sa vie à Juan. Puis, les mêmes sensations basculent d'un coup vers la belle Mayensi. Il est prêt au sacrifice qui s'avère lourd « *je serais prêt à renier la musique si tu me le demandais » (p.87)* C'est un tournant majeur dans la vie du héros depuis la grande persécution.

#### **1.2.4 La folie, la fille tueuse**

Malgré l'air musical dans lequel flottait l'histoire, malgré l'amour pur et naissant du héros, l'emprunt ou l'attachement à la tradition du roman noir finiront par apparaître, de façon très discrète, comme une démonstration du caractère de l'écriture de Khadra, comme son cachet. Fidèle à son style, c'est dans l'inquiétante personnalité de Mayensi que le lien se tisse avec la violence et la mort. Le moment le plus tragique, où l'héroïne bascule dans la folie et la tuerie. Sans être la proie facile pour les hommes prédateurs, elle tombe dans une rage et tue ceux qui veulent l'agresser ou l'approcher, « *Mayensi est le soleil. Qui l'approche de près flambe avant même de l'atteindre. » (p.77)*

La folie du personnage rend le lecteur plus réceptif au discours de l'amour et de la musique, alors que cette musique envahissante du récit risque de l'ennuyer. Supposer un personnage en marge de la rationalité est presque une nécessité romanesque. C'est ce qu'affirme Béatrice Didier par rapport à l'imaginaire de la musique : « *Les rapports de la musique et de la folie sont donc complexes. La vraie musique n'est atteinte qu'à travers la folie.*<sup>168</sup>»

---

<sup>168</sup> Béatrice Didier, Op. cit., p.215.

La chanson est comme cette fille qui le trahit, elle apparaît et disparaît. Elle est douce et folle, belle et rebelle, gentille et cruelle. La sauvagerie s'expose en elle sans inhibition, rejointe à l'image de la musique pour Juan, la thématique musicale élabore un sens symbolique et devient le contrepoint de l'amour.

Pour la création de ce personnage si riche en beauté et si pauvre en émotions, il semble donc que Khadra ait été tentée par deux voies contradictoires : une représentation romantique du musicien fou amoureux de sa musique, mais une conviction très profonde et en quelque sorte expérimentale de la nécessité de l'équilibre pour lui. Ainsi, la création romanesque de Mayensi résout cet antagonisme en détournant pleinement les ressources et la charge émotionnelle de la musique envers ce personnage féminin. Aussi, Mayensi est un personnage qui bénéficie d'un statut quelque peu déraisonnable, comme la musique. Or, le cas de Mayensi est plus complexe, car si elle connaît des moments d'angoisse, de perte de conscience, elle n'en apparaît pas moins en définitive comme un personnage qui possède un déséquilibre psychique; elle parviendra même à conférer un équilibre psychologique à Juan dont la vie se penche entièrement du mauvais côté, un équilibre qui finalement triomphe de toutes les épreuves. L'initiatique de l'expérience musicale et amoureuse que l'œuvre crée va pouvoir répartir donc sagesse et folie.

L'acquisition de l'équilibre se fera progressivement, et grâce aux péripéties, à la traversée d'un certain nombre d'épreuves avec Mayensi, on retrouvera plus tard le héros sans musique et sans amour dans un dernier chapitre et dans un laps restreint de sa vie, et qui n'est pas une pause, mais une situation nébuleuse de trouble où il se recherche lui-même.

### **1.3 Une œuvre musicale**

#### **1.3.1 L'écriture entre sacralisation et sécularisation**

D'après Proust<sup>169</sup>, toute œuvre peut être considérée comme “une grande construction musicale”, une “majestueuse symphonie”. Il se demandait: « *si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être - s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées - la communication*

---

<sup>169</sup> Proust, M. (tome 2, 2008). *La Prisonnière*. (L. L. Poche, Éd.), p.70.

*des âmes.* », il met sur le même pied d'égalité les deux langages. Et dans le texte de Khadra, nous avons les deux formes d'art : l'art de la musique mêlée au langage littéraire. Si la musique tient une grande place dans les événements, c'est qu'elle s'exprime comme une forme de communication et d'expression au sein du texte. La musique devient en quelque sorte une source d'inspiration pour l'écriture où nous lisons les chansons et nous écoutons les airs à travers la forme poétique du texte. C'est ainsi que l'écriture sacralise la musique.

### **1.3.2 Le jeu de la musique, de l'amour avec le temps et l'espace**

L'étude de la personnalisation de la musique, de la transposition des sensations musicales, et particulièrement de la perception de la voix, contribue à une plus juste évaluation du rôle de la musique chez Yasmina Khadra : L'amour, elle est une source de bonheur et de tristesse dans ce roman. Opiela le souligne : « *La musique sert à exprimer ce que les mots du roman ne disent qu'avec difficulté : une émotion extrême, amoureuse le plus souvent, et un moment où le cœur ou l'âme s'épanchent.* »<sup>170</sup>

Dans cette fiction, la musique est dotée d'une image métaphorique sacrée. Elle est d'emblée liée à l'image plutôt symbolique de la fille, puisqu'elle vise à reproduire la même sensation dans un temps désigné par la structure du récit. Le déplacement est aussi maintenu vis-à-vis du temps. Dans la construction de leur figuration dans le texte, la musique et l'amour en alternance deviennent le leitmotiv pour consacrer ou profaner l'espace et le temps

### **1.3.3 Thématique et structure**

Le vif du sujet est abordé donc par la musique sacrée dans le roman. Tout se joue autour d'elle. Dès la première scène, la vénération de la musique, qui passe par plusieurs personnages, est comme procédé de construction de l'intrigue dans le roman. Mais en réalité, c'était le coup de foudre qui est le cœur même de son drame. Et la musique s'étant effacée et très vite après la fermeture de la Buena Vista, elle est d'emblée remplacée par la flamme de l'amour au neuvième chapitre. Une structure

---

<sup>170</sup> OPIELA, A. (2015). *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval*. Paris: Honoré Champion, p.332.

faite de manière à que la musique domine et prenne toute la place et à ne rien laisser aux autres pratiques de la vie, et dès qu'elle s'éclipse, l'amour s'installe à sa place et la remplace. Et si elle réapparaisse, l'amour disparaît à son tour dans un monde où il n'est plus question de faire cohabiter deux instances sacrées.

De ce fait, la musique et l'amour ne sont pas équivalents du fait, en contrepoint, ils se contredisent. Ainsi l'amour s'avère plus sacré que la musique chez notre héros. Et dès la prise de conscience, tardivement bien sûr, de l'intérêt de l'amour dans sa vie, la musique se dégrade au deuxième rang. L'amour, une force mythique et divine n'accepte plus de rivaux dans ce texte.

Aussi, l'amour sacré et la musique sacrée, les deux motifs s'opposeraient sur le plan thématique temporel et spatial. Le développement temporel du récit et la variété des deux lieux où se passent les scènes ne prennent en charge qu'un seul élément des deux : amour ou musique. Pour Juan, nous sommes dans l'équation : La Havane, un lieu huppé, égale la présence de la musique et l'absence d'amour ; Casa Blanca, un village des misérables, un lieu d'amour, mais les scènes et les spectacles sont absents pour Juan.

De ce fait, la construction dynamique du temps, en termes de lenteur et de vitesse, est aussi associée au narrateur. Dans le début du roman, comme métaphore du bonheur, le rythme est accéléré, puis lors de la connaissance de Mayensi, un ralentissement de la narration faisant ressentir l'étouffement de la situation, et à la fin du roman, la clôture sans amour est précipitée. Donc les moments de bonheur sont brièvement narrés quoiqu'ils prennent les deux tiers de la vie du personnage principal, alors que pendant ses moments d'amour et de souffrance, le narrateur prend tout son temps pour les détailler.

A partir de ce paradoxe apparent, l'auteur met au jour le caractère singulier de la relation entre musique et amour. En réalité, tout le roman est traversé par la même effervescence, la même ferveur envers deux ambitions différentes. La représentation du paysage musical ce capital initial traduit toute la richesse des sensations sonores vers l'expérience de l'amour où l'émotion amoureuse est confondue avec l'émotion musicale. Cet effet balise chaque espace et chaque moment dans l'écriture. Donc, le temps comme l'espace entretient un rapport dynamique avec la musique et l'amour.

## 1.4 Un langage sacré

Comme la musique, l'écriture engendre des sensualités, des sensations profondes, des évocations de souvenirs. Roland Barthes affirmait qu'« *il en est de la musique comme des autres arts, y compris la littérature: la forme la plus haute de l'expression artistique est du côté de la littérature.* »<sup>171</sup>

L'imaginaire dans la littérature est infini d'autant plus qu'il est associé à la musique. Cette musique du romancier n'est pas non plus enfermée dans un seul signifié, elle n'exclut pas une grande variété de signifiants. Sans conteste, la musique impose à l'écriture une ligne directrice qui lui permet de mettre en relief les diverses facettes d'une écriture à la recherche d'elle-même. En ce sens, l'écriture est entièrement dévouée au rythme où « *l'organisation du mouvement de la parole dans le langage et dans l'écriture* »<sup>172</sup>, à la mesure et à la cadence. Khadra intègre dans son texte des portées musicales sur deux niveaux : thématique et rythmique.

Sur le plan thématique, « *la présence de la musique peut se manifester de façon thématique, par référence aux musiciens réels ou fictifs* »<sup>173</sup>, et sur le plan rythmique, il combine le rythme à l'écriture pour créer un mouvement musical.

### 1.4.1 L'écriture thématique, rythmique et musicale

Philippe Hamon<sup>174</sup> a montré que chez un grand romancier, une description n'est jamais un pur ornement de style, que pendant la description, à l'intérieur, il se passe quelque chose. Alors comment l'auteur décrit et représente-t-il la musique à travers son écriture au cours de ce récit ?

Dans ce texte, le mot est une note : « *C'était un jour merveilleux ; pas une fausse note ne chahutait notre ivresse. Nous sommes rentrés aux aurores, la tête crépitant de décibels* » (p.86), et la description est une mélodie : « *Jamais un rire ne m'a paru aussi grandiose qu'une symphonie* » (p.69). Juan vit comme ces notes, il transfère ses sensations à l'écriture. « *Je suis une voix ; Sans la musique, je ne suis qu'un écho*

---

<sup>171</sup> Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil, "Point", p.169.

<sup>172</sup> Bourlet, M. & Gishoma, C. (2007). *Des voix dans la poésie : entretien avec Henri Meschonnic*. *Études littéraires africaines*, (24), 4–11. <https://doi.org/10.7202/1035338ar>

<sup>173</sup> Gribenski, M. (2004). *Littérature et musique*. Récupéré sur Labyrinthe: <http://journals.openedition.org/labyrinthe/246> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.246

<sup>174</sup> Ibid.

*anonyme lâché dans le vent. Je n'ai plus de veines, et donc plus de sang ; je n'ai plus d'os pour tenir debout ni de face à voiler. » (p.32)*

Il s'agit de suggérer une musique proprement inouïe, celle des caraïbes. Elle n'est pas une évidence pour tous les lecteurs. Une absence du référentiel est à la fois une difficulté supplémentaire, mais aussi une liberté plus grande laissée aux lecteurs qui vont substituer à la musique un tableau, mais un tableau en mouvement. L'écrivain livre aux lecteurs comme une vision et une écoute. Des procédés à la fois plus subtils et proprement littéraires sont employés pour créer cet imaginaire de la musique comme la transcription du chant dans le texte, le souci de caractériser les personnages par le son et la voix, etc.

Le lecteur reste donc libre d'imaginer et d'inventer une conception des sons et des événements. Sa lecture ne s'arrête pas par des signes incompréhensibles lorsqu'il s'agit d'évoquer des airs nouveaux : « *Je fais une entrée fracassante à l'instant où les musiciens entament « Oye como va » ... un monsieur me demande de lui chanter « La negra tiene tumbao » ... Dans un dernier tour d'honneur, ... j'en profite pour clôturer la soirée avec « Guantanamera. » (p.8)*

Les extraits saturés de chansons inconnues fictifs ou réels dans le texte ne présentent pas un inconvénient pour la lecture. Nous ne sortons pas vraiment du domaine littéraire ; si ces mots sont espagnols : « Oye como va », « La negra tiene tumbao », « Guantanamera », ils provoquent un effet de léger décalage qui ne peut qu'être favorable au travail de l'imagination. Le lecteur inventera en son for intérieur de la musique qui résonnera en lui pendant la lecture. Ses capacités d'imaginer s'ouvrent à un autre imaginaire comme l'affirmait Béatrice Didier : « *En faisant appel à une œuvre musicale, le romancier pénètre et fait pénétrer son lecteur dans une autre création imaginaire et qui plus est, dans un monde qui possède ses lois, son langage propres. »*<sup>175</sup>

#### **1.4.2 Une thématique sonore sacralisant le verbe**

Il n'est pas question de silence dans cette écriture. À titre d'illustration, un échantillon tiré de ce texte représentant le sens auditif constamment présent. L'écrivain

---

<sup>175</sup> Béatrice, D. Op. cit., p. 215.

entend souligner le lien intime qui rattache les personnages au son, à la musique comme faisant partie de leur âme et de leur foi. Nous lisons ainsi, entre bruit, musique et envoûtement, ce qui suit :

*Serena tend l'oreille, nous invite à en faire autant. Par la fenêtre ouverte, parmi le froissement des feuillages et les échos de la rue, nous parvient un souffle cosmique : quelqu'un joue de la trompette. La musique est si belle, si puissante et juste, qu'elle se répand sur le quartier tel un envoûtement. (p.74)*

Noms, verbes et adjectifs relatifs à l'ouïe envahissent et rythment l'écriture. La plupart du temps, le lecteur est dirigé vers cette thématique de l'ouïe, à entendre la vie des personnages d'une oreille attentive. S'ajoute à cette thématique, celle de la vue. L'auteur cultive tous les sons naturels et les présente à l'imagination : « *J'ai dansé comme un jeune de vingt ans, chanté à faire reculer les murs de l'enceinte. Le public m'a réclamé à gorge déployée ; il a scandé mon nom en tapant des pieds et des mains pour que je revienne sur scène après ma prestation. » (p.95)*

Il souligne avec raison l'effet sur les personnages quand la musique les absorbe complètement : « *Nous quittons la table et sortons de la maison, aspirés par un gigantesque aimant. L'air apaisé du dehors se veut tapis volant pour porter chaque note qui monte, monte, monte très haut aviver le scintillement des étoiles. » (p.74)*

Des images anaphoriques et de gradation ascendante accentuent le volume de l'air musical.

L'écrivain note de la simple brise aux éclats des voix stridentes, du souffle du vent au bruit du ressac des vagues pour titiller l'imagination. Et tout est musique pure pour Juan dans ses moments de joies et de tristesses. « *Tout est musique pour moi, même le staccato de mes chaussures sur le trottoir. Ce soir, n'importe quelle symphonie résonnerait en moi telle une huée. » (p.16)*

La rhétorique des images décrit la contemplation des merveilles du spectacle de la nature comme voie vers la musique.

### **1.4.3 La musique et la foi**

Stendhal disait que la musique avait le pouvoir de «*rappeler le bonheur*»<sup>176</sup> et comme par hasard, il n'y avait pas cet acharnement, et cette violence d'habitude liée

---

<sup>176</sup> Opiela, A. Op. cit., p.332.

au style de Khadra. À part l'allusion à la victime de Mayensi, le seul mort et enterré était le chien de Panchito, le trompettiste et l'ami de Juan. Et là encore, son maître n'a de cesse de jouer sur sa trompette pour célébrer sa disparition : « *Il n'y a qu'un seul être sur terre capable d'arracher à un instrument de musique des sons aussi bouleversants que les sanglots du Seigneur : Panchito. Et si Panchito a déterré sa trompette après des décennies d'abstinence, c'est que son chien vient de mourir.* »(p.73/74)

Il nous semble clair que la musique remplace un discours funéraire, le trompettiste exprime son chagrin et la musique console dans ce moment de détresse. La scène anime un mouvement fantastique, fait naître les personnages.

Étant donné le rôle essentiel dévolu à l'audition, Yasmina Khadra associe ici l'ouïe à la foi et à l'idée de mouvement. La thématique de la sensation musicale remplace celle de l'ouïe et sa signification converge vers le dernier appel de l'au-delà :

*Le trompettiste... souffle dans son instrument comme souffle l'âme dans les corps inertes pour les ramener à la vie. C'est d'une magie et d'une générosité telles qu'on n'entend plus que les soubresauts de nos cœurs battant la mesure de la partition... comme si Dieu lui-même nous touchait de sa grâce.* (p.74)

De jour comme de nuit, la musique envahisse les âmes, les espaces et les temps : « *Au loin, un tambour batá chachá s'évertuait à conjurer les mauvais esprits sans pour autant inquiéter les miens.* (p.69)

C'est en effet essentiellement grâce à la description que le romancier parvient à donner l'équivalent de la sensation face à un extrait musical parce que « *La musique est figurée par la description ; celle-ci à son tour laisse la place à une référence picturale.* »<sup>177</sup> L'écriture bouscule les frontières entre musique et littérature et apparaît comme le mode opératoire des scènes de Don Fuego :

*Vava s'est mis à improviser un morceau avec sa guitare. Son jeu nous a estomaqués... Et, sans m'en apercevoir, je me suis surpris à l'accompagner, d'abord avec des lalala, ensuite, les mots ont pris chair au rythme des notes, et ma voix a repoussé les murs de l'entrepôt.* (p.121-122)

#### **1.4.4 Le rythme**

Il paraissait que l'élaboration d'une écriture romanesque n'est pas seulement à quoi l'écrivain aspirait, mais il aspirait à une écriture musicale et poétique. Le lecteur

---

<sup>177</sup> Béatrice, D. Op. cit., p. 215.

tombe dans l'étonnement inspirée par la grandeur sublime que revêt la musique au sein de cette société car pour sacraliser la musique, la laisser couler dans les veines des personnages, elle doit aussi couler dans l'écriture, à travers les syllabes, les mots et les phrases.

L'appel à l'imagination du lecteur va être encore plus compliqué face à ce texte poème dont les phrases sont organisées comme des vers libres et des vers métriques : « *Elle veut renaître pour de vrai...le plus dévoué de ses sujets.* » (p.92)

## **1.5 L'art musical, l'art sonore**

Le croisement de la musique et de la poésie se joue autour d'une double association ; association entre rythme et mesure, et entre vers et unité syntaxique. Nous expliquons : Yasmina Khadra apparaît comme celui qui tire les conséquences ultimes de la possibilité à trouver une continuité réelle entre poésie et musique, tout en affirmant leur différence, tout en travaillant à partir de cette idée de muséification de la langue, et de conception de la musique comme un langage autonome.

Deux constats parallèles peuvent être faits : d'une part, la métaphore musicale prend une place de plus en plus importante dans le texte ; d'autre part, bien que l'air reste de l'ordre du phonique, et que la différence entre écrit et chant tend à être gommée, nous assistons dans ce texte à une fusion entre la sensibilité métrique et la sensibilité musicale.

### **1.5.1 Procédé et Sonorité**

Nous avons souligné que Yasmina Khadra tente de donner au roman des caractéristiques de l'art musical. C'est comme si les personnages sacralisent la musique, de sorte que l'écriture, elle, sacralise le rythme et la mesure.

Dans l'œuvre, la musique n'est pas qu'un prétexte pour raconter, car l'écriture est riche en matière de techniques musicales. Et il n'y a que le jeu d'écriture qui compte, et ce jeu des associations et des transpositions qui se fait dans la symphonie, se fait dans l'écriture comme le note Michel Gribenski : « *Musique et littérature :*

*l'association de ces deux mots suscite immédiatement de nouvelles associations – poésie, chant, rythme, voix, musicalité, mélodie, harmonie, timbre, chanson. »*<sup>178</sup>

Sous le signe de l'analogie, de la correspondance ou du mariage, notre romancier fait la fusion entre les deux, l'écriture s'allie au rythme, et s'est montrée sensible à cette musique cubaine. À partir d'un petit nombre d'exemples, nous pouvons voire clairement que l'écriture rythmique envahit le texte, ou elle est le texte. Le texte, du fait, est complètement poétique, il est rimé, rythmé, il n'est que cadence et répétition tel un chant : « *Elle pose ses doigts sur ma bouche. Sa main est froide. Et ferme. Elle ne tient pas à m'écouter. Elle veut juste que je m'en aille. Comme je suis venu. Que je passe mon chemin sans me retourner.* » (p.126)

L'auteur crée une analogie entre la structure du chant et celle du récit où le rythme de la prose y contribuera aussi. Ainsi vibrait l'imagination du lecteur au rythme des *lalala* et des *cha-cha-cha* tout au long du texte. Donc le texte va au-delà d'une écriture poétique, de ces alexandrins qui la rythment, elle est plutôt musicale.

### **1.5.2 Procédés stylistiques**

Le rythme de la musique est circulaire : refrains, retour en arrière, reprise des mêmes sons, c'est une forme de répétition de la structure musicale. En littérature, il est linéaire. Il se fait sur un laps de temps, durée et espaces différents et se transcrit sur la page à travers l'écriture qui cherche à épouser et à garder la cadence, le rythme des sons à travers les mots, les phrases et le style. Mais le langage n'est pas capable de tout dire de la musique, sa finitude par rapport à la sensation procurée par la musique se constate rapidement. Balzac affirme que la musique dit tout, le flux, le tumulte de la vie sans décrire, mais « *l'esprit de l'écrivain ne donne pas de pareilles jouissances, parce que ce que nous peignons est fini, déterminé, et que ce que vous jette Beethoven est infini.* »<sup>179</sup>

Ceci dit, l'art de la parole ne manque pas dans ce texte et l'ambiance musicale ravit car la littérature ne produit pas que des mots, mais des sons à travers sa poétique.

---

<sup>178</sup> Gribenski, M. Op. cit.

<sup>179</sup> Claude Jamain. (p. 177-194). *Balzac et la musique*. Récupéré sur IDÉE DE LA VOIX : PUR, 2005, <https://books.openedition.org/pur/30884?lang=fr>

L'analogie avec les formes musicales, les redondances, les allitérations et assonances confèrent un aspect rythmique à l'écriture, aux mots et aux phrases, aussi les répétitions et les anaphores.

A travers la construction des phrases et des sons qui les accompagnent, nous avons une harmonie entre répétition de sons dont l'équilibre fait le mouvement du texte et son style. C'est le pressentiment que nous procure ce style de description qui vacille entre des figures sonores comme l'assonance et l'allitération.

Cet extrait poétique en prose résume toute l'anaphore qui résonne comme un refrain dans toute l'œuvre :

*Aucune peine, aucune épreuve, aucun sortilège ne me ferait souffrir maintenant que Mayensi est revenue pour moi.. et que je sois banni si son regard se pose ailleurs que sur moi, que je sois damné si ce n'est pas par elle que j'accède au paradis. (p.82)*

Et observons cette gradation ascendante et ce parallélisme : « *Ce que je voulais, ce que j'espérais, ce dont je rêvais sans répit, c'était de me produire sur la plus grande scène de la terre. » (p.66)*

L'écriture apporte à l'esprit la sensation d'une répétition ordonnée et agréable. Elle confère ce caractère de force insondable de mots, cette harmonie dans les pensées et les rimes : « *Pareille à une fleur paradisiaque...Avec la rousseur de l'automne dans ses cheveux, l'azur du large dans ses yeux et son corps de rêve, Mayensi est la splendeur incarnée. Elle supplante le soleil et tout ce qui gravite autour. » (p.68)*

La rime et le rythme' *fleur rousseur, splendeur/ ses cheveux, ses yeux'* contribuent, chacun à son niveau, à donner à la phrase un mouvement musical. Et toujours au rythme du 'M' du nom de Mayensi, des sons 'i' et 'é', Don Fuego se décrit comme un Mythe : « *Lorsque le rideau s'est levé et que j'ai vu Mayensi, au milieu des membres de ma famille, m'épier dans la lumière tamisée, je me suis emparé du micro et j'ai libéré ma voix comme on rend l'âme pour renaître à la légende. » (p.73)*

Ces passages enchaînent les idées d'une manière logique en les présentant dans un ample mouvement rythmique d'une certaine cadence et d'une certaine récurrence qui embrasse l'œuvre entière.

De manière générale, le lecteur a souvent le sentiment que Yasmina Khadra conçoit l'air comme un signe transmis à l'oreille. « *Lorsque j'atteins mon tram,*

*j'entends quelqu'un chantonner derrière une butte. La voix n'est pas fameuse, mais la mélodie est touchante et les paroles poétiques. » (p.46)*

Bref, l'œuvre présente une mécanique de la sensation auditive qui, dans l'ensemble, s'inscrit dans l'héritage musical qui s'en distingue à l'examen par bien des aspects avec tout son jeu de métaphores. L'œuvre est la recherche d'une échappatoire, une fuite d'une idéologie et d'un système étatique imposé vers la musique que nous propose cette poétique œuvre. Mais cette écriture n'est-elle pas entraîné de sacrifier non pas que la musique, mais la littérature ?

L'œuvre interpelle une culture musicale cubaine, un trait culturel porteur d'identité certainement, mais la fusion entre les deux arts, la littérature et la musique produit forcément du beau, et le beau est partout sacré. Ainsi, loin d'un monde désespérant et déprimant, l'écrivain invite à réfléchir à un rapprochement entre les deux arts qui peuvent réconcilier les personnages. Notre écrivain s'en sert sans doute pour éclairer le destin humain à travers une ambition suprême, et pour dénoncer le fait d'oublier de vivre les moments les plus sacrés de la vraie vie.

Donc, la musique dans ce texte prouve que le sacré est un phénomène éternel, présent là où se trouve la vie humaine, et il est l'une des structures profondes de la conscience et du subconscient humain. Cette société cubaine sécularisée du texte, si nous voulons où la religion paraît effacée de la vie, ne peut pas nier le fait sacré parce qu'il se trouve déjà dans les moindres expressions dans sa vie sous d'autres formes qu'on considère, nous, comme du monde du profane. Donc, cet autre sacré est encore présent à voir, la nature de sa présence est autre, le chant et l'esprit poétique tout en s'opérant au nom de la langue et de la littérature. Le parallélisme et la fluidification de ces deux mouvements mettent en évidence une union entre les deux instances. Les deux bornes retenues sont considérées dans leur continuité et dans leur opposition comme un art sacré.

### **1.5.3 La poésie et la musique**

Dans *Dieu n'habite pas La Havane*, le poète s'est « *autoproclamé Dieu tout-puissant* » (p.89), et « *seuls les poètes méritent les égards* ». (p.71)

Après être divinisée tout au long du roman, la musique doit rivaliser avec l'autre déesse, la poésie. Ainsi, il y a un poète qui s'invite vers la fin au récit : « *Il s'agit de Manuel B. Harvas, ... un peu prophète, un peu gourou, que les Cubains des franges défavorisées vénèrent.* » (P89)

Jusque-là, c'est la voix de Don Fuego, l'artiste chanteur et *le saint patron*, avec toutes ses nuances, qui occupe la place centrale de cet univers sonore finement ressenti et recréé. Et il s'agit là du chanteur qui affronte la voix si singulière du poète qui divinise la parole. De cette rencontre hasardeuse se dégage une esthétique musicale propre à Yasmina Khadra qui privilégie l'approche de la poésie au moyen de la musique et par le prisme de l'émotion.

*Le poète dieu*, bien qu'il eût déjà perdu la Foi en Dieu parce qu'il n'a pu le voir, il tenta de poursuivre un prototype de poésie en étant le créateur de son univers : « *Lorsque je lève les yeux au ciel, déclare le poète, et que je vois tous ces astres, je me dis qu'il y a certainement un chef d'orchestre derrière. Mais nulle part je ne le vois. C'est ennuyeux. Alors, je me suis autoproclamé Dieu tout-puissant.* » (p.89)

La voix du poète indique la place de la musique au-delà du langage et au-delà de la poésie. Il faut savoir lire au cœur de la musique le vers qui y laisse sa trace et au cœur de la poésie la place de la musique. La musique pour les personnages dans tout le texte et jusque-là paraît tout d'abord désigner le spirituel, le sacré comme parole divine. Alors que c'est la poésie qui est de source divine selon l'éminent poète *Manuel B. Harvas*. Le poète ainsi se décrit-il comme le créateur qui résume le plus parfaitement son idéal esthétique. Le portrait renouvelé du poète qui se dégage de ce dialogue révèle un auditeur qui fait de la musique un art de vivre, et de la poésie une vie. Donc, à la havane, on divinise l'art et rien que l'art, il est une religion et *tout ce qui n'est pas vers ou notes est vulgaire* et profane.

Notre exemple dans ce texte sur la musique, aussi trivial soit-il, est venu prouver que même dépourvu de toute valeur spirituelle, tout objet peut se révéler précieux en vertu d'un principe d'inversion constaté, où ce qui est dérisoire et sans prix en régime profane acquiert une valeur inestimable en milieu sacré par rapport à la foi de chaque personnage.

## 2 Sacrée littérature !

### 2.1 Entre la littérature et la mort, il y a un grand amour

Tahar Ben Jelloun disait que : « *Les Mille et une nuits sont le principe de la littérature.* »<sup>180</sup> Shéhérazade, la narratrice et le personnage principal, symbolise à travers son acte tout écrivain. Elle est obligée, disait Ben Jelloun, « *de puiser dans son imagination la plus lointaine pour sauver sa tête et la littérature c'est un peu cela. On écrit pour sauver notre peau* »<sup>181</sup>. Boufour se demandait à son tour que Shéhérazade « *sait que sa parole éloignera la mort. Pourquoi ? De quelle nature magique se pare-t-elle pour avoir un tel pouvoir ? Quelle vérité si puissante dispose-t-elle pour quelle ravale et dénoue la pulsion meurtrière déferlant sur la cité ?* »<sup>182</sup>

En fait, le secret de sa réussite est dans la formule des *Mille et une nuits* "raconte-moi une histoire ou je te tue". C'est là où se situent la vraie nature et l'enjeu de la littérature. Dans cette formule, précisément entre les verbes 'raconter' et 'tuer', une mince corde maintient la flamme de la vie éloignée de la mort car raconter signifie vivre, et cesser de raconter, c'est cesser de vivre, ou mourir. Et avec ce bel endroit « *Sire, il y avait autrefois ...* »<sup>183</sup>, elle charmait, séduisait le roi cruel, le tueur fatal comme la plume de tout écrivain. Elle, n'ayant qu'un récit à raconter pour se sauver et sauver l'humanité, vise l'amour et s'use de sa beauté et son intelligence qui vont définitivement la sauver. Ainsi passèrent les milles et une nuit sans que le roi ne s'aperçoive que, la magie tourne contre le magicien ! Il se trouve diminué de toutes ses forces et est désormais son prisonnier à elle. L'imagination s'avère ici une arme aussi redoutable que l'armée d'un roi ! La parole de Shéhérazade est un imaginaire inépuisable dépassant les limites des mille histoires et qui la maintienne en vie face à cette difficile épreuve. Et « *de tous les sujets mélancoliques, quel est le plus*

---

<sup>180</sup> Garbit, P. (26 mars 2017). Tahar Ben Jelloun : "Les Mille et une nuits sont le principe de la littérature : raconte-moi une histoire ou je te tue". Récupéré sur France culture: [www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/](http://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/)

<sup>181</sup> Ibid

<sup>182</sup> Bounfour, A. (1995). *De l'enfant au fils: essais sur la filiation dans les Mille et une nuit*. New York: E.J. Brill

<sup>183</sup> Galland Antoine (tr, 1949). *Les Mille et Une Nuits*, TOME PREMIER. Contes Arabes (1646-1715), Éditions Garnier frères, Paris, 1949. p.59.

*mélancolique selon l'intelligence universelle de l'humanité- la mort, réponse inévitable* »<sup>184</sup>, affirmait Poe.

Subséquentement, l'imagination, la vie, la femme se trouvent confronter au plaisir, à l'homme et à la mort. Ce sont tous les ingrédients d'une littérature d'envergure. Mais est-ce que c'est le cas de nos personnages, écrivains, conteurs, poètes, ou musiciens dans les romans ? L'imagination va-t-elle les épargner du Mal, de la mort ?

## 2.2 Figures de la littérature

### 2.2.1 Dactylo, l'écrivain public

Pour Pierre Michon, la littérature dans *Le dictionnaire du littéraire* relève du sacré, elle « *est un dieu.* »<sup>185</sup> Il explique :

*La littérature est un dieu, encore faut-il délimiter ses terres et ses temples, définir ses attributs, ses avatars, le divin, qui s'appelle ici le littéraire. Ce n'est pas une petite affaire, tout choix est hérétique au regard des autres choix et sacrilège au regard du dieu* » (Pierre Michon). *Si selon le poète la littérature relève du sacré, les auteurs témoignent, quant à eux, de la difficulté à définir les mots « dans un domaine particulièrement sensible aux fluctuations de la pensée.* »<sup>186</sup>

Pour Yasmina Khadra aussi, les hommes de lettres « *n'appartenaient pas au commun des mortels. Pour [lui], c'était des prophètes, des visionnaires ; des sauveurs de l'espèce humaine* » (p.186). En effet, dans ce lieu de commodité, séculier, pensons-nous, qui est la fiction, la littérature peut prendre aussi une valeur sacrée dans l'usage qu'elle en fait de la vie et de la mort parce que l'écrivain, en homme de lettre, est créateur, il se considère comme un dieu disait Mauriac : « *L'HUMILITÉ n'est pas la Vertu dominante des romanciers. Ils ne craignent pas de prétendre au titre de créateurs. Des créateurs ! Les émules de Dieu !* »<sup>187</sup>. Notre écrivain sacralise l'effet et la magie de la littérature pour sauver la vie humaine qui est en soi sacrée. C'est pourquoi il a toujours pris la défense de la littérature et a su transcrire dans ces romans les censures, les oppressions et la souffrance des hommes de lettres et des artistes dont il était lui-même sujet dans ses débuts. Et avec la même ardeur passionnée et les

---

<sup>184</sup> Picard, M. (1995). *La Littérature et la Mort*. Paris: Collection : Écriture; Éd, PUF, p 149

<sup>185</sup> Denis Saint-Jacques, Alain Viala (sous la direction de), Paul Aron. (2010). *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris: PUF.

<sup>186</sup> Ibid.

<sup>187</sup> Mauriac, F. *Le Romancier et ses personnages*, Le livre de poche, 1972 (édition R-A. Corrêa, 1933), p. 81.

mêmes tendresses que suggère un parallèle avec la propre vie de Khadra, l'écriture en vient parler et avec tristesse des récits de ce genre d'écrivains dans ses textes.

Une première figure de l'écrivain impuissant et méprisé est représentée d'abord dans *Les agneaux du seigneur* à travers le personnage de Dactylo, un « *écrivain public* » (p47) et l'intellectuel de Ghachimat, le village dans lequel se passe la trame romanesque. Dactylo vit seul entre « *des étagères chargées de livres* » (p72) et avec sa seule famille, des d'écrivains dont les portraits sont accrochés au mur :

*Sur les murs badigeonnés d'un blanc cassé, des cadres forgés exposent des photos en noir et blanc apparemment très anciennes. -C'est ta famille ? Dactylo rit silencieusement. - Dans un sens... À droite, c'est Ahmed Chawqi. -Qui est-ce ? Il a l'air d'un bey. - Un poète égyptien, peut-être le plus grand de tous. Celui-là, le jeune, c'est Aboukassem ech-Chabbi. Il est mort très jeune, de tuberculose. (p72)*

Il est très calme « *rarement sa voix dépasse les contours de ses lèvres* » (p48). Il préfère vivre seul à part pour ne pas se mêler aux habitants envieux et qui ne savaient ni lire ni écrire. Il est tellement discret, que les gens de *Ghachimat* le considèrent comme un marabout et un guérisseur. Ils ont pris du temps pour comprendre qu'il n'était qu'un simple écrivain. Toujours dans ce dialogue avec Jafer, le lecteur apprend à connaître cet écrivain discret :

— *Et ce soldat ? — Guillaume Apollinaire.*  
— *Il a fait la guerre contre nous ?— Les poètes ne font pas la guerre. Un peu comme le Christ, on les sacrifie pour les bonnes causes ... Jafer se retourne vers les livres. Ses doigts caressent quelques reliures, scrupuleusement, comme s'il s'agissait de reliques sacrées. (p72/73)*

Comme ces poètes qui *ne font pas la guerre*, Dactylo ne participe d'aucune manière, ni n'adhère à cette guerre qui ravage Ghachimat. Il serait le Christ de son temps. Et c'est justement comme ces poètes que dactylo va être sacrifié parce qu'il s'est opposé à la destruction du temple de son village :

— *Cheikh, il faut arrêter la destruction du temple.*  
— *Pourquoi ?....*  
— *Elles sont une part de l'Histoire.*  
— *Mythologie ! S'emporte le cheikh. L'Histoire, la vraie, commence avec l'avènement de l'Islam.*  
— *Il y a eu d'autres religions avant, d'autres prophètes. Les Saintes Lectures leur consacrent d'importants chapitres.*  
— *Je t'interdis de mêler le Livre à ta salive d'ivrogne ! (p112)*

Et parce que Dactylo a dénoncé aussi l'injustice et les actes terroristes, « *Ces types n'ont rien à voir avec l'Islam* » (p100), qu'il sera dénoncé par Zane le nain aux

terroristes : « *Dactylo dit que ce sont des déviationnistes. Ils font de la religion leur cheval de Troie.* » (p100)

La fin de ce seul écrivain du village de Ghachimat serait ainsi inévitablement fatale par des mains terroristes comme tous ses amis sacrifiés à tour de rôle. Regardons de près les derniers instants de cet homme pacifiste et sans histoires décrits au chapitre 24. Cinq hommes armés sont debout dans la pièce de L'écrivain public, *la barbe aussi sauvage que la toison, les vêtements crasseux et le regard mortel.*

Tej, du bout du doigt, il fait tomber les livres par terre, un à un en disant : « - *Les bouquins sont les pires ennemis de l'homme, Dac* ». Le chef du groupe contemple un moment les portraits d'écrivains accrochés au mur, il les décroche et les jette à la poubelle : « *C'est le seul endroit, après le cimetière, qui leur sied comme un gant.* »

Tej continue opportunément et solennellement ses palabres et étale sa thèse, ses arguments et ses contre arguments sur les livres et sur les armes :

— *J'ai horreur des bouquins, Dactylo. Qu'ils soient écrits par des poètes ou par des imams..., on ne sauve pas l'humanité avec des mots. Pour moi, l'écriture est l'apprentissage par excellence de la figuration. La seule chose en laquelle je crois, c'est ça, ajoute-t-il en brandissant son arme.* (p90)

Ces idées contrecarraient les valeurs prônées par Khadra. Ce dernier délaisse l'arme pour la plume comme le moyen le plus probant pour instaurer une compréhension, une communication. La littérature est pour Khadra ce que ces livres sont pour Dactylo. Un moyen, un refuge, une fuite, un cri, contre toutes ces idées reçues contre le fanatisme et l'intégrisme, en somme contre l'infâme. Il croit, au moins, informer l'avis public sur la réalité, enseigner les rudiments de la sociabilité et inciter le lecteur à y participer : « *Force originelle des hommes ; ils n'interprétaient pas le monde, ils l'humanisaient.* » (*L'Ecrivain p.186*)

Khadra confronte le silence de dactylo aux bavardages des alliés de Kada, l'émir. Et c'est dans la confrontation qu'éclaire la vérité, même relative. Khadra, familier à ces situations, il a le don de les dire, de les narrer, de les raconter.

Même les écrits des imams comme ceux des poètes sont *des saloperies* pour le chef du groupe, il ordonne de les brûler et de conduire l'écrivain du village. « *Dactylo est saisi par le col de sa chemise et jeté à terre. On le ligote.* » (*P 91*). Dactylo sera sur

le champ égorgé et son imagination et son intelligence ne l'ont pas épargné de la mort comme Shéhérazade.

Khadra reconnaît dans ce dernier le sacrifice de l'intellectuel, de l'artiste ou de l'écrivain, ceux qui n'ont jamais eu leur place méritée dans de telles conditions. Et l'Histoire prouve combien de génies, d'hommes de lettres et de penseurs clairvoyants ont purement et simplement été éliminés pour n'avoir pas adhérer aux pensées intégristes.

En effet, quand nous déchiffrons cette scène, ce n'est pas la religion de l'Islam que critique Khadra, celle-ci n'est pas responsable des vices commis par les uns et les autres, elle qui prêche l'amour et la sagesse contre les dogmes de la haine et de l'animosité des intégristes. L'écrivain critique l'abus et l'excès dans un semblant credo, et par-dessus tout, les hommes qui prétendent être les porte-parole de la religion. Cette dernière est à son tour la première victime de ces actes.

En réalité, si on remonte à la naissance de cette *religion-culture*<sup>188</sup>, sa première sourate du courant était « *Lis* » (S96,V1). N'est-ce pas *Lis* qui est le premier verset de cette religion ? Qu'est-ce qu'on lit ? On lit ce qui est écrit. *Lis* à l'impératif devient un devoir tout comme la prière, le jeûne, etc. Et que prêchait le prophète ? « *Le croyant est pour le croyant comme l'édifice dont une partie supporte l'autre* », et c'est l'inverse que ces personnages prétendent faire. Ces terroristes détestent aussi bien les livres des écrivains que les livres des imams et n'ont aucun argument du livre sacré pour justifier ce qu'ils font.

L'Histoire de l'Islam dans cette période et dans ces lieux a subi un trucage et des modifications sérieuses, elle reste une tache noire reflétée par cette littérature qui a pu divulguer cette méchanceté envers tout.

Aussi, la religion est représentée comme une contrainte aux relations sociales. Elle permet de restreindre et de paralyser l'épanouissement harmonieux de l'individu, un thème obstacle qui intrigue, pose un problème herméneutique.

---

<sup>188</sup> Simon, R. (2004). *Islâm, Imân, Ihsân idéologème du roman dibien*. Revue Annales du patrimoine (N° 02), pp. 55 - 80.

Les lecteurs ont abhorré Kada en assassinant Salah, vieilli par le temps et l'âge ; et ont détesté ces terroristes en égorgeant Dactylo, la conscience avertie de la société et le porte parole de sa conscience collective.

En ce sens, le lecteur a détesté, reprouvé et abhorré les terroristes plus que laissent entendre les écrits de l'auteur. Et cela prouve que Khadra n'est pas tout à fait neutre. Les représentants de la loi, les porteurs de casquettes comme *Allal* le policier qui le désigne par le patronyme *Sidhom*, les écrivains et les artistes sont, le plus souvent, la valeur sûre dans les romans, les défenseurs des principes hautement positives et sacrés. Ils ont le dernier mot sans qu'ils puissent jouer un rôle véritable contre les terroristes ou les héros désillusionnés. En ce cas, seule l'arme peut estamper l'arme et la neutraliser, et la plume est une arme, et le sacrifice de *l'écrivain public* lui confère un statut supérieur et divin.

Donc, on peut affirmer que la relation moderne au sacré s'est transformée de façon importante. De toute évidence, une telle transformation ne s'opère pas sans toucher la littérature, un espace qui recueille ces vestiges en transformation, mais *sous des formes non routinisées mais ritualisées, codifiées.*»<sup>189</sup>

### 2.2.2 Le poète Sid Ali

Vincent Jouve disait que « *la figure romanesque est rarement perçue comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes* »<sup>190</sup>, elle procure de « *l'épaisseur intertextuelle* » à toute figure semblable. En effet, la figure de Dactylo rappelle une autre figure dans *À quoi rêvent les loups*, Sid Ali le poète, « *le chancre de la Casbah* » (p.35). Pour les gens de Sidi Abderahmane, il est considéré comme le plus grand poète après *El-Moutanabbi* : « *Les vieux s'en enorgueillissaient, les jeunes l'idolâtraient ; il leur suffisait de méditer sa prose pour tout pardonner.* » (p.93)

La maison du poète « *tenait de la geôle.* » (p.93) Cette maison est le symbole exemplaire et le modèle de ce qui est la situation des hommes de lettre dans un pays qui ignore ses intellectuels. Les détails de la description et ses signes révèlent un vécu

---

<sup>189</sup> Stéphane Dufour et Jean-Jacques Boutaud, « Extension du domaine du sacré », Op. cit.

<sup>190</sup> Jouve Vincent. *Pour une analyse de l'effet-personnage*. In: Littérature, n°85, 1992. Forme, difforme, informe. pp. 103-111, en ligne [www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1992\\_num\\_85\\_1\\_2607](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607)

difficile. Une lexicalisation de la chambre qui réduit les objets à la sémantisation à volonté d'un réel décevant. Et pourtant, c'est dans ce lieu que Sid Ali « *se complaisait dans cette indigence mystique. Il passait le plus clair de son temps.... à élever des qacida autour de sa muse.* »(p93) Ce poète est un personnage révolté mais impuissant, il ne provoquera aucun événement, il subit simplement le cours des choses.

Il assiste à la métamorphose du réel sans aucune participation de sa part sauf, le fait, de conseiller et de guider les jeunes vers la bonne voie. Et sachant qu'une bande de jeunes est entrain de se préparer à une guerre, une chose qui le déplaît, il convoqua Nafa le futur Amir : « - *Méfie-toi de ceux qui viennent te parler de choses plus importantes que ta vie. ... Ils te parlent de grands idéaux, de sacrifices suprêmes, et ils te promettent la gloire éternelle pour quelques gouttes de ton sang.* » (p.96/97)

A son tour, le poète reçoit la même sentence et le même sort que *L'écrivain public*. Les nouveaux imams n'avaient de cesse de le diaboliser et l'Émir, pour en finir, exigeait en personne sa tête :

*Avant de mourir, Sid Ali avait demandé à être immolé par le feu.  
- Pourquoi ? S'était enquis Abou Mariem.  
- Pour mettre un peu de lumière dans votre nuit. [disait le poète](p.167)*

Cette dernière antithèse '*lumière et nuit*' montre comment s'éteint la flamme, la lumière du poète, il se brûle dans ce dernier instant telle une chandelle pour éclairer la nuit et l'obscurantisme dans lequel baignaient ces âmes.

Cette figure du poète est associée à une autre, celle du cinéaste dans ce même roman.

Effectivement, l'image de la misère régnant dans la demeure de Sid Ali trouve écho dans le bureau de Rachid Derrag. Rachid Derrag, le metteur en scène de nombreux films dont «*les Enfants de l'aube* »(p.29), où Nafa a joué un petit rôle, est un cinéaste. Il est venu à Alger dans les années 70 pour faire du cinéma qu'il a étudié en Russie. Ça n'a pas été la grande gloire pour lui : « *son unique costume trahissant à lui seul, la déchéance d'une génération d'artistes appauvrie pour mieux être assujettie* » (p134).

Aussi, son bureau résume sa situation, « *juste un cagibi malodorant*». (p133)  
La représentation des deux espaces à travers des mots juste dévalorisants *la geôle, un*

*cagibi* et des adjectifs dépréciatifs *nus, rêches, centenaire, ébréché, exigu, malodorant*, témoigne prestement des situations socio-économiques dans lesquelles vivent les artistes algériens.

L'artiste Rachid Derrag « *sera égorgé. Devant ses enfants. Nafa sera là* ». (p196) :

Sans oublier que dans ce même contexte, Khadra a doté le personnage principal d'un statut d'acteur dont le rêve était la célébrité. Il semble rendre hommage à tout artiste affecté par le Mal qui range la société algérienne des années 90, tout en démontrant que la conversion de Nafa en un tueur sans indulgence est la conséquence de ces conditions sociopolitiques de l'époque.

En effet, ces représentations laissent supposer que l'une des composantes du drame algérien est la négligence des talents, la mise en quarantaine des hommes capables de secouer le monde avec le seul verbe et la symbolique de l'image.

Toutefois, l'écrivain n'est pas le porte-parole de ces artistes victimes. Généralement c'est un narrateur omniscient qui les présente sans les défendre ou ce sont eux qui prennent, seuls, la parole pour s'exprimer, et parfois, ils n'auront même pas le temps de le faire. Comme si ce narrateur qui véhicule cette voix, n'est qu'un médiateur, un médium entre l'auteur, les personnages et le lecteur. Une belle ruse en littérature légitimée par la fiction qui fait en sorte que cette action ne soit que littéraire. Elle répond aux impératifs de la décennie noire sinon comment expliquer l'utilité du pseudonyme *Yasmina Khadra* de l'époque.

C'est une condamnation ni voilée ni masquée, un acte qui se veut pragmatique, et la leçon de morale, parvient, non sans peine, aux lecteurs. Des propos hardis qui frappent les faux religieux et dénoncent les conditions sociales des hommes de lettre et des artistes. De consubstantiel, la religion et la littérature chez Khadra ne forment qu'un seul corps en terme de sacrifice. Elles partagent le même jeu sacrificiel selon George Bataille : « *La littérature ne fait que prolonger le jeu des religions, dont elle est l'héritière essentielle. Elle a surtout reçu le sacrifice en héritage... Un sacrifice n'est pas moins fictif qu'un roman.* »<sup>191</sup>

Et nous avons pu constater plus haut avec le personnage Don Fuego que, loin de l'Islam et des musulmans, les artistes n'ont ni la même valeur, ni le même intérêt, ni le

---

<sup>191</sup> Bataille, G. (2015). *Histoire de l'érotisme*. Paris: Gallimard.

même statut. Que sous d'autres cieux, la représentation de la littérature et de l'art est totalement différente. Elle n'est pas liée à la mort, elle est liée à la vie. Mais suffisons-nous de partager cette valeur universelle que répète l'écrivain : la littérature humanise le monde.

Enfin, cette littérature de Khadra peut éveiller les esprits et corriger ce qu'elle pouvait. A travers ses écrits, Khadra devient lui-même une 'Figure' et un témoin de son temps en cherchant de plus en plus la vérité authentique sur la souffrance des hommes de lettre. Et ce qui fait la fortune de tout écrivain, Tahar Djaout le dit formellement : « *Le silence c'est la mort, Et toi, si tu parles, tu meurs, Si tu te tais, tu meurs Alors, parle et meurs.* »<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> Kebbas, M. « Tahar Djaout, romancier du verbe libre », Recherches & Travaux, 76 | 2010, 47-54.

## Conclusion partielle

Cette première partie questionne le rapport de la littérature et de la fiction à la religion et au sacré, plus distinctement les stratégies de leurs associations dans les romans de Khadra. Ces derniers sont considérés comme la chronologie problématisée de la violence et de la religion de la fin du XX<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup> siècle. Nous nous sommes demandés d'abord, en termes théologiques, qu'est-ce que le sacré, puis qu'est-ce que le sacré dans les romans de Khadra ?

Nous nous sommes appuyés essentiellement sur deux théories. Une première théorie affirme que le sacré est une expérience allusive à une forme de transcendance, elle est une sensation commune aux membres d'une société, ou ce que nous appelons un sacré collectif. Mais ce qui est sacré pour les uns peut être de l'ordre du profane pour les autres. Donc, il existe un sacré personnel et individuel propre à chaque personnage, et un sacré collectif. Une deuxième théorie, celle de René Girard, conceptualise le sacré comme une forme de sacrifice, une forme de violence qui génère un acte sacré et un objet sacré : « *Le jeu du sacré et celui de la violence ne font qu'un.* »<sup>193</sup> Ainsi, cette partie met l'accent sur le sacré d'ordre personnel ou individuel.

Pour nos personnages, le sacré, serait-il cette sensation d'adoration envers quelque chose ou serait-il un sacrifice ? Un sacrifice voulu ?

En suivant la construction schématique de Greimas offrant une représentation du fonctionnement de chaque récit, l'objet serait l'idéal sacré recherché par les personnages. Donc sous le signe du sacré personnel, les personnages investissent tel objet, tel lieu, telle pratique, telle personne d'une valeur sacrée. Cette dernière est révélée constante dans les deux objets : le rêve de la jeunesse et l'amour d'une femme. Nous avons cherché le thème du rêve et de l'amour et leur récurrence dans les romans. Nous avons découvert, preuves à l'appui, qu'ils sont le stimulus dans toutes les histoires de tout acte sacré. Cela témoigne d'un réel besoin de créer une chose vénérée et interdite pour tisser des liens distincts et mystiques avec son monde. Ces deux éléments dont la valeur est sûre et sacrée se confrontent à un sacré communautaire. En termes plus directs, ce sacré individuel qui synchronise la thématique de tous les récits de Khadra, se trouve percuté par les problèmes de la vie quotidienne des personnages

---

<sup>193</sup> Girard, René, *La violence et le sacré*, Op. cit., p357

et se transforme en une violence consacrée parce que s'accrocher à son élément sacré conduirait au drame. Nous avons aperçu et constaté le lien de cause à effet entre le rêve, la femme et la naissance d'une guerre sacrée.

La religion dans ce schéma actantiel est un actant sans différend. D'un adjuvant à un opposant, elle est entre le sujet de la quête ou l'objet de l'intrigue. Ainsi, la religion est une partie de jeu pour arriver à ses fins. Et quand une société quelconque bascule dans la violence sacrée, c'est qu'elle prend la religion comme un bouc émissaire et elle suit le faux processus d'un *mécanisme victimaire* selon René Girard. Donc, les deux romans, *Les Agneaux du seigneur* et *À quoi rêvent les loups* se lisent alors moins comme une apologie de la religion que comme une large méditation sur le bon ou le mauvais usage des rêves purement sacrés parce qu'en situation de conflits, la religion est le premier accusé et coupable du mal fait et subit. Et même si « *La religion est la grande pierre d'achoppement* »<sup>194</sup> dans ces textes, l'écrivain médite un projet : lutter contre tout ce qui touche, de près ou de loin, à cette identité religieuse car cette littérature est une forme de combat contre ce genre de sacrifice, entendons l'acte démesuré, contre un délire envahissant, contre une fausseté aveugle exercée à l'encontre de la religion.

Dans la continuité de cette thématique sacrée, le motif de la terre, associé à un rêve et à une femme, a son cadre qualitatif et quantitatif dans l'œuvre de Khadra. Son exploitation est à chaque fois, une invention et une distinction. Dans *L'Attentat* et *Ce que le jour doit à la nuit*, la 'terre bénie' de Palestine et la terre ancestrale de l'Algérie colonisée ont une signification et une psychologie ; elles sont souvent une espèce de figure sacrée qui a son statut historique et politique, elles ont en effet une existence et une mémoire sacrée. C'est « *la psychologie de l'espace* » dans ce cas qui gère ce qui est sacré pour un personnage et ce qui ne l'est pas parce que dès qu'on change d'espace, le sacré change complètement, et si on sacralise une guerre sur une terre, sur une autre terre, cette dernière peut perdre toute sa valeur sacrée. Le sacré donc dépend de l'espace (la terre selon le colon et le colonisé), relève de l'espace, il est l'espace dans ces deux romans.

---

<sup>194</sup> Wunenburger, Jean-Jacques, 2001, *Le sacré*, Paris, PUF, p.282.

Dans ces mêmes contextes des deux romans, la figure du père sacré accompagne celle de la terre. Mais cette représentation redondante est celle d'un générateur qui s'éloigne de son fils. L'image d'une blessure, d'un fils traumatisé, d'une enfance exploitée et dépossédée ; l'image paternelle propre à Khadra et à laquelle il n'a cessée de faire référence à travers toute son œuvre.

Dans *Dieu n'habite pas la havane*, la tonalité est exceptionnelle. Ses personnages adorent et vénèrent un autre et un seul élément sacré, la musique. Yasmina Khadra a tenté de donner à ce roman des caractéristiques de l'art musical. Autrement dit, au-delà de sa thématique grandiose et majestueuse, la musique force l'écriture à s'identifier à elle, à son rythme et à la cadence. Sans conteste, elle impose à l'écriture une ligne directrice qui lui permet de mettre en relief les diverses facettes d'une écriture musicale et poétique sacrée. A cet égard, nous pouvons dire que l'ensemble des techniques crée le propre de cette œuvre musicale.

Et outre, la littérature, indépendamment de ce roman, est sacrée pour Khadra et ses personnages. « *La littérature est un Dieu* »<sup>195</sup> comme la définit *Le Dictionnaire du Littéraire*, elle est le sens même de l'existence pour certains personnages. C'est, en effet, dans l'expérience de la peur et de la mort que l'amour de cet art à part entière est révélé dans sa plénitude. À travers une représentation d'hommes de lettre sacrifiés par des terroristes, l'écrivain fait sombrer l'ordre des choses et crée la différence entre les illuminés et les éclairés en sacralisant l'art et les artistes. Et c'est ce sacrifice qui a rendu les personnages écrivains sacrés.

Enfin, le sacré individuel ou personnel se révèle l'élément le plus estimé, le plus vénéré qu'un sacré collectif, mais il conduit les personnages au sacrifice, à une fin inévitable, la mort.

---

<sup>195</sup> Denis Saint-Jacques, Alain Viala (sous la direction de), Paul Aron, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Op. cit.

**Partie II**

**Le divin dans l'écriture de Khadra**

## Introduction partielle

Pour cette partie consacrée au sacré collectif et divin, et vu le nombre de communautés et leurs religions représentées dans l'œuvre de Khadra, nous ne pouvons que nous demander à quel sacré divin vouerons-nous, et nous ne pouvons que nous poser la question de Barthes sur le choix d'un premier geste que nous devrions accomplir devant un texte : « *Par où commencer ?*<sup>196</sup> ».

«*Pour mettre fin à cette oppression qui est en somme celle du commencement impossible*», et dans l'absence d'une *méthode canonique* pure, il répond : on « *décida de choisir un fil, une pertinence (celle du sens) et de dévider ce fil.*<sup>197</sup> » Considérons alors les choses telles qu'elles sont, et en suivant un fil conducteur ou ce que les collectivités attestent comme sacré ; Dieu est sacré, prophètes et Livres sont aussi sacrés pour la quasi-totalité des groupes sociaux. Un triangle sacré où chaque élément renvoie forcément à l'autre, où la connaissance de Dieu et de ses messagers s'effleure et passe impérativement par sa parole livresque et divine. Partant de là, nous pouvons commencer par cette parole de l'évangile :

- 01 *Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu.*
- 02 *Il était au commencement auprès de Dieu.*
- 03 *C'est par lui que tout est venu à l'existence, et rien de ce qui s'est fait ne s'est fait sans lui.*
- 04 *En lui était la vie, et la vie était la lumière des hommes.*<sup>198</sup>

Selon cet extrait évangélique, le verbe est la parole, et la parole inspire sa force de La Lumière. Et que l'on atteste ou non de la crédibilité de ce livre sacré et de sa fiabilité, la parole du Coran qui, de part les croyances aussi, ne conteste pas les propos précédents : « *Allah est la Lumière des cieux et de la terre.* » (S 24/ V35). Le Coran nous informe également que « *Il [Dieu] apprit à Adam tous les noms (de toutes choses).* » (S1/ V31)

Donc, ces extraits livresques nous offrent la démarche à suivre puisque tout commencement passe par le verbe de Dieu qui est transmis par ses prophètes pour arriver à Lui.

---

<sup>196</sup> BARTHES Roland. (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* [1953]. Paris: Édition du Seuil, op. cit.,p.145.

<sup>197</sup> Ibid.,p.145.

<sup>198</sup> *Évangile de Jésus-Christ selon saint Jean* . (s.d.). Récupéré sur <http://www.aelf.org/bible/Jn/1>

Et c'est de la lumière du Coran de cette religion que la littérature de Khadra puise son imaginaire. Son écriture s'enracine, se nourrit de sa langue source comme véhiculaire de cette culture, elle prend sens donc à partir de ses valeurs et à laquelle elle se réfère et reviennent sans cesse : « *L'infiltration plus ou moins massive d'un autre code socioculturel traversant le code esthétique de surface modifie fondamentalement la relation au texte.* »<sup>199</sup>

En effet, l'un des codes socioculturels qui traverse l'espace fictionnel de Khadra est la Parole Sacrée. Dans chaque roman de Khadra, se lit cette obsession du Livre sacré, une influence à laquelle le lecteur et par différents moyens est renvoyé constamment. Alors comment l'écriture de ces textes représente-t-elle le divin ? Et à quelle figure sacrée et mythique précisément fait-elle appel ?

Donc, nous nous intéressons au sein de ces écrits à l'apparition matérielle du texte coranique premièrement, puis aux figures apparentes dont l'origine coranique ou biblique est évidente, et finalement aux diverses figures religieuses fictives que présente l'œuvre de Khadra.

---

<sup>199</sup> Simon, R. (2004). Op. cit., pp. 55 - 80.

## Chapitre I : Au commencement était la parole

### 1 Le Coran en question

Le thème du Livre sacré, un modèle absolu de l'ordre de la Parole nous mène à centrer la quasi-totalité de ce chapitre à la sacralité du Coran dans l'espace fictionnel. Mais avant même d'agencer cette réflexion et de l'installer, une question d'ordre général, qui va avoir l'air de redoubler la difficulté, se pose : le Coran est-il un objet sacré ?

Poser des questions sur l'évident, l'indiscutable, sur les choses manifestes et patentes semble être une difficulté. Pour être objectif, ce qui est sacré pour l'un ne l'est pas, évidemment, pour l'autre. Le sacré a des limites qui bougent sans cesse et qui nous pousse vers l'expression la plus radicale et la plus intransigeante, et les limites se déplacent au profil des intentions, des personnes, des moments et des problématiques.

Le Coran, qui a un statut tout à fait différent des autres objets et radicalement autre pour un musulman, est l'élément le plus pantelant auquel nous accordons cette importance imparable. Il rapproche le plus du sacré parce qu'il est entre cette abstraction insaisissable et cette concrétisation du spirituel qui est de l'ordre du tangible, du visuel et c'est ce que Mircea Eliade confirme : « *Il n'existe pas d'expérience religieuse sans l'intermédiaire des sens [...]. En d'autres termes, partout dans l'histoire religieuse de l'humanité, l'activité sensorielle a été valorisée en tant que moyen de participer au sacré et d'atteindre le divin* »<sup>200</sup>.

Théoriquement, le coran est sacré pour les croyants. Ce texte scriptural joue un rôle analogue de l'ordre de l'incarnation d'une réalité transcendante dans un objet sensible, ce qui offre à la conscience un moyen qui, en réalité, n'est qu'un appui ou un support de communication avec le hors monde et qui devient en même temps familier, évident, et même de l'ordre de l'ordinaire quelquefois. Le Coran, cette « *dictée surnaturelle* »<sup>201</sup> comme le disait Abdenour Bidar, est un objet dont l'essence vient

---

<sup>200</sup> Eliade, M. (1954). *Expérience sensorielle et expérience mystique chez les primitifs*. (D. d. Brouwer, Éd.) Baudouin Ch., Bazin G., Claudel P. et al., Nos sens et Dieu , pp. pp. 70-99.

<sup>201</sup>Bidar, A. ( Institut du Monde Arabe, 5 mai 2016). *Le Coran, dictée surnaturelle ou parole humaine inspirée ?* Récupéré sur France culture: <https://www.franceculture.fr/conferences/institut-du-monde-arabe/qui-parle-dans-le-coran-conférence>

d'ailleurs, il a un statut immanent et transcendant pour un croyant. Une voix qui vient de Dieu, la parole d'Allah, voix ésotérique, il est censé exprimer la vision divine aux hommes, la parole du Créateur de toute chose. Il appartient au domaine de l'intouchable et de l'indiscutable pour le croyant, à un monde loin de toute appréhension, de toute influence, il s'émane de cette intention créatrice impénétrable qui a présidé à la création du monde, à Dieu.

Donc le sacré livresque est un objet de vénération, de dévotion et d'adoration. Il est prééminent et les musulmans lui devront respect et considération. Aussi, sa lecture et son déchiffrement est un devoir pour eux. Ainsi, la fonction spirituelle du Coran donc dans la conscience croyante est cette possibilité d'une mise en présence, avec un objet dans lequel serait contenu de façon plus ou moins explicite ou cryptée, à interpréter et à comprendre, le secret même de l'être humain et du surgissement de l'Être Suprême.

Avoir cette vertu, l'efficacité d'une lecture, permet un autre niveau d'être, de réalité, et de conscience qui est ultimement le point de vue de la Conscience Créatrice. Donc tout texte sacré est un moyen d'une expérience spirituelle avec le divin. Il est le reflet qu'une humanité peut avoir d'elle-même, de son passé, du présent et de son futur, mais était-ce le cas dans l'espace fictionnel ?

### **1.1 Des idéologèmes coraniques traversent l'œuvre de Khadra**

Détecter du Coran dans le romanesque, un support privilégié pour scruter et contempler un sujet qui vient de passer la frontière, d'un hors monde vers le monde, vers la fiction, autrement dit, vers le profane est une chose aisée en apparence. Pour la texture des récits qui accueillent et entremêlent un texte profane en langue française et le Texte sacré, porté par la présence à fleur de mots de la langue arabe traduits, langue récipiendaire de la révélation coranique, nous pouvons faire recours à deux modes d'enchâssement que discerne Rachida Simon dans ce qui suit :

*« Dans la texture même du récit, deux développements coexistent et s'entrecroisent : celui de la fiction proprement dite qui s'organise selon l'ordre canonique, et celui du message coranique qui, ouvertement ou subrepticement vient s'y insérer, ..., qui par voie d'association des idées, semblent s'attirer les unes les autres. »<sup>202</sup>*

---

<sup>202</sup> Simon, R. (2004). Op. cit., pp. 55 – 80.

Le premier mode d'insertion met les versets en valeur d'une manière évidente ou subrepticement, et est clairement remarquable par l'usage des guillemets ou de l'italique ; le deuxième mode est plus tacite et fait couler le verset dans la narration.

Dans le texte de Khadra, c'est une mise en présence du Coran dans laquelle les repères de la parole divine sont un peu partout, et il est clair que le texte conjugue les deux langues, français et arabe, et les deux discours profane et sacré aussi. Dans la question de la représentation, que fait l'écrivain de ce sacré, d'une parole aussi éminente que celle divine dans la fiction ?

Dans les œuvres de Khadra, des versets tels quels, scripturaires et repérables à travers les guillemets et l'italique sont rares. Voici un exemple où le personnage récite des versets entiers dans son discours en tant qu'imam dans *A quoi rêvent les loups*. Notant que toute insertion de verset intégral est associée aux discours des imams et jamais dans le corps du texte en tant que tel :

*La prière n'est pas toute la foi, mes frères. Le Kamis n'est qu'un costume de carnaval si celui qui le porte n'en est pas digne. « Ils se prévalent, devant toi, de leur conversion à l'islam comme d'un service qu'ils t'auraient rendu. Dis : " Ne me rappelez pas votre soumission à Dieu comme une faveur de votre part. Bien au contraire, c'est Dieu qui vous a fait la grâce de vous aider vers la foi si toutefois votre conversion est sincère." » Le Seigneur tout puissant a dit vrai. (À quoi rêvent les loups p.126)*

A ce sujet, il y a une remarque à émettre en lien plus direct avec les récits de Khadra. Le texte sacré, avant toute chose, induit une rupture ou, à tout le moins, un changement du degré ou de la version scénique du texte fictif. Il fait comme dans l'extrait précédent par principe une division du monde fictionnel en deux, de part et d'autre une nette délimitation, l'idée même de seuil, d'une frontière, s'avère une condition nécessaire à la manifestation de ce sacré livresque.

Cependant, le texte sacré, en tant qu'une valeur sûre à cause de sa référence divine et une enceinte préservée, ne peut dicter ses normes à la fiction. Cette dernière est en perpétuel mouvement, un espace ouvert, séculier et sans limite. Elle n'est soumise à aucune loi ou condition. Dans ce sens, la liaison serait problématique et le sens du verset risque d'être en conflit ou dans une relation tendue avec le reste du texte fictif parce que même si les frontières existent entre les deux discours, ce texte perd son sens premier de son contexte original et acquière un sens qui versera droit dans la

visée de celui qui parle. Et avec la citation précédente, l'imam pousse ses disciples à passer à l'acte. Pour ce dernier, la foi n'est pas le fait de pratiquer la prière ou de porter le kamis, l'unique preuve majeure d'une foi suprême, c'est de se donner entier à la mission divine.

Alors que notre connaissance semble démunie devant cette force diffuse, La Parole divine dans la diégèse romanesque infiltre le récit, et ce dernier finit par investir le sens à son insu et, généralement, à contre courant du sens coranique. Dans l'atmosphère et le climat dans lequel il est mis, le verset qui est sensé être un argument d'autorité va à l'encontre des propos de l'orateur et les miséricordes exprimées par les expressions « *a fait la grâce* », « *vous aider vers la foi* » de la volonté divine en témoignent de la vraie foi, de la sincérité et non du djihad dont parlait l'imam.

En effet, les versets ne se présentent pas à l'exposition et au regard du lecteur la plupart du temps dans l'œuvre de Khadra aussi facilement. La seule attitude acceptable pour éviter l'insertion de versets entiers est de réclamer leur intégration, leur assimilation et leur association dans le récit. En ce cas, leur repérage est brouillé et est sans frontière avec le texte profane parce que l'écriture romanesque condense une force vivante et peut maculer profondément la référence et la couvrir d'opprobres.

Un autre exemple où est cité un extrait de la tradition des sens du Coran mêlé d'emblée au propos de l'imam qui prend la parole pour exhiber des versets :

*Lorsqu'il n'y aura plus rien dans le monde, lorsque la Terre ne sera que poussière, demeurera alors la face d'Allah. Et au jour dernier, il te sera demandé, sans complaisance aucune : « Qu'as-tu fait de ta vie, Nafa Walid ? » Ta réponse, c'est à partir d'aujourd'hui qu'il faut la préparer. » (À quoi rêvent les loups p.67), [disait l'imam Younes.]*

L'extrait intègre ce verset coranique : « *Tout ce qui est sur elle [la terre] doit disparaître, [Seule] subsistera La Face [Wajh] de ton Seigneur, plein de majesté et de noblesse.* »<sup>203</sup>

A ce stade initial de la manifestation, l'extrait divin ne peut être directement saisi et interprété. Il reste uniquement accessible par le récit de celui qui en a fait l'usage. Les imams choisissent des versets solidement ancrés dans le thème qui conviennent à leurs desseins, et leurs intentions, et les introduisent directement dans leurs discours

---

<sup>203</sup> Le tout miséricordieux (Ar-Rahmane), Coran en ligne. (s.d.). Récupéré sur <http://www.coran-en-ligne.com>

pour les argumenter. Ils s'approprient la force du verbe et promettent belligérance et combat aux gens : « *Mais nous ne savons pas nous taire lorsque Dieu est offensé. Et nous leur disons, ..., malheur aux mécréants, malheur aux mécréants !* » (À quoi rêvent les loups p.70), et ils oublient qu'ils parlent de croyants musulmans et non de mécréants en reprenant ce verset de la sourate d'IBRAHIM, « *Allah, à qui appartient tout ce qui est dans les cieux et sur la terre. Et malheur aux mécréants, pour un dur châtement [qu'ils subiront]* », et quand le verset parle de mécréants, il cite ceux qui n'attestent pas que Dieu est le Créateur des cieux et de la terre et qu'Il est l'Unique.

## 1.2 Le texte sacré implicite

L'écriture coranique s'enchâsse dans l'énoncé et se colle à l'écriture fictive d'une manière plus au moins implicite et, au fur et à mesure que se développe la fiction, la parole divine est coulée dans cette structure de manière nuancée et anodine dans le texte et non démarquée, la plupart du temps, de l'ensemble du texte. Cette duplicité non décelée et non identifiable à première vue, exhorte un déchiffrement à l'intérieur et à l'extérieur du texte, d'un au-delà de la fiction : « *Nous sommes des combattants, pas des machines à tuer. 'Dieu n'exige de Ses sujets que ce qu'ils sont en mesure d'entreprendre'.* » (À quoi rêvent les loups p.195).

De tels extraits certes ancrent et appuient la parole humaine, mais ce mélange entre fiction et texte religieux prouve l'effet et l'influence, l'impact et la vulnérabilité de la source tirée en entière de son contexte pour servir les propos des personnages; le texte devient le bouleversement, le changement sinon celui qui annonce ou prévient un changement, notamment, idéologique. C'est un processus d'intériorisation qui se tisse avec la tonalité illuminée marquant l'œuvre et signale ainsi la voix qui infiltre le récit. En raison d'un message coranique poétisé, une narration associe le logos profane au logos sacré sans problème. L'écriture par conséquent se surcode par une concentration de sens comme l'affirme Rachida Simon :

*La rencontre inattendue d'éléments hétérogènes, de discours en apparence conflictuels, n'aboutit pas ... à une esthétique de la discontinuité mais à un dialogue intense entre textes fondamentalement opposés par leur nature : profane/sacré, mais entre lesquels peu à peu se file et se tisse une continuité essentielle entre des questions existentielles incontournables que pose le récit de fiction et celles d'une relation plus ouverte, plus humaine à autrui que propose,*

*en réponse, le texte coranique : va et vient fructueux entre une réalité dont la gravité et l'urgence interpellent aussi bien l'écrivain que le lecteur, le croyant que le non-croyant.*<sup>204</sup>

De là vient le caractère particulier et impressionnant d'une expérience fictionnelle autre qui se mêle habilement à la lumière du Coran. Et si La parole sacrée est la vérité, ce qui est en dessous serait l'illusion de la vérité.

Ces références coraniques, mêlées à des textes de fiction, nourrissent l'univers de cet écrivain, porteur d'un double bagage culturel, en créant une coexistence entre langage profane et sacré. Alors cette dualité que procure l'écriture lui donne une concentration et une richesse de sens.

### **1.3 Le Logos divin face au logos humain**

Le terrain fictif de Khadra est prodigieusement fécond et riche en religion, il n'en est pas de même de son statut. Il est perçu comme l'annexe aux discours des personnages qui sont précisément marqués par un engagement religieux. Ils sont généralement l'incarnation de l'intégrisme ou la religiosité extrémiste de leur temps. Du fait, la réflexion sur le pouvoir du discours comme producteur d'un effet est assignée à une sorte de pragmatisme et à l'aptitude rhétorique des orateurs qui poussent les autres à s'incliner devant leurs logos : « *Le cheikh Abbas est le plus jeune imam de la région. À dix-sept ans, il officiait déjà dans les mosquées les plus renommées... Il sait mieux que personne allier les hadiths aux citations des poètes.* » (*Les agneaux du seigneur p.28*)

Quelques textes étalent ces discours comme une sorte d'intervention, d'ingérence dans la vie de l'autre, et comme porteurs, à plus haut degré, d'une institution à la violence. Les terroristes, loin de se réserver l'exclusivité de la foi, ils font de la religion leur « *cheval de Troie* », disait dactylo, et elle n'en est donc que le bras justifiant le passage à l'acte barbare : « *- Ici, nous sommes les soldats de Dieu. Ceux qui ne nous ont pas rejoints croupissent à l'ombre des démons. Ceux-là ne doivent plus compter pour nous. Comme les herbes mauvaises, il faudra les sarcler.* » (*À quoi rêvent les loups p.188*)

---

<sup>204</sup> Simon, R. (2004). Islâm, Imân, Ihsân idéologème du roman dibien. *Revue Annales du patrimoine* (N° 02), pp. 55 - 80.

Ces personnages exercent un détournement de la parole divine en la faveur du Moi, ils insèrent des mots forts spirituellement dans leur parole, et la parole du Moi devient celle de Dieu, elle devient ici un outil de persuasion, ce qui constitue un paradoxe dans la bouche de l'orateur qui, ici, il est plus proche de la supercherie que du sage prophète incitant les jeunes non à la raison, mais à se détruire et à tout détruire, à tout brûler sur leur chemin : « *–C'est d'une clarté désarmante, ... dit le muphti de la katiba aux nouvelles recrues ... Il n'y a pas trente-six voies, il n'y en a que deux : la voie du Seigneur et la voie du Diable. Et elles sont diamétralement opposées.* »(À quoi rêvent les loups p.225)

Dans un long discours, cheikh Redouane engage les fidèles à bâtir l'empire musulman. En bon guide musulman, il revient toujours aux paroles du prophète et de Dieu. Il est la figuration de dieu et du paradis selon les disciples. Ses propos se prêtent à de multiples interprétations apparemment contradictoires : « *Le GIA ne marchande pas. Il ne s'assoira jamais autour d'une table avec les ennemis de la Parole. ... Nous ne savons pas être diplomates lorsque Dieu est offensé. Nous combattons les nations entières, s'il le faut, pour Lui.* » (À quoi rêvent les loups p.228)

C'est un appel sectaire, non un appel de l'islam englobant et totalitaire qui rassemble et appelle à l'union. Il parle avec démenace comme s'il était le dépositaire d'une légitimité divine. En estimant qu'il est temps de bouger pour changer leur destin, ce cheikh et ses semblables incitent les autres à figurer parmi les premiers, parmi les privilégiés, parmi les plus heureux à travers un discours proche du prophétique. Et ceux qui adoptent ses pensées et les reconnaissent comme leurs, ne sont que le reflet d'une crise que vit la société. Pour la jeunesse, une incapacité à choisir la logique de la modernité est ressentie tant qu'elle n'est pas justifiée par les règles ou la rationalité religieuse. Cette envie de *figurer parmi les premiers* est déportée de son objet par le muphti :

*– ... Dieu éclaire tous les êtres, sans exclusion. ... Nous avons le bonheur de figurer parmi les premiers...Au jour dernier, le fallacieux rendra son masque, l'ostentatoire se dévêtira : il ne sera exposé, au regard du Tout-Puissant, que la vérité brute de nos faits. Ce jour-là, nous n'aurons pas à rougir de notre nudité.* (À quoi rêvent les loups p226)

Les cheicks sont comme une espèce de gourou pour les héros. Leur voie est celle de Dieu, leur parole est celle de Dieu. Ils associent la parole de Dieu à celle profane :

« – *Celui qui doute de notre parole doute de celle du Seigneur.* « (À quoi rêvent les loups p.229)

A la lumière de cette assertion de logos pour satisfaire un alter ego, le narrateur omniscient devient un guide pour mieux percer les secrets de ces impostures. Ce personnage confond sa parole et la parole du seigneur, mais il met en doute ses intentions finalement. A ce moment, il reconnaît ouvertement la nature inepte et triviale de son discours, *la pensée qui la motive*. Plus surprenant encore, il poursuit son discours, sans qu'il soit explicitement déprécié, par le narrateur ou lui-même, à un moment ou à un autre du récit. A quel credo fallait-il croire en ce moment ?

#### **1.4 Une fusion et une confusion entre les deux paroles**

La fiction accomplit des miracles avec ses implications rhétoriques dans les discours flamboyants des cheiks, des mollahs et des muphtis, elle stimule l'intelligence des lecteurs et les éveille devant ces discoureurs :

*- Des êtres ont choisi de patauger dans la fange comme des porcs. Pourtant, ils ont eu connaissance du Message, ... mais n'ont pas développé suffisamment de foi pour leur résister. Des êtres misérables, ... ont préféré un instant de débauche, aussi éphémère que dérisoire, aux jardins éternels.... se sont bouché les oreilles à l'appel du muezzin pour n'écouter que les grivoiseries de Satan, ont accepté de subir la colère de Dieu plutôt que de s'en abstenir... Cette femme...l'ivresse de la fornication l'a détournée de la voie du Seigneur. Aujourd'hui, c'est le Seigneur qui lui tourne le dos. (Les Hirondelles de Kaboul p.16)*

De même, le mollah confond sa voie et celle de dieu, sa miséricorde et celle de Dieu. Son discours est un appui pour justifier toute condamnation au nom de Dieu.

Dans *Les agneaux du seigneur*, une remarquable confusion est aussi faite entre le nom du FIS et les paroles de ses alliés et le Nom de Dieu et Ses versets. Entre le comparé et le comparant, il y a une analogie, une ressemblance, un élément commun et un embrouillement voulu : « *Nous graverons le nom du Seigneur où bon nous semble, et nous reproduirons Ses versets jusque sur ton registre de commerce.* » (*Les agneaux du seigneur p.35*)

Et la vocation d'annoncer et d'avertir que contient le livre sacré serait le slogan de ce parti dans le texte. Dans son attaque contre les mœurs dissolues et dans une sorte de paradoxe du pur et de l'impur, ce logos s'inscrit dans l'articulation complexe entre les

deux, qui se retrouve dans l'ordalie des discours et dans les paroles incendiaires des guides. La quantité de violence que contiennent ces discours s'étend même aux parents :

*Si votre géniteur naturel n'est pas de votre côté, il cesse aussitôt d'être votre père. Si votre mère n'est pas de votre côté, elle n'est plus votre mère... ce ne sont que des branches malades qu'il vous faudra élaguer...Entre Dieu et vos parents, le choix ne se pose même pas. (À quoi rêvent les loups p.228)*

Le domaine d'écriture construit un embrouillement entre récit référentiel coranique et récit de fiction. Ceci se traduit par le fait que les versets sont introduits par effraction dans le discours des personnages pour le rendre divin. L'enjeu est de dérober le caractère sacré attribué à Dieu, à ses messagers, ses prophètes à travers un investissement affectif, les Cheikhs parviennent à être des emblèmes symbolisant Dieu. Avec un grand talent, la voix des Cheikhs dans toutes les conditions devait être perpétuée pour se glorifier :

*Il annonça que tout individu qui s'amuserait à réclamer des armes pour s'opposer à la révolution islamique et à Dieu subirait le même châtement. L'imam Othmane... promit que le jour de la Victoire était proche et se retira pour permettre aux bourreaux de décapiter les quatre apostats. (À quoi rêvent les loups p.251)*

Son discours semble alléchant, mais les effets et les actes sont répugnants et inhumains. La sourate écartée de son contexte et les paroles déformées relèvent la conviction et la culture personnelle de cette catégorie régnante des personnages dans ce texte. Ces propos montrent un peu les intentions et divulguent la réalité de quelques uns de ces intégristes.

Dans ces points focaux du texte et dans une sorte de dialogisme avec le Coran et en mêlant le mot '*Dieu*' à tous leurs discours, qui ne tiennent pas forcément de l'Islam, le noue entre ce sujet parlant et le sujet lisant aboutit à une sorte de décrochage ou une coupure parce que le lecteur constate nettement la contradiction entre ces logos humains prétextant la guerre et un discours d'une puissance infiniment supérieure comme ce verset : « *Quiconque tuerait une personne non coupable d'un meurtre ou d'une corruption sur la terre, c'est comme s'il avait tué tous les hommes.* (V32, La Table)

Un grand écart entre ce qui est annoncé par le Coran et ces discours haineux. Le langage divin est condensé, concis, performatif et éloquent. Et les exégètes du hadith

et du coran avancent que seuls les gens qui ont déclaré la guerre au Prophète et qui ont voulu le tuer étaient combattus proportionnellement à leur agression.

Les jeunes sont prêts à écouter la voix des Cheikhs et ils se nourrissent de leur fanatisme. Ils perdent, ainsi, l'innocence et deviennent des malheureux scélérats, de vrais instruments, de vrais jouets entre les mains des sournois à travers des propos franchement dithyrambique de la violence. Les textes pointent donc une nuance de versions des discours enflammés qui trahissent la sublimité de la religion. Alors ces représentants de la foi, sont-ils dignes de la noblesse de cette religion ?

### **1.5 Les discours enflammés et le pouvoir de la parole**

Dans l'œuvre de Khadra, l'origine de ces discours des cheikhs est étrangère et non authentique. Les mosquées ont prêté minbar aux arrivants de l'étranger et à leurs discours enflammés, des idoles qui ont poussé les jeunes à sortir de la raison avant de sortir de toute logique : « *c'est le sixième cheikh qui débarque chez nous en moins de deux mois* » p 71

Il s'avère indispensable de reconnaître que l'énonciateur est un charmeur, il attire par le choix des mots de valeur sûre, notamment en lien avec Dieu et le Texte sacré pour convaincre, mais il mise aussi sur leur physique angélique :

*Cheikh Redouane trône sur le minbar, seigneurial dans sa galabieh étincelante... et partout le sol qu'il foulait se duvetait d'une herbe bénite. Dans la mosquée, les Frères ont le sentiment de se purifier du seul fait de l'observer. Certains sont allés jusqu'à recueillir, dans des flacons, l'eau lustrale qui a servi à ses ablutions. Ceux qui l'avaient approché jurent avoir perçu, dans son odeur, des senteurs paradisiaques. (Les agneaux du seigneur p.67)*

À travers le mot « *galabieh étincelante* », un vêtement traditionnel qui enrobe tout le corps, nous remarquons que ces cheikhs avec leurs allures vestimentaires cherchaient à influencer les villageois misérables et modestes par leurs charismes. Manifestement, l'objectif de cette référence et cette allure facile à déchiffrer est de réussir à briller dans un monde chaotique, cet objectif est plus fort que la mission divine. Le langage corporel s'ajoute à cette apparence céleste. Cet extrait montre l'emprise qu'exercent ces nouveaux cheikhs sur l'auditoire.

La terreur se cache derrière la façade dorée. Cheikh Redouane discourt face à un auditoire charmé, et à travers un dialogue où il détient toutes les ficelles, où il pose des questions et en rétorquant sur ce que son auditoire à toujours sacraliser.

Le discours détient une part de vérité. La nation a sacralisé ce monument *le mausolée du Martyr*. Le cheikh est conscient que toucher aux martyrs était une façon de toucher aux symboles de l'Histoire. Or, c'est un compromis qu'il adopte pour mettre en colère son public en vers les dirigeants. En hypothèse, la séquence suivante commente l'idéologie des intégristes essayant d'accaparer l'auditoire et de le canaliser : « *Pourquoi vous faut-il vous contenter de la soupe populaire pendant que l'on jette votre argent par les fenêtres, pompe votre pétrole sous votre nez,..? » Ils savaient si bien dire les choses, les cheikhs. » (À quoi rêvent les loups p.106)*

Précisément, cet épisode est d'autant plus comique et contradictoire qu'entre temps, au cours de longs discours, l'écrivain a pris soin de distinguer scrupuleusement deux types de logos, l'un noble et soigné et l'autre, plutôt langage corporel, silencieux et perplexe pour distinguer deux types d'esprits. Rétrospectivement, ce dialogue exhibe dans pas mal de lieux, dans les deux romans consacrés à la décennie noire en Algérie, la culture et la logique de chaque personnalité. Il en dit longtemps sur les deux caractères des deux agents : cheikhs et public. Donc, entre l'éloquence, et l'inacceptation de l'autre qui caractérise les nouveaux cheikhs, et le peu de mots d'argot qui décrivent l'assistance soumise et hypnotisée, il apparaît l'inadéquation des principes, des sensibilités et des acquis de tout un chacun. :

— *La mort dans l'âme, j'ai dévalé les pentes de la colline dans l'espoir de rencontrer...Et j'ai vu la prophétie fuyante et désabusée...*

— *Maudits soient les suppôts de Satan, maudits soient leurs morts et leurs vivants !...(Les agneaux du seigneur p.70)*

L'assistance succombe au charme de ce langage séduisant, une matière et sujet à toute terreur qui conduit à un amalgame ente la bon et le mauvais chemin. Et cette parole devienne *sacrée* pour tous les adeptes, elle règne ou on la fait régner pour légitimer une autorité et faire plier les peuples. Les cheikhs ont appris de ces étrangers et se sont fixé un objectif spirituel : commander, ou du moins ce qu'ils supposent faire avec la fonction qui se sont permis de la prendre sur les jeunes recrues. Et comme le montrait Ali Zaidi, ils sont parmi « *ceux qui ont choisi l'ostentation religieuse pour*

*abuser de la naïveté de la société sur le chapitre de la religion.* »<sup>205</sup> Ces derniers s'orientent vers le crime collectif, plongent dans la terreur et le sang bien plus par châtement, par peur, par oisiveté, que par fanatisme religieux.

Egalement, ce discours détient une part de vérité. C'est une démarche critique qui fonctionne à tous les coups par une mise en scène d'un contraste : 'avant 62 et aujourd'hui'. Cette comparaison des richesses du pays avant et après '62' crée une colère au sein de l'auditoire. Une classification à contrer, elle est catégorisée et non modérée et douce. Les termes, sans alternative proposée, mènent droit vers la guerre : « *Ne réfléchissez pas, ne vous attardez pas sur vos faits et gestes, chassez vos pensées de vos têtes, vos hésitations de vos cœurs, et contentez vous d'être le bras qui porte les coups.* » (À quoi rêvent les loups p.229)

Cette guerre justifiée par des moyens injustifiables met en évidence la crise du sacré dans cette période des années quatre-vingts des deux romans qui prétendent refléter toute la réalité à travers les dates mentionnées. Cependant, il y a une frange qui appelle à la droiture, et est vue comme l'ennemie, citons le vieux imam Haj Salah dans *Les agneaux du seigneur* à titre d'exemple. Donc les musulmans imposent-ils une nature faussée ou différente à leur religion ? Et quel message l'écrivain transmet-il à travers les longs discours des cheikhs déployés dans ses textes ?

## **1.6 Un récit révélateur**

Le récit attaque l'imposture d'un certain art de dire qui cherche à faire parler de lui plutôt qu'à guider et œuvrer dans le bon sens, il y dénonce l'attrait de l'endoctrinement au détriment des vraies valeurs : l'amour de Dieu, de la famille, des enfants et de la patrie. En exposant ces discours, il pousse à s'y interroger sur le vrai objectif de ces exhortations sacralisées : régner et détruire.

Nous percevons cette pensée dans *Scandale de la vérité* de l'auteur Bernanos : « *Une fois de plus, ces gens-là vont se dire : 'Que demande donc cet écrivain catholique ?*

---

<sup>205</sup> ZAIDI. Ali, *Espaces autobiographiques et interférence générique dans l'œuvre de Yasmina Khadra : Une écriture en 'ombre chinoise' ou la mise en abyme de soi*, Université d'Alger 2, 2014, Sous la direction de Mme Afifa Bererhi et M. Jean-Pierre Castellani, p 458.

[...] *J'ai honte d'eux, j'ai honte de moi, j'ai honte de notre impuissance, de la honteuse impuissance des chrétiens devant le péril qui menace le monde.* »<sup>206</sup>

Dans cette ligne, la dénonciation de Khadra rejoint celle de Bernanos qui le dit clairement en accusant les personnages prêtres de trahison : « *Le scandale n'est pas de dire la vérité, c'est de ne pas la dire tout entière.* »<sup>207</sup> Et le texte divin se trouve relayer à l'égard du profane à un second rang : « *Avec la radicalisation observée aujourd'hui où la foi, instrumentalisée en secte et en idéologie séditeuse, est en train de ravager les pays musulmans au Maghreb et au Machrek* »<sup>208</sup>, disait Yasmina Khadra.

Le Texte sacré en dehors de la fiction, dans les écrits suffisamment religieux ou ayant le pouvoir d'une réalité absolue, assure son existence et son sens. Sur ce point, dans son élément original, il dégage une énergie plus religieuse, il a une longévité diachronique impérissable et immortelle assurée par les générations. Il n'est ni construit narrativement par un humain, ni insérer dans un corps qui lui est étranger. En tant que tel, Il présente les messagers de Dieu ou les prophètes pour enseigner l'endurance, la patience et la véritable raison d'être.

Malheureusement, au lieu de se concentrer sur la correction de la société, les nouveaux cheikhs poussent leurs disciples à commettre l'irréparable. C'est ce qui a provoqué par la suite une phobie mondiale envers l'islam ou tout problème sur la terre a comme source l'islam diabolisé. L'occident traumatisé par l'église auparavant, et en fait plusieurs révoltes pour sortir de son emprise, ne veut surtout pas entendre parler de religion, ni chrétienne, ni musulmane et la fiction est en ce cas, le seul langage possible pour communiquer de telles horreurs, elle interpelle à revoir, à regarder l'islam dans sa réalité profonde.

Donc, la littérature peut être une réponse à la violence, parfois par une autre forme de violence implicite à travers le langage tout en faisant la promotion de la paix par le biais du même langage qui expose la violence. L'écrivain mène une critique distanciée et dissimulée de ces soldats supposés de dieu que le lecteur peut déchiffrer

---

<sup>206</sup> AN, Y.-J. (sous la direction de Louis Panier, 2007). 'Figure et rencontre'. *Approche sémiotique du roman de Georges BERNANOS : Sous le soleil de Satan*. Récupéré sur Thèses en ligne: <http://www.theses.fr/2007LYO20001>

<sup>207</sup> Bernanos, G. (1939). *Scandale de la vérité*. Paris: Gallimard, p.608.

<sup>208</sup> KHADRA, Y. (2007). *Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?* (M. Youcef, Intervieweur) Blida: Sedia.

aisément. Et le message de la littérature le fait aussi à travers ces discours parce que, implicitement, il révèle ce qui est occulté de part et d'autre.

## 2 De l'intertextualité coranique

Le texte pour Julia Kristeva est « *une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris.* »<sup>209</sup>. Et comme tout texte littéraire qui « *ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus au moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition* »<sup>210</sup>, l'œuvre présuppose d'autres textes : « *Y. Khadra fait place, (...) aux différentes pratiques de l'intertexte* »<sup>211</sup> ; cette pratique est en relation manifeste ou secrète, notamment avec l'écriture du Coran comme un précieux héritage. On parle d'une transtextualité et une transcendance textuelle<sup>212</sup> avec le texte référence.

En dehors des versets coraniques et des discours s'inspirant du Livre sacré, ce dernier s'invite et s'installe cette fois d'une autre manière dans la fiction. Des figures empreintes au Coran marquent à la fois l'ancrage du roman dans la tradition islamique et mettent en exergue cet aspect caractéristique propre aux écrivains maghrébins qui montrent un attachement viscéral à toute référence religieuse. Et la manifestation de ces figures coraniques et leur présence sporadique, implicitement et subtilement infusée dans le flux de l'écriture, essaient de par et d'autre le texte de Khadra. Alors comment l'écrivain romance et romanise les figures de cet objet cardinal et sacré ?

### 2.1 La construction fictive d'un personnage sacré

Les figures prophétiques sont le meilleur modèle pour une représentation purement littéraire d'une figure du sacré. Cette dernière double celle dite réelle et représente, à tort ou à raison, selon le personnage et le récit, un élément renvoyant à une croyance bien déterminée. C'est une figure sacrée dans une peau neuve. C'est le

---

<sup>209</sup> Cité par Piégay-Gros, N. (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, p10-11.

<sup>210</sup> Ibid., p7

<sup>211</sup> BOUDJAJA, Mohamed, « La pratique intertextuelle dans le polar de Yasmina Khadra », Université de Sétif, Synergies Algérie n°4\_2009, p. 116.

<sup>212</sup> Concepts de G. Genette désignant « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »

cas de la figure d'Ibrahim dans *Les Agneaux du Seigneur*, de Younes dans *Ce que le jour doit à la nuit*, et de Jésus dans *L'Olympe des infortunes*. Phénomènes assez proches ou apparentés à l'idéologème<sup>213</sup>, la fiction recopie, de ce fait, sa structure sur une autre précédente et empreinte aussi au Coran des figures majeures.

Ainsi, la première figure sacrée apparente est Abraham.

### 2.1.1 Abraham, le patriarche

L'expression métaphorique du titre *Les Agneaux du Seigneur* trouve sa compensation dans cet exemple parfait d'une structure entrelacée où « *le surgissement du texte coranique correspond à une fulguration de la pensée, à une percée consciente : à un plus de sens.* »<sup>214</sup> Nous apercevons d'emblée quelle sera la prégnance de cette expression sur l'imaginaire du lecteur et sur l'écriture dans ce roman ; elle se prolifèrera dans tout l'univers narratif en le contaminant par sa signification mythique et par les secrets de son histoire antique.

L'homme, le Seigneur, Dieu, ALLAH, l'agneau, le sacrifice, la violence, Sarah, Smail ainsi que d'autres éléments sont présents dans ce texte. Les ingrédients de l'histoire sacrée d'Abraham se manifestent. Et face à de tels signes, la perception d'abord diffuse d'un ailleurs mystérieux se divulgue peu à peu, elle se dessine à l'envers du texte et en porte-à-faux avec l'histoire du prophète Abraham. A partir de ces indices, nous croyons lire dans *Les agneaux du Seigneur* les versets de la sourate d'As-Saaffat (Les Rangés) :

*Et il dit : "Moi, je pars vers mon Seigneur et Il me guidera. Seigneur, fais-moi don d'une [progéniture] d'entre les vertueux". Nous lui fîmes donc la bonne annonce d'un garçon (Ismâïl) longanime. Puis quand celui-ci fut en âge de l'accompagner, [Abraham] dit : "Ô mon fils, je me vois en songe en train de t'immoler. Vois donc ce que tu en penses". (Ismaël) dit : "Ô mon cher père, fais ce qui t'es commandé : tu me trouveras, s'il plaît à Allah, du nombre des endurants". Puis quand tous deux se furent soumis (à l'ordre d'Allah) et qu'il l'eut jeté sur le front, voilà que Nous l'appelâmes "Abraham! Tu as confirmé la vision. C'est ainsi que Nous récompensons les bienfaisants". C'était là certes, l'épreuve manifeste.*<sup>215</sup>

L'alliance faite, la liaison se met solennellement en place et en possession et, c'est là que fuse toute l'histoire d'Abraham. Ainsi, la parenté entre les deux récits se

---

<sup>213</sup> Néologisme de Julia Kristeva qui désigne l'articulation d'un texte sur d'autres structures.

<sup>214</sup> BOUDJAJA, Mohamed, « La pratique intertextuelle dans le polar de Yasmina Khadra », Université de Sétif, Synergies Algérie n°4\_2009, p. 116.

<sup>215</sup> As-Saaffat (Les Rangés), Coran en ligne. (s.d.). Récupéré sur <http://www.coran-en-ligne.com>

fait éminente à travers les termes : ‘*Seigneur*’, ‘*Abraham*’, ‘*rançonnâmes*’, ‘*une immolation généreuse*’ et l’analogie est plus caractéristique dans le texte profane à travers les mots évocateurs du titre *agneau* et *seigneur*.

Dans, la scansion de la narration, il y a ‘du presque cité’ de ses versets d’Abraham. L’histoire d’Abraham, se démet, se fait halètement, se fait spasme dans le récit. Elle se fait entendre dans l’espace fictionnel, même délivré sous couvert de la fiction et par bribe. Sa prise en charge par l’écrivain est dans le but de conjurer, de tramer son histoire sur la première et elle en témoigne en même temps de sa consécration.

Et si le thème est dispersé à travers l’espace textuel, il est en revanche facilement repérable en surface. Il ne nuit en rien, en réalité, à l’unité profonde de la structure d’ensemble du texte romanesque et à la cohérence et à l’unité du message véhiculé par le texte coranique.

En effet, cette histoire mentionnée dans les trois livres sacrés des religions monothéistes montre qu’elle n’est pas l’invention d’une pensée humaine. Toutefois, son incarnation n’est pas une mince affaire, Abraham n’est pas facile à traduire, une personne consacrée menant une vie religieuse de sacerdoce et une consécration entière à Dieu. Une figure où l’imaginaire doit opérer et exercer son métier et s’aventurer à la matérialiser et c’est ce qui a fait de l’œuvre de Khadra non son originalité, mais une œuvre qui remonte jusqu’à l’origine, une œuvre nouvelle : « *En toute littérature de création, on crée rarement d’œuvre totalement originale. L’auteur est empli d’un acquit, d’un vécu qu’il a phagocyté et qu’il va réaménager, consciemment ou inconsciemment, pour en livrer une œuvre nouvelle* »<sup>216</sup>, disait Guitton.

Le premier élément de la thématique qui porte toute l’œuvre, à savoir, ‘le sacrifice’ apparaît, et l’histoire défile et, peu à peu, l’altérité et le mystère investissent l’écriture. L’énigme qui surgit, étroitement lié à cette thématique, va sustenter l’œuvre et la nourrir. Et entre langue et culture, nous pouvons déchiffrer ce mystère dont parle Simon car le sacrifice a toujours été un mystère, il se porte bien et prend une ampleur mondiale, il se déploie dans la littérature à travers cette œuvre qui développe la plus

---

<sup>216</sup> Guitton, R. (n°3-2004). *Abraham littérature de l’imaginaire ?* Revue Plaisance, Communication faite à l’Université de Messine (Italie)

spectaculaire manifestation de la violence et révèle cette tragédie à travers des configurations monstrueuses et, peu importe l'inspiration ou l'emprunt, cette œuvre est porteuse de sens :

*Remarquablement et subtilement allusive, la mise en œuvre littéraire est marquée par ce caractère de mystère, par cette frange de non-dit, qui infiltre massivement l'écriture, l'imprégnant, la "chiffrent", de valeurs nouvelles qui imposent au lecteur l'utilisation de clés culturelles et rhétoriques autres pour aborder le texte*<sup>217</sup>

Or, nous nous heurtons à une symbolique masquant la compréhension par une petite défaillance. Abraham n'est pas dans l'histoire en tant que personnage, Ibrahim est absent dans le système des personnages, présent dans la narration : « *Savez-vous pourquoi Dieu a ordonné à Abraham de lui sacrifier son fils chéri?* », mais un Ismail, Sarah et les agneaux sont là, et le sacrifice ne manque pas à l'appel. En effet, cette absence n'est pas une omission ou un oubli, elle est significative en soi. Le sacré et son rite disparaissent avec le patriarche et laissent entendre la disparition de la dimension de la piété du texte. L'agneau singulier est remplacé justement par l'introduction. Le contexte convoque des agneaux à la scène par besoin et exigence, ces deux signes, agneaux et sacrifice, imposent matière et manière au texte.

Néanmoins, le lecteur peut se rattacher directement à certains détails du récit sacré, avec quelques altérations au niveau du contenu, compte tenu bien évidemment de la présence des éléments essentiels de l'histoire. L'auteur traite, sélectionne et concrétise la modernité de son histoire dans une situation problématique avec une transposition spatiotemporelle, et à travers des relations de présence et d'absence entre et deux textes.

Le personnage d'Abraham manque à l'appel dans ce récit, mais l'histoire de son sacrifice dans ce village algérien est incarnée. René Guittou le confirme : « *Abraham pourrait aussi résulter du produit d'une culture en mal de foi, une création des hommes en désir de Dieu, la nécessité de se reconnaître dans le Créateur. Freud ne place-t-il pas le besoin religieux, hérité d'Abraham, dans le besoin de protection par le Père ?* » 218

---

<sup>217</sup> Ibid

<sup>218</sup> Guittou, R. Op. cit.

L'écrivain forme des images enveloppées d'ambiguïté, cette dernière stimule l'esprit du lecteur et le fait réfléchir. Et faire recours à des situations similaires nécessite une connaissance commune entre le destinataire et le destinataire pour recevoir et produire le texte.

Par le biais de la fiction, nous entrons directement en contact avec le mystère du monde du sacrifice. D'un côté, une expérience reconnue comme authentique celle d'Abraham, de l'autre côté, une expérience falsifiée du sacrifice et des offrandes et fictive de Khadra. De cette manière, l'écrivain relie sensuellement et psychologiquement le passé au présent, l'ancien au moderne. Et là où l'histoire d'Abraham s'achève, l'histoire fictive de Salah commence dans *Les agneaux du Seigneurs*. En ce cas, qui fait office d'un sacrificateur et qui est le sacrifié? Et comment le sacrificateur s'octroie le droit de prononcer un jugement en dernier ressort pour sacrifier ses semblables ?

### **2.1.2 L'histoire de l'offrande dans la fiction**

On rapporte dans le Coran qu'Adam et Ève avaient à chaque naissance un garçon et une fille. Adam interdit le mariage des jumeaux et permit à chaque frère d'épouser sa sœur non jumelle. Or les deux premiers fils d'Adam, à savoir Caïn et Abel, avaient une des deux sœurs plus convoitée que l'autre, ils voulurent tous deux l'épouser. Pour s'accorder, les deux frères Caïn et Abel ont fait chacun une offrande à Dieu, mais seule celle d'Abel fut acceptée. Caïn promit alors de tuer son frère. Voilà l'histoire telle qu'elle nous a été formulée par le Coran : « *Et raconte-leur en toute vérité l'histoire des deux fils d'Adam. Les deux offrirent des sacrifices; celui de l'un fut accepté et celui de l'autre ne le fut pas. Celui-ci dit : "Je te tuerai sûrement". ... Il le tua donc et devint ainsi du nombre des perdants* ».219

La même histoire est racontée dans les autres livres sacrés sans aucune allusion à une beauté, ou une quelconque jalousie meurtrière, mais c'est le fait du premier meurtre dans l'histoire de l'humanité et la pitié d'Abel qui sont mis en évidence. Il a

---

<sup>219</sup> Al Maidah (la table), Coran en ligne. (s.d.). Récupéré sur <http://www.coran-en-ligne.com>

fallu à l'humanité un meurtre et un meurtre pieux pour lui enseigner que « *quiconque tuerait une personne..., c'est comme s'il avait tué tous les hommes.* »<sup>220</sup>.

Ces derniers versets, ultimes de la recension coranique, constituent à eux seuls un moyen de comprendre le but de l'histoire des frères. La fonction oraculaire est doublée par une fonction protectrice de tout homme par Dieu, et il se répond en écho l'avertissement quasi prophétique pour ceux qui s'écartent de la norme. Donc, où a-t-on trouvé, ces personnages musulmans, une interprétation autre à ce dernier verset que celle de l'interdiction de toucher aux vies des autres.

Depuis la nuit des temps, les motifs de la cupidité, de la jalousie et de l'exclusivité ont poussé les frères à une rivalité et à une concurrence pour trôner, et envier un frère et le tuer est un acte qui devient contingent à l'histoire de tous les fils d'Adam.

### 2.1.3 Le premier crime

Le premier meurtre dans l'histoire de l'humanité est celui d'Abel, il est aussi le premier crime entre famille, et un crime de famille peut toujours prendre une proportion religieuse. Oui, c'est sur ce thème que se joue l'histoire dans *Les agneaux du Seigneurs*, et sur un seul verset coranique que l'écrivain trame toute son histoire. Voyons donc ce premier meurtre de notre corpus.

La première victime sacrifiée après le retour de Kada d'Afghanistan, comme Abel, sur l'autel de l'inhumanité et la barbarie est Haj Salah, la première esquisse pour ces jeunes terroristes ou le premier meurtre entre famille. Rappelons-nous en ce cas son dernier message adressé à ses disciples et ses sacrificateurs qui demandent une *fatwa* pour décréter la guerre sainte :

— *Savez-vous pourquoi Dieu a ordonné à Abraham de lui sacrifier son fils chéri?... Dieu avait seulement un message pour les nations entières. En demandant à Abraham de tuer son enfant au haut de la montagne, puis en lui proposant un bélier à la place de l'enfant, Il voulait faire comprendre aux hommes que la Foi a ses limites aussi, qu'elle s'arrête dès lors qu'une vie d'homme est menacée. Car Dieu sait ce qu'est la vie. C'est en elle que réside toute Sa générosité.(p.127/128)*

---

<sup>220</sup> Ibid.

Le retour de l'imam au Livre, au message coranique abrahamique comme preuve, est un recours incontournable pour donner une leçon aux égarés et noyés dans la barbarie aveugle, dans l'irrationnel, à ceux qui laissent de côté l'enseigne du *Coran* : *“celui qui tue un homme, tue toute l'humanité”* (S5.V32) pour se rattacher aux exégèses des autres et du Moi. Le vieux malgré tout s'en sort triomphant, il n'avait de cesse, jusqu'au dernier instant, de les exhorter vers le droit chemin, pour accomplir son devoir.

C'est le verset sacré sur lequel toute l'histoire et sa machination avait été bien ourdie. De ce fait, l'inscription par allusion au verset du Coran au beau milieu du récit instantanément relayée par la narration et prise spontanément en charge par le narrateur, procède de la lueur, du surgissement et pulvérise la linéarité du récit en venant s'y poser, s'y graver comme sur un monument, comme résurgence d'une source vive. Le récit sacré allait ainsi de soi et se trouve fondu dans le récit à travers une écriture qui a privilégié une modalité d'insertion discrète, et *« le Texte sacré se trouve de la sorte complètement fondu dans le récit profane comme si sa présence, pourtant lancinante, allait de soi. »* 221

Ainsi, l'union se scelle avec le Coran et se parfait dans le texte qui se l'approprie en l'intériorisant, en s'y conjoignant, ce qui prend valeur d'une adhésion totale au message du Livre. Alors, l'histoire abrahamique instituée religieusement se métamorphose en une liturgie de guerre. Cette fusion entre les deux mondes, texte coranique employé dans une opération d'absorption par texte fictionnel, ne nie pas le texte originel, elle ne le gèle pas, ni le conteste, mais reprend et reformule l'histoire en ce temps moderne, elle donne au texte romanesque, un rafraîchissement et du presque vrai.

Alors pourquoi sacrifier Haj Salah ?

Une première explication nous vient du livre *La Littérature et la Mort* de Michel Picard. Il dit à propos des parricides que *« de cette équivalence métaphorique, si nous revenons aux morts en miroir du Père et du Fils, nous les interprétons... comme des relations castratrices mutuelles. »* 222

---

<sup>221</sup> Simon, R. Op. cit., p.

<sup>222</sup> Picard, M. (1995). *La Littérature et la Mort*. Paris: Collection : Écriture; Éd, PUF, p73

Profilant ce personnage tragique, le récit souligne cette austérité liée à toute vocation mystique véritable, et dont la révélation valut à l'imam d'être crucifié pour préserver à l'islam son vrai visage : « *Il s'agit bien, avant tout, d'« éliminer le gêneur »* »<sup>223</sup>. « *Pour ces fils assassins, en intention ou en action (et dans cette sphère « l'intention vaut l'action »), « le crime ne paie pas », ou rarement* »<sup>224</sup>. De ce fait, le lecteur est plongé dans l'horreur de la scène, et « *On ne s'identifie pas à un personnage, on s'identifie à une situation* »<sup>225</sup> en ces cas-là.

La deuxième explication nous la trouvons dans l'idée de René Girard. Il décrit comment, dans le processus de fabrication du sacré, la communauté en crise cherche un état de réconciliation en sacrifiant une victime prise pour la cause du conflit.

Pour assurer la cohésion des sociétés, toute communauté fait un sacrifice qui passe par le biais de la désignation d'un bouc émissaire. Et c'est paradoxalement et sans sujet distinct et isolable qu'on pense que la crise va se résoudre avec un : « *un être différent de tous les hommes qui l'entourent [...] presque au même titre que la catégorie des bœufs ou celle des moutons dans d'autres sociétés.* »<sup>226</sup> Donc, parfois des traditions naissent le conflit qui oppose les anciens à la nouvelle génération, mais généralement, il est question d'ambiguïté et de mal compréhension de la religion. Et ces jeunes sont donc des ignorants et en leur confiant la religion, ils vont s'en user d'elle et falsifier le message pour avoir, une existence, un pouvoir.

Considéré de la sorte, le sacré dans ces textes n'est qu'une figure, une représentation qui se donne à interpréter subjectivement. Et c'est justement cette représentation qui « *fait de la littérature une héritière infidèle de la religion.* »<sup>227</sup> Mais ce sacrifice met-il fin à la crise sociale et religieuse ?

#### **2.1.4 L'apocalypse romanesque : quelles en sont les victimes ?**

*Les agneaux du seigneur*, ce récit s'associe à la vision apocalyptique et eschatologique d'une fin du monde que tous les adeptes de toutes les religions abrahamiques attestent. Nous avons pu voir clairement comment les terroristes ont

---

<sup>223</sup> Ibid., p.64.

<sup>224</sup> Ibid., p.68.

<sup>225</sup> Ibid., p.163.

<sup>226</sup> Girard, R. (1972). *La violence et le sacré*, Op.cit., p373-374.

<sup>227</sup> Louette, Jean-François. *Georges Bataille*, 2012, <https://francearchives.fr/commemo/recueil-2012/38958>

manipulé les paysans : « *une poignée de chiens terrorise une nation entière* » (p.165), et comment ils les ont préparés à la mort à coup de verset avant de les déclarer des incroyants et des mécréants : « *sur l'affiche de droite, après un verset coranique griffonné d'une écriture malhabile, s'étale la liste des personnes assassinées par les intégristes et les raisons qui ont motivé leur exécution. A côté des noms, on a souligné taghout, renégat, harki, hostile* » (p.135), et nous pouvons voir comment une apocalypse romanesque s'est tramée dans le récit de Khadra.

Dans *Les agneaux du seigneur*, les personnages sont soit des alliés ou des ennemis, ils se retrouvent entre deux feux : le feu du sang au nom de Dieu et le silence absolu des autorités responsables de leur sécurité. Ces habitants, en grande peine, se sont cohabités avec la peur et les manipulations : « *Ghachimat n'a pas le temps d'essuyer ses larmes* » (p129) et toutes les justifications liées à Dieu ne minimisent pas l'ampleur des dégâts : « *nous vivons une époque terrible. Tout le monde parle de dieu et personne ne sait de quel dieu il s'agit* » (p139)

Il a fallu payer des dettes effroyables. Les villageois les ont payés durant plus de trois ans. Ces termes désignent du doigt les personnages victimes : « *Après les « sbires » du Pouvoir, leurs collaborateurs et les récalcitrants, la barbarie déploie ses tentacules un peu partout. Des fellahs, des instituteurs, des bergers, des veilleurs de nuit, des enfants sont exécutés avec une rare bestialité.* » (p135)

Ils étaient exposés à tous les malheurs, incapables de protéger ceux qu'ils chérissent, et de mettre à l'abri ce qui compte le plus à leurs yeux. S'ils n'étaient pas des victimes, des cibles visées, forcément ils seraient des complices, et pas question d'être, en ce cas et en cette période du roman, neutre : « *On s'aperçoit que ce sont toujours les misérables que l'on tue, que plus personne n'est vraiment à l'abri.* » (p135)

Ils ont commencé le sacrifice par le plus vieux du village, l'imam Salah, le plus vénéré qui refuse de donner une fausse fatwa, mais il s'est avéré que tous les personnages sont des victimes d'une manière ou d'une autre. Sarah, Allal et leurs familles étaient parmi les premières victimes ainsi que les étrangers vivant dans ce village : « *Les étrangers sont déclarés indésirables. Ceux qui refusent de quitter le pays sont liquidés.* » (p149) Comment expliquer l'abat de Haj Maurice le vieux

français sous prétexte qu'il était étranger ou la destruction du site historique, des ruines millénaires ? Des monuments seront à leur tour détruits sous le même prétexte religieux : « - *Mythologie ! S'emporte le cheikh. L'histoire, la vraie, commence avec l'avènement de l'Islam* » (p112) Dans ce contexte, l'on entend que les plaintes discrètes des victimes, coupables malgré leur innocence. L'écrivain, émotif, sensibilise le lecteur à ces larmes. Et tout le village est brûlé sans exception. Certes, ils savent que ce sont des musulmans, mais, ils pressent leur condamnation et les forcent à périr comme des impies.

Les discours au nom de Dieu font creuser tant de tombes dans chaque page. Toutes les nuits de ce village sont faites de noir et de mort. Dans ce lieu, le lecteur en a vu mourir plus d'hommes qu'il n'en a vu naître ou même vivre. L'espace de vie devient de plus en plus restreint, le village se transforme en vaste cimetière dévorant une chaîne humaine ininterrompue dans le temps. Et le peu d'hommes restant, agglutinés aux murs, nourrissent leurs déceptions face à une vie qu'ils trouvent sans sens.

## **2.2 L'espace sanctuaire**

### **2.2.1 L'espace Moulay Naïm**

Les bons principes se pratiquent n'importe où et à tout moment tant que la foi palpite chez le croyant. Mais tout croyant est persuadé aussi de l'importance du moment et du lieu dits sanctifiés. La foi sera plus vive si elle est, pensons-nous, dans un édifice religieux, l'espace dans lequel le croyant ressent une énergie surnaturelle l'envahir, et le spectacle qu'esquisse souverainement le lieu, mosquée ou église, l'une des choses tangibles et concrètes de la foi, ne peut passer inaperçu dans les textes de Khadra. Alors qu'en-t-il d'un lieu d'enterrement ?

Le motif du cimetière où furent enterrés la plupart des innocents de Ghachimat, prend une dimension romanesque et sacrée. Là, justement, et ça ne serait-ce qu'un instant, tout le monde communique avec l'au-delà. Ce motif, véritablement apocalyptique dans *Les agneaux du seigneur*, incline à une interprétation mystique à travers la présence conjointe de thèmes absolument caractéristiques : récitation coranique, prière singulière, enterrement, larmes et chagrins : « *La foule se déploie*

*autour de la fosse... L'imam récite l'oraison entachée de lapsus. Son chagrin et son indignation frondent ses paroles et la larme, censée se retenir devant l'adversité, perle à ses cils pareils à un cri de rage.»(p.58)*

Avant tout, ce lieu *Moulay Naïm* ou littéralement 'mon maître dort' en arabe, qui laisse entendre une anarchie et une absence totale de l'état, semblait être un endroit différent des autres, pour sa fonctionnalité, et pour la différenciation symbolique dont il spéculait. C'est là que prenaient corps la magie, l'ampleur et la valeur de la vie. C'est ce que ressent tout être généralement devant la mort comme l'observe tout particulièrement David Le Breton : « *ce jaillissement du sacré lors d'expériences limites qui confrontent directement la personne à l'épreuve de la mort*<sup>228</sup> ». Et comme la mosquée, la clôture du lieu le plaçait en marge de la vie ordinaire, et le plus séparé des autres relégués à l'extérieur. Ce lieu fonctionne selon une logique de mise à l'écart, de coupure spatiale et symbolique comme le signifie l'une des origines étymologiques du sacré, *sacer*, « ce qui est séparé », qui s'applique aux lieux mais aussi aux choses et aux êtres.

En fait, là où normalement le personnage éprouvait le sentiment d'une crainte, d'un interdit normalement liés à cet espace, l'inverse se produisait : « *les mausolées sont dynamitées, les cimetières profanés...* Il y a eu ce genre de terreurs qui a perduré au-delà de la limite et « *Ghachimat n'a pas le temps d'essuyer ses larmes* »(p.29). Le cimetière regagne de la place et aucune autre chose n'a le pouvoir de divertir ou impressionner les gens de Ghachimat que le fait de recenser ses morts chaque jour : « *Le printemps n'émerveillera ni les bêtes ni les hommes... L'aile gauche du cimetière atteindra bientôt les murailles d'en face.* » (p.131)

Lors des inhumations, le taleb insiste sur le fait criminel et affirme, de ce fait, n'être point de la religion. Ce sont donc les hommes qui créent ces dogmes, pour leur grand plaisir, sans plus. Quand aux vices commis, le prétexte religieux s'en lave les mains. À la foule consternée, l'imam de Moulay Naïm a dit : - *Quelqu'un peut-il me dire pourquoi ces pauvres créatures ont été sauvagement assassinées ?* (p.164) Il règne un silence de plomb au-delà des gémissements et il n'attend pas de réponse

---

<sup>228</sup> Breton, Philippe, Le Breton, David. (2009). *Le silence et la parole. Contre les excès de la communication* (éd. Erès). Toulouse.

parce qu'il l'avait déjà, la situation les dépasse et leur veulerie et leur faiblesse les surpassent : « *Je vais vous le dire : parce que nous n'avons pas su les protéger* » (p.164/165)

La ponctuation restitue une voix abattue du taleb et confère à ce mot juste dans un lieu juste avec des bourreaux injustes le caractère élégiaque de son locuteur. C'est ainsi que l'espace de la mort s'étend et celui de la vie et de sa mémoire se rétrécit comme une peau de chagrin.

### 2.2.2 Le soir

Le sens du sacré s'étend jusqu'à en désigner des phénomènes naturels tels que la nuit, le soleil, la lune, qui sont également des pivots de l'hierophanie :

*De manière générale, la Lune et le Soleil, les cycles végétatifs ou les quatre éléments (Eau, Air, Terre, Fer) constituent les axes des hiérophanies. Les régions célestes inaccessibles acquièrent particulièrement le prestige du « tout autre ». La nuit aussi a été toujours chargée de sacralité : les grands cultes des dieux grecs sont associés au nocturne, et le romantisme a su explorer ses potentialités de mystère. Car la nuit exprime bien l'ambivalence du sacré.<sup>229</sup>*

Et sur des signes de la création divine, on trouve ce verset coranique : « *Dieu fait alterner la nuit et le jour. Il y a là un sujet de réflexion pour ceux qui ont des yeux.* » (S24,V44). Des signes naturels sont enclins à la réflexion dans les textes littéraires. En fait, au même titre que les personnages, l'espace et le temps souffrent dans cette fiction. Voyons le soir sur un nouveau jour.

Et quand le soir arrive, contrairement au soir de Baudelaire, si cher et si précieux, chez Khadra, il est douloureux. : « *Le soir, au café, les joueurs de dominos se tiennent la tête à deux mains. Les ruelles sont silencieuses.* » (p.58)

Et chez Khadra aussi comme tout espace condamné à être détruit, le temps est condamné à s'éclipser et à inspirer la mort. L'écrivain a ce pouvoir de l'anéantir :

*Le jour tire à sa fin comme tire sa révérence un griot déchu. Déjà le soir s'abreuve dans les coulisses des bois pour éteindre sa noirceur.... Quelque chose, dans l'air, est en train de rendre l'âme. Ni les arbres s'appêtant à refermer les bras pour s'assoupir, ni les chiens ne font attention à son agonie. Le jour bat en retraite dans l'indifférence. Il périra de la même façon qu'un bruissement dans les fourrés, telle une légende qui s'arrête à l'heure où s'engourdit l'esprit. (p.192)*

La mort symbolisée par la nuit, le soir et l'obscurité, sur cet inéluctable déterminisme, sur une destinée mystérieuse, qui n'est pas une partie arbitraire, mais un

---

<sup>229</sup>Wunenburger, Jean-Jacques, Op.cit., p. 15.

choix dans un temps qui rétrécit. Le jour et la nuit s'opposent, et cette dernière se transformant elle-même en lieu, car le noir occupe le lieu déserté et remplace les personnages et les espaces dégradés. Charles Bonn, en étudiant l'espace chez Mohammed Dib, confirme cela : « *La richesse signifiante de la nuit est plus grande que celle de la mer. C'est « des espaces aveugles de la nuit » ou simplement de l'ombre... pour le narrateur.* »<sup>230</sup>

La décadence politique et morale dont l'écrivain se fait le témoin s'accompagne d'un imaginaire de la chute et de la dégradation des deux opposants, les méchants du pouvoir et les rebellions islamistes. Et en treize chapitres troublants donc, qui se recourent et se rejoignent souvent, l'écrivain s'attaque ici, par mille biais divers, à la guerre religieuse dite sacrée. Un récit et quelques personnages suffisent à faire résonner de mille façons la guerre dans ce qu'elle a d'universellement dramatique. Le texte qualifie ouvertement ces actants : *une poignée de chiens qui terrorise une nation entière* et qui profane les vies, les moments et les lieux sacrés, et c'est pour les beaux yeux de Sarah qu'on a déclenché cette guerre dite sainte.

### **2.3 Le sacré sauvage**

Selon René Girard, toutes les institutions religieuses sont ceinturées de sacrifice parce qu'elle cherche une violence cathartique, un meurtre sacrifié, une valeur purgative : « *Elle [la pensée religieuse] réalise sans le savoir toutes les conditions de l'efficacité cathartique. Elle ne cherche jamais qu'à reproduire la violence fondatrice.* »<sup>231</sup>

L'anthropologue explique de façon très juste les ressemblances extraordinaires qui existent entre les religions et même entre les religions et les sociétés qui sont semblables dans cette structure où la communauté toute entière se réunit autour d'un coupable pour trouver la réconciliation. On refait artificiellement la mise à mort de la victime originale.

---

<sup>230</sup> BONN, Ch. (1982). *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, Sous la direction du Professeur Simon JEUNE, v 5, p.25.

<sup>231</sup> Girard, R. (1972). *La violence et le sacré*, Op. cit., p.387.

Girard retient que nous sommes tous des bourreaux et que toute participation relève de la même faute, du mauvais usage du mécanisme mimétique : « *Les hommes n'adorent pas le « culte de la violence » au sens de la culture contemporaine, ils adorent la violence en tant qu'elle leur confère la seule paix dont ils jouissent jamais.* »<sup>232</sup>

La même idée est évoquée par Roger Bastide. Il évoque de sa part un sacré sauvage :

*Ce sacré que l'on voit à nouveau réapparaître dans la culture et dans la société d'aujourd'hui se veut un sacré sauvage... par définition un sacré sauvage est création pure, et non-répétition – qu'il se situe dans le domaine de l'imaginaire, non dans celui de la mémoire – mais pour y puiser tout de même ce que nous pourrions appeler une pédagogie de la sauvagerie.*<sup>233</sup>

Davantage, chez Khadra, le sérieux ne se mélange à l'ironie que rarement. Une des plus ironiques, et la plus tragique au même temps dans ce sujet, est cette parole détournée qu'évoque Khadra lors de l'enterrement de l'imam :

*L'enterrement n'a rassemblé que très peu de gens...  
À la fin de la cérémonie, un garçon demande à son père pourquoi les islamistes s'en sont pris à un homme de culte. Le père lui répond : « Bon croyant commence par lui-même. »  
Le reste de la dépouille ne sera retrouvé qu'un mois plus tard, à djebel el-Khouf, dévoré par les chacals. (p59)*

Même le hadith placé dans ce contexte est une sorte d'ironie pointue, une antiphrase pour dire l'inverse de ce qu'on voulait faire entendre en accentuant le drame parce que *Bon* et *Croyant* ne s'appliquent pas à ces êtres dont l'acte est ignoble : « *L'horreur du cadavre...ce brutal, agressif surgissement du non-culturel, du non-civilisé, du non-maitrisé, insupportable dans la réalité..., ne peut que constituer un motif et un instrument majeur dans la fiction.* »<sup>234</sup>

L'Algérie a vécu ses événements sur le plan référentiel et fictionnel. Mais hélas, le réalisme de Khadra n'a rapporté que le brin de la réalité que puisse représenter la fiction. Il cherche comme toujours la création artistique dans ce qu'il y a de plus mauvais et désastreux dans la représentation de l'être humain.

---

<sup>232</sup> Girard, R. (1972). *La violence et le sacré*, Op. cit., p.358.

<sup>233</sup> Ibid.

<sup>234</sup> Picard, M. (1995). *La Littérature et la Mort*. Op. cit., p 90/91.

### 2.3.1 L'écriture de l'appel et de la réparation

Quelle est la fonction de cette littérature noire de Khadra ?

« *Toute écriture serait travail du deuil, dans la mesure où toute écriture aurait quelque mort sur la conscience,* »<sup>235</sup> disait Picard. L'écriture de Khadra crée une sorte d'homogénéité entre la religion et le sacrifice moderne. C'est la révélation non d'une rupture ou d'un malentendu, mais bien d'une dialectique d'échange entre la mort et le sacré.

En faisant référence à un texte focalisateur qu'est le Coran, l'écrivain indexe un lien profond aux sources et contraint son histoire à une interprétation de ces signes mystiques qui injectent des significations nouvelles à son texte. Ainsi, les volutes ou les spirales entre ces deux éléments hétérogènes, texte sacré et profane, batte en retraite le mysticisme autour du texte et affiche sa propre idéologie sacrificielle non ancrée dans la culture musulmane.

Dans un monde verrouillé où le langage est devenu vain, l'écriture ouvre un espace clos, tabou et inespéré mais d'échange, non sans douleur, où vient s'inscrire une parole qui se fait entendre, portée par un imaginaire irradié, pour empêcher la chute, la médiocrité, et l'immuabilité : « *Le nouveau sac en toile sur le pont contient lui aussi la tête tranchée d'un homme. Celle de l'imam Haj Salah. Jelloul porte ses mains à ses tempes et se met à hurler, à hurler.* » (p124)

Le phénomène, le choc d'une telle vérité montre toutefois que le message est bien là, inscrit sur cette page, une vérité mise à nu, éclatée : L'homme reste « *injuste et ignorant* » (S33, V72), il est violent et un inconscient ! La notion du sacrifice se dilue et médiatise l'accès au blasphème. Et le fait de dépasser les convenances, c'est un acte attentatoire en soi à la sacralité et sa dignité.

L'écriture exhale des appuis du Coran ou même des propos de personnages de culte, elle se fait un appel, un acte de réparation : « *Sidi Saïm disait : « Il y a trois choses qu'il serait contre nature de confier à l'ignorant. La fortune, il en pâtira. Le pouvoir, il tyrannisera. La religion, il nuira autant à lui-même qu'aux autres.* » »(p.127)

---

<sup>235</sup> Picard, M. (1995). Op. cit.,p.143.

La création dans l'écriture prend valeur d'acte essentiel. A la fois, c'est une part de soi, un geste de partage, une vraie force de dire et, en même temps, une quête mystique d'une relation avec Dieu. Force est de dire que la fiction nue face à la violence aveugle et multiforme imite et veut créer une voix de paix. Ainsi dans ce texte, les leçons ne font ni carence, ni défaillance :

*Le poète avait raison : il y a inmanquablement une part pour le Diable en chaque religion que Dieu propose aux hommes ; une part infime, mais qui suffit largement à falsifier le Message et à drainer les inconscients sur les chemins de l'égarement et de la barbarie. Cette part du Diable c'est l'ignorance. (p.126)*

La culture française dessine elle aussi le désir irrésistible d'inscrire sa propre expérience sacrificielle à travers ses poètes :

*- Les poètes ne font pas la guerre. Un peu comme le christ, on les sacrifie pour les bonnes causes. A gauche, c'est Nicolas Ostrovski. Là, Thomas Mann, et l'autre Mohammed Dib. Ces gars là sont des génies. Chaque nation veut se les approprier, mais ils appartiennent au monde entier. (p.33)*

L'écriture en véhiculant ce sens, où le poète est vu comme le Christ sacrifié pour les bonnes causes, elle se met sur le même pied d'égalité et à l'instar du texte sacré pour changer la donne aux terroristes. Rachida Simon déclare que l'écrivain qui désigne le Coran comme un modèle à son écriture dans un effet de répétition interne, tout en constituant un agencement ingénieux des textes sacrés est « *un moyen d'en remémorer la Parole et de la répercuter de roman en roman.* »<sup>236</sup>

Entremêlant texte profane de langue française et Parole sacrée portée en secret, l'écriture y est arrivée vaille que vaille à tisser en flashes brefs et répétés des versets dans les événements en incisant l'énoncé et en bouleversant la stricte ordonnance des récits d'origine à travers la volubilité poétique et la verve romanesque réaliste de l'écrivain. Ainsi, dans tous ses récits, il y avait des agneaux parce qu'on n'a pas l'objet qu'on désire et qu'il faut sacrifier des innocents.

Mais pourquoi Khadra a-t-il associé la quasi-totalité de ces récits aux animaux ? Crée-t-il une caractéristique ou une marque de l'écriture de l'écrivain, ou est-ce une simple satire ?

---

<sup>236</sup> Simon, R. Op. cit., p. 80

### 3 Yasmina Khadra et le bestiaire

Selon les mots de Goldenstein, chaque titre est « *une partie restreinte, mais non négligeable, chargée de pré - dire le récit à venir, promesse d'un manque à combler.* »<sup>237</sup>

Ainsi, la représentation multiforme et animalière (le loup, l'agneau, le phénix, les singes, etc.) s'exprime à profusion dans les titres de Khadra. Pas un roman où elle ne tienne une place remarquable. En effet, dans les deux titres : *Les agneaux du seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, nous avons cherché à regarder leur esthétique à la lumière des idéologies et des religions représentées dans les deux romans parce que « *Le titre qui est aussi à sa manière un texte n'a de sens que pour le conférer à un autre ensemble dont on suppose qu'il est fabriqué se sens, le texte – livre. Vecteur interprétatif ou grille de lecture, on appréhende le discours du texte – livre, nécessairement, à partir du titre, et à travers lui.* »<sup>238</sup>.

Et à leurs indications premières, une estimation est imposée par les deux signes, *le loup et l'agneau*, traduisant à la manière d'une seule fable, une fusion entre les deux récits qui se succèdent et se complètent comme une seule histoire. Là où se termine *Les agneaux du seigneur*, le roman *À quoi rêvent les loups* prend le relais et achèvent le processus interrompu de l'histoire du *sacrifice* entre l'agneau, le loup et le seigneur ; un constat certes de notre part, mais René Gérard le confirme et le généralise à tous les écrits des romanciers :

*Et enfin, lorsqu'on rassemble tous les romans de tous les romanciers dans leur ordre chronologique pour en faire une seule œuvre immense, on constate que chaque romancier reprend le processus de différenciation là où son prédécesseur s'était interrompu. C'est un seul et même processus historique qui se déroule alors sous nos yeux.*<sup>239</sup>

Non seulement le désir d'imiter les autres qui est mis en relief, mais c'est ce désir de révéler les grands conflits mimétiques de l'humanité.

En effet, les deux récits *Les agneaux du seigneur* et *A quoi rêvent les loups* se lisent comme une seule fable, ils sont l'exemple le plus frappant de la fable à l'algérienne, ils instaurent l'image des personnages semblables aux animaux comme

---

<sup>237</sup> GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. (1992). *Entrée en littérature*, Op. cit., p.68.

<sup>238</sup> PEYTARD, Jean. (1986). *Syntagme 3 : didactique sémiotique enseignement*. Paris: Les Belles Lettres, p.207.

<sup>239</sup> GIRARD, René, *De la violence à la divinité*, Op. cit., p. 11.

l'élément le plus primordial dans son interprétation. Et quelle fable ! *Le Loup et l'Agneau* !

*Le Loup et l'Agneau* est qualifié par Gide comme « *une merveille.* »<sup>240</sup> Le prodige et le génie de cette œuvre est dans cette société primitive et animalière qui laisse entendre le destin particulier scellé d'avance de l'agneau et qui tient lieu d'une réalité amère et d'une valeur non-humaine depuis la nuit des temps.

Dans cette fable, le Loup, soumis à ses instincts, à ses pulsions agressives et cruelles, reproche à l'agneau de "*troubler son breuvage*" en alléguant de fallacieuses assertions "*Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ?* " ; et menace "*Tu seras châtié de ta témérité*". *Et je sais que de moi tu médis l'an passé... Car vous ne m'épargnez guère, Vous, vos bergers, et vos chiens. On me l'a dit : il faut que je me venge.* » Cette contradiction où le loup se prétend victime et l'agneau l'agresseur inverse les rôles pour arrêter la loi du bourreau. Dans l'artificiel, la fiction, le lecteur oublie la loi naturelle, l'idée de dévorer, qui coïncide avec le vieil aphorisme « *l'homme est un loup pour l'homme* »<sup>241</sup> de Thomas Hobbes. Malheureusement, cette réalité cruelle est universelle. C'est ainsi que "*La raison du plus fort est (devenue) toujours la meilleure*" et l'agneau, le modeste sujet sera toujours condamné, fautif ou non, et sans appel. Et le loup innocenté par le manège de la fable, la littérature ne peut trouver un substitut, une figure qui peut mieux le remplacer, elle garderait jusqu'à l'éternité sa fable qui exemplifie la vérité triste de l'homme.

Ce qui importe, c'est de repérer ce que les deux textes produisent comme signification en ayant de préférence recours à cette figure du loup, au premier abord « animale » et « sacrificielle » de l'agneau, liées toutes deux à une intention implicite que partage les récits en deux axes idéologiques distinct l'un de l'autre. Dans un face-à-face, une idéologie du plus fort imposante, et une autre piteuse et navrante, car la vraie candeur et la naïveté de l'agneau ne suffiront guère à le sauver, et vont le transformer, en un temps moderne, en un bourreau comme le loup.

Et le choix de Khadra n'est, en effet, pas innocent. Ces titres d'une caractéristique animale servent comme armature pour conjuguer l'ironie de l'acte

---

<sup>240</sup> Gide, A. (1954). *Journal 1939-1949*. Paris: Gallimard Bibliothèque de La Pléiade.

<sup>241</sup> Hobbes : *l'homme est un loup pour l'homme*. (s.d.). Récupéré sur <http://la-philosophie.com/homme-loup-pour-homme-hobbes>

sacral. C'est un miroir inversé pour rétablir la vérité implicite contenue dans le texte. L'ironie transparait à travers la faute initialement reprochée à l'agneau responsable et porteur des fautes des autres « *ton frère* », « *quelqu'un des tiens* ».

Les personnages du roman *À quoi rêvent les loups*, que nous pouvons dénommer les Loups-garous aisément, prétendent être « *un peu comme les loups, ils opèrent en groupes pour se donner de l'entrain, et n'hésitent pas un instant à dévorer cru un congénère qui trébuche.* » (*À quoi rêvent les loups p.70*) Des Loups-garous du mythe antique, dans les deux cas des deux récits, la démesure, la violence et l'effroi y sévissent.

Pour mieux évoquer les hommes, précisément, ce texte de Khadra, et sur toute la longueur des deux œuvres, met en place le comportement de celui qui, non seulement, exerce sa violence sur le plus faible, mais cherche à la justifier et à la rendre à ses yeux et aux yeux des autres légale, à l'exemple des émirs qui se prennent au départ pour des victimes. Ces tropes font usage du terme dans la troisième et dernière partie du roman intitulée « *L'abîme* » et dans laquelle les loups désignent le GIA :

*« Ce sont que des opportunistes déguisés en bons samaritains, des loups sous des toisons de brebis. » (p227)*

*« Je m'étais demandé à quoi rêvaient les loups, au fond de leur tanière, lorsque, entre deux grondement repus, leur langue frétille dans le sang frais de leur proie accrochée à leur gueule nauséabonde comme s'accrochait, à nos basques, le fantôme de nos victimes. (p264)*

Sans un retour direct aux marges du texte et à son contexte, nous ne pouvons comprendre ces titres ou ces fragments idéologiques, de même que les fables de La Fontaine n'ont pas pu être intitulées autrement dans de tels contextes politiques, sociologiques et idéologiques du XVII<sup>ème</sup> siècle. « *L'œuvre n'a de sens que dans son rapport à l'histoire. Elle est le fruit d'une période précise. Elle entretint avec l'histoire une relation nécessaire et réciproque* »<sup>242</sup>. Autrement dit, notre œuvre littéraire est nécessairement liée aux événements historiques qui ont façonnés sa production.

Ces titres révèlent le côté subjectif de l'écrivain, contrairement au contenu où il donne au début la plaine raison aux conduites de ses personnages à travers leur psychologie vu leurs conditions sociales misérables, alors que leur qualification est complètement péjorative. Une société partagée en deux : soit on est un loup, soit on est

---

<sup>242</sup> BOUZAR, W. (2006). *Roman et connaissance sociale*. Alger: Office des publications universitaires, p. 134

une proie, un troisième choix est exclu. Et dans une société où il est difficile parfois de s'exprimer au grand jour, l'auteur combat les idées reçues par la fiction.

### 3.1 Fables ou philosophie maure

#### 3.1.1 La philosophie animale

La pensée de Yasmina Khadra est amarrée, nous pensons, d'une manière ou d'une autre à l'animalité. Et si nous nous référons encore une fois qu'aux titres, nous remarquons que ces deux catégories, homme et animal, ne sont pas opposées, mais au contraire, la signification de l'une tient des traits de l'autre et elles se complètent. Dans ce sens, la pensée de Derrida sur la dichotomie 'Homme et Animal' liée à sa théorie de la destruction nous sert d'appui pour analyser les deux catégories.

En prenant appui sur la psychanalyse et sur la linguistique, Derrida met en place et développe une approche en faisant d'elle une méthode de lecture. Il critique l'idée qu'un texte se renferme sur un sens unique et immobile : « *Les intentions de l'auteur qui parle ne peuvent être inconditionnellement acceptées, ce qui multiplie les interprétations légitimes d'un texte.* »<sup>1</sup> Pour le philosophe, la dissémination du sens démontre la faiblesse d'une analyse limitative et finie d'un texte. Il affirme qu'il existe un « *plurivers* » au lieu d'un seul univers de sens. Cette méthode ouvre de nouvelles perspectives et des possibilités de lectures infinies. Expliquons-nous cette approche. Derrida a consacré des analyses à sa philosophie dite Animal. Il pense qu'il y avait constamment dans la construction de la figure de l'homme un certain rapport très étroit et subjectif à l'animal. En effet, pour l'homme et pour ses projets, la question de l'animal est primordiale : « *L'Homme n'est pas un donné évident mais une construction historique, culturelle, intellectuelle, et l'Homme n'a cessé de s'inventer à partir du rapport à l'Animal.* »<sup>243</sup>

Pour Derrida, les deux catégories à savoir l'homme et l'animal sont indissociables parce que ce sont des vivants particuliers et en plus, ils se définissent

---

<sup>243</sup> Cazier, J.-P. (25 février 2013). *Derrida, philosophie animale*. Récupéré sur Le Club de Mediapart: <http://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/250213/derrida-philosophie-animale>

l'un par rapport à l'autre. Le philosophe a essayé de repenser ce rapport et de le remettre en question pour considérer soi et l'autre qui implique une éthique de la différence ou ce qu'il appelle la différance : *L'Homme se construit en s'opposant à l'Animal et cette opposition est elle-même productrice des subjectivités occidentales.* 244

Tuer et manger est considéré et vu comme un rituel pour créer la distinction par rapport à l'autre. Cela implique cette subjectivité qui est inséparable du massacre de cet ensemble de vivants par opposition à la communauté humaine. Cette dernière régie par des règles établies qu'elle transgresse dès qu'il s'agit de l'autre qui est différent (animal/humain), mais elle interdit les mêmes actes entre elles pour ériger la condition humaine. Or, comment pouvons-nous expliquer ce rapport homme / animal dans les titres et les textes de Khadra ?

### **3.1.2 L'agneau et le sacrificateur**

La valeur des deux histoires de Khadra provient essentiellement de ce signe 'agneau' qui dégage petit à petit l'ambiguïté de l'action sacrée dominant par sa signification tout le roman. Est-ce que l'agneau est seulement la victime sacrifiée non pas pour un seigneur divin, mais par un seigneur humain et pour de multiples raisons ? En fait, nous sommes dans un triangle et une réciprocité entre ces trois pôles. Le même actant peut jouer les trois rôles. Il y a une permutation et une commutation entre l'agneau, le loup et le seigneur.

L'agneau en tant qu'actant est une des figures essentielles, une figure religieuse, qui fait trace dans le culte musulman suite au récit à propos du prophète Abraham, comme elle le fait et renvoie à la religion fondée sur la personne de Jésus-Christ 'l'agneau du seigneur'. Mise à part le titre du roman *Les agneaux du seigneur*, le terme n'apparaît qu'une seule fois dans le récit à travers les propos de Dactylo, un personnage, un écrivain et l'intellectuel du roman qui dit: « *Les loups sont lâchés, l'agneau ferait mieux de regagner sa bergerie* » (*Les agneaux du seigneur* p.75). La métaphore animale dévoile, malheureusement, bel et bien de nombreuses réalités. Alors qui est le *Seigneur* des agneaux dans toute l'histoire?

---

<sup>244</sup> Ibid

En termes de sacrifice, l'agneau était toujours l'acteur principal en littérature, il a fait l'objet de nombreuses représentations installant une idéologie de la violence fabriquée de toutes pièces par le loup. Ce dernier vivant dans les bois s'attaque généralement aux plus faibles dans les écrits littéraires : *Le loup-garou*, *Le loup et l'agneau*<sup>245</sup>, etc.

Mêlée symboliquement au récit, ces histoires allégorisées sont la valeur sûre du message de Khadra. L'agneau réunit dans son projet toute l'humanité symbolisée exhortant la Grâce et la Miséricorde d'ALLAH, Sa justice et Sa vérité, mais toutes les victimes ne sont pas cet agneau doux, c'est également le loup comme Nafa et Kada, victimes d'abord de la société, de leurs conditions et par la suite, ils seront sacrifiés pour ériger la loi comme ces êtres différents.

Yasmina Khadra relate cette fiction encore triste et cette dualité éternelle où, en fin de chaque récit, la bête immonde dévore et anéantit la bête infime. Deux figures antithétiques que le récit leur confie la mission de représenter la violence brutale et odieuse des hommes. Mais ces deux signes se retrouvent entre une signification rigide et une autre acquise. La représentation ou la mimésis<sup>246</sup> livre et transmet une réalité précise, renvoie une image du monde. Face à tout événement, fictionnel ou réel, chacun des textes élabore en effet un ensemble de représentations personnelles construit au carrefour de ce qu'il voit, entend, éprouve.

Ainsi l'évidence est que l'agneau est le naïf villageois, l'humain inoffensif qui se bat face à « *la bête immonde* » (*Les agneaux du seigneur* p66), qui a inondé de sang *Ghachimat*, le théâtre des événements. Cette première signification est dupliquée par une deuxième. La deuxième signification vient se greffer, s'imbriquer sur la première évidente ; l'irréversible métamorphose du doux agneau en un monstre sanguinaire est amorcée par le titre *À quoi rêvent les loups* associée à celle de l'homme qui se fait dieu, un seigneur sur terre, en ordonnant tuerie et massacre, et qui n'est pas, pour autant, divinisé, et fait un mauvais ménage avec le tableau que dresse l'Islam. Donc le seigneur dans la fiction de Khadra n'est que cet agneau, transformé en loup parce que

---

<sup>245</sup> On retrouve le loup dans les contes et les fables les plus célèbres : Le Petit Chaperon rouge de Charles Perrault et des frères Grimm, Tom Pouce, Le vieux Sultan ; Pierre et le Loup de Sergueï Prokofiev et les fables de La Fontaine : Le Loup devenu berger ; Le Loup et la cigogne ; Le Loup et les brebis ; Le Loup et le chien maigre, etc.

<sup>246</sup> Le mot mimésis est le synonyme de fiction et de représentation selon Aristote.

le Bon Dieu n'a pas demandé ces sacrifices. Une fusion entre les deux figures ainsi se fait et faisant détourner le sens original de l'histoire.

### 3.2 Les diverses figures du loup

Le loup, ce sacrificateur, ce quadrupède avec ses traits qui sont propre à son espèce peut désigner un individu meurtrier et habile à jouer des tours, pareils à ces personnages absorbés dans leurs désirs, dans leurs souhaits et qui fantasment, dans leur rêve, de proies. En outre, synonyme de sauvagerie, il est également très proche de l'espèce humaine en ce qui concerne la puissance des liens et de l'entraide motivée par le sentiment de l'appartenance au même groupe. Notre roman confirme cette idée. Les personnages qui sont comparés aux loups dans *À quoi rêvent les loups*, tentent de constituer un groupe appelé la *katiba* pour dire « *escadron* », mais tout en gardant un certain désir d'individualisme qui se manifeste par la mésentente des mêmes membres et par sa dissolution.

Vouloir absolument être le seigneur reviendrait à négliger, ou pire, à nier qu'il existe un Dieu. Même le poète tombe en détresse face à ces loups attirés par le sang des innocents : « *La seule chose qui les motive est le sang qui court dans nos veines.* » (*À quoi rêvent les loups p.166*)

Le loup désigne aussi la société ou les familles riches dans le pays avant de désigner les terroristes : « *Tu as été chez les grosses fortunes. Ce sont des gens immondes, sans pitié et sans scrupules...Un peu comme les loups, ils opèrent en groupes pour se donner de l'entrain, et n'hésitent pas un instant à dévorer cru un congénère qui trébuche.* » (*À quoi rêvent les loups p70*)

Derrida et Freud ont déjà évoqué le sujet. Pour refouler la bestialité de l'homme, la société interdit le cannibalisme. Derrida trouve que le cannibalisme est l'un des fondements de la conscience occidentale : « *tout un inconscient, un impensé fait de chairs, de sang et de dévoration.*»<sup>247</sup>. Une critique de la pensée humaine qui se constitue en pratiquant la bestialité est supposée être incarnée, normalement, que par

---

<sup>247</sup> Cazier, J.-P. (25 février 2013). Op. cit.

les bêtes. Ainsi, pour exister, la violence est nécessaire à l'homme, mais elle est attribuée à l'animal pour, tout simplement, se distinguer de lui.

Et c'est l'un des buts déjà évoqués de la déconstruction. Une société occidentale avec une pensée qui réclame la civilisation, la culture, la raison et la morale « *repose sur des cadavres dévorés, c'est-à-dire sur tout autre chose que du rationnel et des valeurs morales.* »<sup>248</sup>

Un rapport institué par l'homme pour exclure l'autre de la sphère morale et politique. Le meurtre de l'animal n'est pas reconnu comme un crime. C'est une condition et un effet de pouvoir avec lequel « *en enlevant la vie tout en ne reconnaissant pas la violence par laquelle il s'effectue* »<sup>249</sup>. Les lois politiques et morales s'absentent dans ce rapport qui dépourvut l'animal d'une dimension naturelle de vie et le réduit à une chair comestible, expliquait Derrida. Un geste dépourvut de signification, mais valorisé par la culture humaine. Ce rapport est une représentation du monde comme étant utile aux humains. Un acte intéressant du fait de son caractère avantageux et nécessaire à la continuation d'une existence. Un rapport à l'animal qui sert « *à mettre en évidence la nature d'un pouvoir fondé sur l'extrême violence puisqu'il se définit comme pouvoir de mettre à mort et de dévorer une partie des vivants.* »<sup>250</sup>. Une forme de violence incluant un pouvoir exercé sur l'autre vivant comme celle du loup.

Pour instituer une certaine souveraineté, disait Derrida, il faut ce rituel du meurtre dans la loi humaine. En conséquent, le pouvoir vient de tout ce qui est exclu, à savoir le sang : « *Ce qui revient à dire que la figure de l'Homme est inséparable d'une violence sanglante et carnassière.* »<sup>251</sup>

Ainsi la souveraineté politique et morale exclut l'animosité de ses pratiques mais conditionne sa pensée par son existence et crée une contradiction flagrante, une construction de la raison qui occulte la destruction des vies : « *Dans la mesure où [il] ne peut pas ne pas se penser autrement que comme animalité, voire bestialité en tant*

---

<sup>248</sup> Ibid.

<sup>249</sup> Ibid.

<sup>250</sup> Ibid.

<sup>251</sup> Ibid.

*qu'institution disposant du monopole de la violence physique et symbolique sur tous les vivants qu'elle assujettit et dont elle s'approprie en permanence la vie* ». <sup>252</sup>

Derrida invite l'Etat, la loi et le droit à réviser cette pratique parce qu'elle ne concerne pas que la relation avec l'autre, mais également l'homme en rapport avec lui-même et avec les autres hommes. L'une des catégories de l'humanité est pensée comme une partie de l'Animal et est traitée comme la bête. Le penseur cite, entre autres, la déshumanisation de l'Arabe et du Noir qui sont réduits à cette nature bestiale, excluent du droit de l'Homme et sont menés particulièrement avec violence sans considérations morales. Derrida proclame son appartenance en incluant dans sa réflexion les Juifs dans la période nazie : « *On ne peut pas ne pas penser au massacre de millions de juifs perpétré par la machine technocratique et technologique nazie.* » <sup>253</sup>

La remise en question de cette relation n'est pas une simple approche biologique qui définit l'homme par rapport à l'animal, mais pour approuver la différence même entre les humains. Le but de Derrida n'est pas de nier toutes les différences et d'effacer toutes les frontières, mais de les interroger et de les réévaluer pour un fonctionnement et un partage possible : « *Le but de ce travail étant de rendre possible l'existence d'un monde commun impliquant non pas l'identité et la violence qui l'accompagne mais la différence, y compris celle de cet autre qu'est l'Animal.* » <sup>254</sup>

Il s'agit donc d'établir et de reformuler ou même de transformer notre pensée éthique, et en conséquence, celle politique pour forger de nouvelles pratiques humaines. C'est ainsi qu'une multitude de symboles, de facteurs décisifs dans l'action romanesque pénètre l'esprit même des textes. Mais d'où vient l'idée de l'innocence, même minime, du loup et la culpabilité de l'agneau ?

---

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> Ibid.

<sup>254</sup> Ibid.

### 3.2.1 L'innocence du loup dans *Le meilleur récit*

La révélation palpable du texte scripturaire, à travers la convocation de cette figure 'le loup' met en évidence un thème coranique important : *Le meilleur récit*<sup>255</sup> ou l'histoire de Joseph et dans laquelle le loup est accusé à tort d'un fait commis par ses confrères humains.

Une histoire parsemée de jalousie et de duperie, teintée de passion et de patience. Le prophète Jacob, fils du prophète Abraham, avait onze enfants. Ces derniers, jaloux de l'amour et de l'attention que portait leur père à Joseph, convinrent d'un plan pour l'éloigner et le tuer. Ils vinrent voir Jacob et lui dirent qu'ils emmenaient Joseph avec eux pour qu'il puisse jouer : « *Ils dirent : "Ô notre père, qu'as-tu à ne pas te fier à nous au sujet de Joseph? Nous sommes cependant bien intentionnés à son égard. »* (S12,V11/12) Le père, par crainte que le loup le dévore, il dit : « *"Certes, je m'attristerai que vous l'emmeniez; et je crains que le loup ne le dévore dans un moment où vous ne ferez pas attention à lui". Ils dirent : "Si le loup le dévore alors que nous sommes nombreux, nous seront vraiment les perdants". »* (S12,V13/14) Une fois avec eux dans le désert, ils le jetèrent dans le puits, « *"Ô notre père, nous sommes allés faire une course, et nous avons laissé Joseph auprès de nos effets; et le loup l'a dévoré ". »* (S12, V14/15)

Ces versets condensent l'essentiel. Le loup cité trois fois dans cette sourate, '*le loup ne le dévore*', '*Si le loup le dévore*', '*et le loup l'a dévoré*', n'a pas droit à la parole, ce qui est en soi significatif, par rapport aux textes de fiction, quoique le coran donne parfois la parole aux animaux. Une fonction très importante dans la mesure où il ne peut dénoncer les vrais coupables du crime infâme commis. Nous savons que le loup est accusé à tort, mais il est innocenté par rapport au sang de Joseph par Le narrateur, l'Unique Dieu, l'Absolu, le détenteur du Savoir. Or, dans notre texte, cette dimension de l'innocence fondatrice et capitale est ratée car les hommes, par mensonge, acte et duperie, ils en font plus que la loi de nature en a fait. L'humilité

---

<sup>255</sup> Youssef, (Josef), Coran en ligne. (s.d.). Récupéré sur <http://www.coran-en-ligne.com>

vient en expression devant cette vérité qui a fini par regagner ses droits, contrecarrant, faisant échec à l'entreprise de travestissement par laquelle elle était trahie.

L'écrivain s'est approprié de cette figure, il crée un texte tremplin et prétexte pour peindre psychiquement les conflits du moi intérieur où toutes les intrigues se nouent, car à l'endroit des deux récits (sacré et fictif), ils commencent tous deux par un rêve (le rêve de Jacob ; le rêve de Kada et de Nafa) et se terminent par sa réalisation (les retrouvailles et la gloire, une notoriété par la force). A l'envers, ce thème exploité par son imaginaire, relate l'horreur, le déchirement, le désarroi, l'insomnie que vie des jeunes noyés dans les songes et le mensonge en tant que membres de cette communauté résignée à se soumettre aux ordres humains et non divins. Nafa et Kada se trouvent en plein pied, et plus que des acteurs, dans des scènes d'action entre le vrai et le vraisemblable. Ses âmes en détresse et d'un geste inqualifiable se soustraient à la bêtise humaine. Ainsi, un divorce scandaleux et trop apparent provoque la satire et sépare les récits originaux des récits actuels.

Il est impossible d'éviter, à cette étape de la démonstration entre *le plus fort et le faible*, une parenthèse sur la fiction. L'idée, en vertu de laquelle, toute littérature ne pouvant par principe être que de la fiction, et que tout ce qui est façonné et esthétique ne peut satisfaire la recherche d'une réalité absolue, bat en brèche la qualification réaliste du texte de Khadra. La réalité s'envole en éclats au détriment des instances narratives, la raison en est que, curieusement, « *Rien que le choix, l'arrangement et la présentation des faits sont déjà des techniques appartenant au domaine de la fiction* » Arnold Toynbee p22<sup>256</sup>. Et sans ce processus permanent de création, « *des œuvres auxquelles nous sommes confrontés, celles-ci ne seraient que des corps morts?* »<sup>257</sup> Nous parlons céans de « *fausse fiction sur vrai vécu* », de « *fausse fiction sur vrai vécu en situation* » ou encore de « *fausse fiction sur vrai vécu en reconstitution* »<sup>258</sup>

C'est pourquoi les cultures humaines ne cessent d'engendrer des récits de fiction affichés clairement pour de faux et qui tiennent lieu du réel, tandis que les récits religieux promettent la vérité pour manager la démesure humaine. Mais cette posture

---

<sup>256</sup> DORRIT, C. (2001). *Le propre de la fiction* (éd. Seul). (t. d. SCHAEFFER, Trad.) Paris, p22.

<sup>257</sup> Tisseron, S. (2005). Op. cit., p. 131 à 145.

<sup>258</sup> Tisseron, S. (2005). *La réalité de l'expérience de fiction*. L'Homme (175-176), p. 131 à 145.

demeure provisoire si nous nous référons aux mythes et légendes et à l'imaginaire humain : « *Les croyances, les mythes, les gnomes, les légendes sont ou des représentations ou des systèmes de représentations qui expriment la nature des choses sacrées, ..., leurs rapports les unes avec les autres et avec les choses profanes.* »<sup>259</sup>

Les deux types d'éléments ne sont pas de la même catégorie. Le sacré ne concourt pas le fictif ni le fictionnel pour la bonne raison qu'il se donne comme vrai. La fiction se présente comme de la pure imagination, mais témoigne à sa manière d'une vérité qui puisse s'avérer authentique.

### 3.3 Un ton critique et satirique

### 3.4 L'apologétique et le démonisme : le rôle de Bliss

La réflexion peut maintenant s'élargir au sujet du diable qui, ayant une image officiellement mauvaise (ce qui prouve en partie son existence céleste et quelque part sacrée), peut revendiquer un droit au mal dans sa représentation par les humains. D'une façon générale, le terme *Bliss* désigne un des acolytes de Satan, du démon, sous la forme d'un être intermédiaire entre le monde des hommes et le monde de l'enfer. Qu'en sera-t-il de son rôle dans l'œuvre de Khadra ?

Dans les textes de Khadra, Satan, démon, diable ou Bliss en tant que personnage existe, mais c'est un Bliss humain. Les personnages nommés Bliss, et en les comparant aux autres figures du mal, « *ils s'arrangent de toutes les connivences et flirteraient avec Satan s'il daignait les laisser effleurer un coin de son trône.* » (À quoi rêvent les loups p190) Kada par exemple « *voudrait supplanter Satan.* » (À quoi rêvent les loups p62)

Et plus précisément, on trouve deux personnages appelés Bliss dans le corpus étudié. Le premier qui fait ce décalage entre l'idée et sa représentation se remarque dans *L'Olympe des infortunes*.

— *J'ai toujours été clair sur certains points, le Borgne. Les autres, c'est pas mes oignons.. Je veux rester en dehors de ce qui ne me concerne pas.[...]*

— *M'en contrefiche, Ach. Moi, j'ai un coin à moi... Je ne veux rien, n'exige rien, n'attends rien.(L'Olympe des Infortunes p85)*

---

<sup>259</sup> Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Op. cit.

Il a un rôle minimisé par rapport à ce que font les humains, mais il garde quelques caractéristiques de son origine : « *Bliss ignore l'origine de cette tristesse qui le gagne lorsque, chaque soir, il grimpe sur le rocher et, les mains sur les hanches et la chemise gonflée de brise, il regarde, fasciné, les incendies crépusculaires.* » (*L'Olympe des Infortunes* p26)

Il est quelqu'un de secret, de singulier : « *S'il ne s'implique pas dans la vie des autres, c'est juste pour préserver la sienne.* » (*L'Olympe des Infortunes* p53)

Cette redondance synonymique s'explique par le caractère solitaire et, en un sens, peu laudatif du personnage.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, Bliss est boiteux, avec un esprit malin :

*Mon oncle nous présenta un petit bonhomme rabougri, au regard instable et à la nuque courte. C'était un courtier surnommé Bliss, une espèce de charognard à l'affût d'une détresse à féconder. ...Il me déplut d'emblée, à cause de son sourire vipérin et de sa manière de se frotter les mains comme s'il s'apprêtait à nous bouffer crus.* (*Ce que le jour doit à la nuit* p32)

Or cette figure ne représente que relativement les malheurs faits par les français à l'égard des algériens de cette époque. Donc, il est encore plus humain que les humains : « *- T'as vraiment une frimousse d'ange, petit. - Tu lui fous la paix au même, menaça Bliss le courtier en surgissant du coin de la rue.* » (*Ce que le jour doit à la nuit* p78)

Les personnages nommés Bliss sont d'une perversité médiocre, ils sont plus humains que les autres personnages et sans aucun caractère satanique, et nous ne pouvons non plus les placer parmi les actants opposants de actions.

Ce qui frappe, c'est la rareté des allusions concernant le diable. Le diable ne joue aucun rôle thématique dans l'intrigue. Son intervention constitue une explication de l'inexplicable d'un autre caractère humain. Même là où il apparaît, sa valeur thématique est faible. L'atmosphère réaliste qui règne dans la plupart des romans, laisse apparaître la thématique du mal, mais ne favorise guère la réflexion sur le mal satanique ; en revanche, le diable est quelquefois un élément métaphorique dans les descriptions. Il est du au réalisme ancré des récits. Toutefois, les termes qui désignent le diable et des notions annexes sont loin d'en être absentes. Le mot *diable* est employé avec des nuances différentes selon le contexte.

L'examen des emplois de *diable* nous permet d'abord de constater que le roman ne présente aucun emploi formulaire sauf l'expression *Qu'il aille au diable*, qui reviendra souvent dans nos textes, et tout en étant une locution verbale, elle confère au terme une valeur métaphorique. Elle exprime le rejet, le mépris et tout en montrant le dégoût de celui qui en fait usage : « - *Qu'ils aillent au diable ! - Le diable est ici.* » (*Les agneaux du seigneur* p66)

Cette figure désigne des gens sans une sensibilité humaine. C'est la première fois que les deux termes se côtoient avec la même valeur. Si l'expression se présente ailleurs que dans *Les agneaux du seigneur*, les autres romans, ce n'est toutefois plus avec la même valeur, puisque, cette fois, *diable* est pris dans un sens métaphorique et désigne bel et bien un homme, à savoir Bliss.

Quant au mot *démon*, il s'écarte légèrement du champ de signification de *diable* dans la mesure où il est employé métaphysiquement, est lié à la notion de d'animosité qui peut également se situer au niveau de la force dépassant la commune mesure. Ces personnage, comme le confirmait Ali Zaidi dans sa thèse, « *sont passés allègrement du sacrifice au sacrilège : ils avaient enfreint aux lois de leurs religions respectives.* »<sup>260</sup>

Le déchaînement des forces du mal laisse peut de place aux renommés Bliss dans les récits de Khadra qui fait apparaître une nouvelle conception des rapports de l'homme avec le mal. Dans cette littérature donc, la diablerie constituent un point nouveau.

### 3.4.1 La mante religieuse

À travers les personnages de Candide, Voltaire concrétise son opinion sur la religion. Au cours des voyages de ce personnage, il constate que, « *tous les vices sont commis par des figures religieuses... Voltaire ne dénonce à aucun moment la foi, mais plutôt la complexité de la religion chrétienne et les absurdités qu'elle entraîne* »,<sup>261</sup> confirmait Emmanuel Carrère.

---

<sup>260</sup> ZAIDI. Ali, *Espaces autobiographiques et interférence générique dans l'œuvre de Yasmina Khadra : Une écriture en "ombre chinoise" ou la mise en abyme de soi*, Université d'Alger 2, 2014, Sous la direction de Mme Afifa Bererhiet M. Jean-Pierre Castellani, p 208.

<sup>261</sup> Religion et littérature, Emmanuel Carrère, <https://www.edilivre.com/la-figure-de-dieu-dans-la-litterature/>

Yasmina Khadra de son côté ne dénonce pas la foi ni les imams qui étaient des victimes des nouveaux Cheiks et des émirs, il dénonce les actes de ses hommes soi-disant de la foi, et qui s'estiment plus croyants que les autres en la vie spirituelle. Ces derniers dits saints ou consacrés, soit des hommes de foi et de piété, mais aussi de politique, tant l'activité religieuse est inextricablement liée à l'activité civique dans les récits de l'écrivain, sont dans l'époque des romans et sur cette terre la figure d'une ruse, ils ont l'art et l'habileté de parvenir à leurs fins à travers ce stratagème de domination décrit implicitement à travers cette fable insérée dans le corps du texte romanesque :

*Alors Sid Ali m'a raconté l'histoire d'une feuille rebelle et arrogante qui digérait mal le fait de se faire larguer par sa branche simplement parce que l'automne arrivait...Elle jeta sa gourme et se promit de ne compter que sur elle-même,... Elle voulait survivre aux saisons. Et la nature, ..., la transforma en insecte rien que pour voir où elle voulait en venir. Ainsi naquit la mante religieuse,... Elle se mit à narguer sa branche, à la fouler aux pieds. Elle devint cruelle, prédatrice et souveraine, ..., elle s'est mise à dévorer tout sur son passage, y compris ceux qui l'aiment...Belle fable, reconnut Nafa. (À quoi rêvent les loups p220)*

Il n'est nullement question, ici, d'une expérience personnelle au sens propre. C'est une interrogation profonde sur le sens et l'identité religieuse qui est posée. Malicieusement, l'écrivain démontre ici par d'absurdes propos de Yahia, le chauffeur converti en terroriste suite à l'exécution injuste de son fils par l'état, la métamorphose d'une feuille en un insecte cruelle parce que, justement, elle se sentait digne de respect et plus importante pour disparaître parmi les feuilles mortes. Sans aller jusqu'à projeter sur nos romanciers de telles appréciations, là c'est l'avis d'un homme de lettre, d'un poète Sid Ali et sa fable, *La mante religieuse* qui dévore tout sur son passage. Force est de convenir que la fonction du religieux dans les œuvres qui nous concernent soulève de véritables questions faisant appel à l'intuition, au savoir et à l'interprétation du lecteur. Par conséquent, la mante religieuse n'aura qu'une interprétation : des êtres semblables aux insectes et qui n'ont rien à voir avec la religion. L'un des moments propices dans l'apothéose de cette fable est en effet directement lié à ces dispositions et aux desseins des personnages humiliés et rabaissés dans leurs débuts comme le personnage Nafa et Kada. Ainsi se confirme la réciprocité des rôles dans le triangle des personnages

La morale religieuse est au cœur de ce roman. Et si à travers *Les caves du Vatican* d'André Gide, nous découvrons l'art de « *la sottise* »<sup>262</sup>, selon Muller, la critique du Vatican ne serait qu'« *une remise en cause de la religion et de la notion de destin* ». Dans ce récit de Khadra également, il est question de dénoncer les actes des religieux et d'en tenter une interprétation. C'est l'art de la satire précédemment constaté. La rencontre avec la confabulation prend une dimension supérieure, non plus dans la restitution des faits vraisemblables dans la fiction, mais dans la création des fictions (des fables, des contes) au sein de la fiction (le roman) même, dont l'exemple de la Mante est illustratif. En outre, ce qui constitue l'un des enjeux les plus remarquables du roman, si nous considérons ce curieux épisode qui a intéressé *Nafa* sans plus de réactions de sa part, c'est ce jeu permanent entre langage et représentation mis en scène par le personnage lui-même.

Quoiqu'il s'agisse d'une écriture qui essaye d'être objective, ces mots de la fable et d'autres, de la part de l'auteur constituent, en revanche, un plaidoyer des droits de tout un chacun d'exister.

En effet, Yasmina Khadra évoque l'espace fictif 'l'Algérie' avec ses vertus et ses défauts, notamment la démesure et la mort qui sont données au nom d'obscurs pouvoirs. C'est ce que Roger Bastide appelle le sacré sauvage :

*Le sacré sauvage... se situe donc dans une catégorie archétypale a priori qui lui dicte la loi obligatoire du désordre et du dysfonctionnel, catégorie que l'on retrouve dans toutes les mythologies des peuples*<sup>263</sup>

C'est un sacré sauvage fait de désordre et de dysfonctionnement qui définit ces textes, et il est le motif d'une critique de la part de l'écrivain, mais avec un temps plus satirique.

### **3.4.2 Un ton satirique**

L'écrivain, ayant effectué une percée spectaculaire dans l'espace social et politique par son expérience en tant que militaire, et ayant constaté un désarroi général et un désenchantement envers les idéologies et les utopies séculières, a tenté ces

---

<sup>262</sup>MULLER, A. (25 juin 1999). *Les sottises d'André Gide, une comparaison dans l'unité*. Récupéré sur [http://www.gidiana.net/RESUMES\\_UNIVERSITAIRES/Res\\_Muller.html](http://www.gidiana.net/RESUMES_UNIVERSITAIRES/Res_Muller.html)

<sup>263</sup>Bastide, R. (08 septembre 2010). *Le sacré sauvage*. Récupéré sur Sociologie [En ligne], Découvertes / Redécouvertes: <http://journals.openedition.org/sociologies/3238>

projets fictifs par ses prises de position envers la guerre civile, par son penchant et son souffle littéraire, pour défier et se faire comprendre.

Il n'est pas le seul, des écrivains ont donné un peu de soi pour se faire comprendre selon Julia Kristeva : « *Il existe une coprésence entre mystique et fiction. Sainte Thérèse le formule de manière exemplaire : son expérience du sacré l'a conduit, dit-elle à élaborer une fiction pour donner à comprendre.* »<sup>264</sup>

Ses romans du début à la fin redisent en spirale la même douleur et la même colère ; une écriture de figuration obsessionnelle des mêmes personnages, des mêmes situations et des mêmes images. Ils déclinent et amplifient le paradigme du désespoir qui conduit au bestiaire, et le bestiaire, dans son sens vif, de carnage et de cruauté, collabore à l'expression d'une satire, la satire comme un ton et non une forme littéraire.

Comparer un être à un animal carnivore est un procédé récurrent pour l'humiliation. Dans cette ménagerie abondent les rapaces et les loups qui symbolisent la férocité ; ils représentent la petitesse et la faiblesse et révèlent des faces cachées des personnages.

A ces motifs, s'ajoute celui des bandits. Les teneurs du régime sont décrits comme *des ogres*, qui rendent encore plus scandaleux la misère du peuple. Ils accusent l'état d'avoir fait main basse sur le peuple et ses biens. Ce dernier vit une réalité socialement inférieure à celle de ses supérieurs. Un autre motif envahit le texte. Les figures des religieux étrangers venant semées la mort dans un pays paisible imprègnent le texte, « *oiseaux migrants* ». Et le dénigrement de ces exemples démasque et humilie ceux qui se prennent pour sérieux, qui se donnent des apparences de héros et de grands seigneurs alors qu'ils sont des hypocrites. C'est pourquoi il utilise continuellement les contrastes (Nafa pauvre/junior riche ; Kada rebelle/Allal policier). Il fait chuter ceux qui pavanent indûment sur les hauteurs de l'idéal. Le processus de rabaissement prend souvent un tour satirique dans la mesure où l'écrivain parle de terme bas des gens qui prétendent agir au nom de l'idéal et de la vertu. Il ne cesse de les disqualifier, « *des loups sous des toisons de brebis, des diseurs de bonne aventure*

---

<sup>264</sup> Boyer Frédéric, Kristeva Julia et all. (2009). *Thérèse mon amour*. La littérature contemporaine et le sacré. Bibliothèque publique d'information, centre Pompidou, 2008.

*dont la vocation consiste à endormir les misérables sur des orties en leur faisant croire que le miracle éclot dans les rêves. » (À quoi rêvent les loups p227)*

Donc, sur le plan qualificatif, Yasmina Khadra représente ces personnages comme des êtres médiocres, sur le plan social, il leur reproche la perte de la raison, d'être des animaux, des loups, nous parlons des acteurs de l'État mêlés à ceux des terroristes, d'avoir violés tout système de croyance. Le motif du groupe et du parricide sature le texte et la représentation caricaturale, et tout concourt à renforcer l'idée d'un ton satirique par la mise en place de cette comparaison pour créer un procédé de rabaissement. Une mascarade dérisoire qui ne fait que les singer.

Et si Marcel Proust déclarait que « *Le style (...) est une question non de technique mais de vision* »<sup>265</sup>, c'est deux premiers romans du corpus, forment une identité littéraire à Yasmina Khadra, une originalité à ses romans proche de la tragédie du loup. Et en réponse à la question sur la *mafia religieuse*, Khadra disculpait la religion en disant :

*Ceci dit, je tiens à vous signaler, en tant que croyant, 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.*<sup>266</sup>

L'écrivain veut détrôner ceux qui se donnent des apparences de grands seigneurs, ceux qui pavent indûment sur les hauteurs de la vertu et de l'idéal. Il disqualifie les institutions par l'opposition de vocables nobles et de termes qui bestialisent ou animalisent l'humain pour le ravalier au rang de la bête. C'est ainsi que « *La fiction s'ouvre de la sorte à l'Histoire contemporaine dont elle recueille la mémoire traumatique. Elle élabore, sur un mode épique plus éprouvant que glorifiant, la fable de sa mauvaise conscience,* »<sup>267</sup> disait Blanckeman dans son livre *Les fictions singulières*.

---

<sup>265</sup> Denis Saint-Jacques, Alain Viala (sous la direction de), Paul Aron. (2010). *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris: PUF.

<sup>266</sup> « Yasmina et le commissaire Llob – enquêtes dans une Algérie en guerre », Entretien de Taina Tervonen avec Yasmina Khadra, 1998

<sup>267</sup> BLANCKEMAN, B. (octobre 2002). *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain* (éd. Prétexzte éditeur). Paris. P17.

## Chapitre II : Divinités et prophétisme

### 1 Dieu...

Comment définir la notion de Dieu ? Il faudrait à ce *mot* une majuscule pour le distinguer de *dieu* et des *dieux* dont parlait l'œuvre de Khadra.

L'idée de parler de Dieu, Allah, le Seigneur du monde, Le Créateur de univers, le nom de la perfection d'être, c'est d'évoquer un état d'être ou de conscience sans limite, sans ombre et sans obscurité car la notion évoque avant tout une 'lumière' dans le Coran, un 'Nour' : "*Allah est la Lumière des cieux et de la terre. [...]Lumière sur lumière ! Allah guide vers Sa lumière qui Il veut. Allah propose aux hommes des paraboles (des symboles) et Allah est Omniscient.*" (S24,V35) c'est la définition que nous donne la sourate d'AN-NUR / LA LUMIÈRE du Coran. Nous trouvons des expressions presque identiques dans la genèse biblique : « *En lui était la vie, et la vie était la lumière des hommes.* »<sup>268</sup> De Dieu donc se manifeste la vie et la lumière, telle est la définition donnée par les textes sacrés aux hommes, des contraintes et des conditions vitales pour l'existence des cieux et de la terre.

Dans le Coran et en écho au verset : « *Dis: « Il est Allah, Unique »* (S112,V1), l'évocation gracieuse de toutes Ses qualités est convoquée par la constellation contenue dans *Ses noms divins*, désignés d'ailleurs par '*asma' Allah 'al-housna* dont le verset suivant scelle la nature : « *Dieu, il n'y y a dieu que Lui, Il porte les noms les plus beaux* » (S112,V2). L'invocation de Dieu, en reprenant l'Un de Ses Noms, en particulier Allah celui qui ouvre la somme des 99 noms divins incarnant à la fois la beauté sensible et la majesté parfaite, constitue le plus directe rappelle de Dieu en arabe. Ces autres désignations tiennent du credo selon lequel, nous appartenons à Dieu Le Tout Puissant, Le Miséricordieux et c'est à Lui que nous revenons.

#### 1.1 Le « Dieu des dieux » et *Le mystère fascinant* dans la pensée humaine

L'idée du sacré et du divin ne font pas équation, ni le mot Dieu est réductible à cette notion archétype, ni d'ailleurs le sacré est la détermination exhaustive de Dieu,

---

<sup>268</sup> Evangile de Jésus-Christ selon saint Jean, <http://www.aelf.org/bible/Jn/1>

Le modèle Éternel et Absolu de toutes les choses créées car, dès le départ, la notion a affiché son caractère versatile, « *le sacré, ce n'est pas dieu* »<sup>269</sup>, disait Catherine Parat dans son livre *L'inconscient et le sacré*.

Loin d'un état des lieux, la notion de Dieu, comme celle du sacré, est associée au sentiment de crainte. Le théologien et l'historien des religions, Ralf Otto dans son livre *Le sacré* considère que l'expérience religieuse comme étant imprégnée de crainte et de fascination ne peut être envisagé que face à une terrible et imposante puissance qui est celle de Dieu.

Dans le sillage de cette même nature, Platon définit dès l'antiquité un principe qu'il nommait « Dieu ». Il est pour le philosophe *le Bien* et *La lumière* simultanément. Il en fait « *l'auteur et le père du monde, l'exemple vivant de la sainteté, le fondement de l'éducation et comme la clef de voûte de l'édifice social. C'est là, pour ainsi dire, l'âme de sa philosophie...il en est comme le motif dominant,* »<sup>270</sup> notait Piat Clodius. Selon la même source<sup>271</sup>, aux yeux de Platon, Dieu est l'idée même du Bien, elle « *est la cause de tout ce qu'il y a de bon et de beau* », c'est elle « *qui, dans le monde invisible, produit la vérité et l'intelligence* » ; c'est elle aussi « *qui, dans le monde visible, produit la lumière et l'astre dont elle émane.* » Le « Bien » ou Dieu, d'après Platon, est partout l'organisateur du monde, c'est la cause immédiate de la nature, le principe auquel est directement suspendue la chaîne des mouvements cosmiques :

*Penser le statut ontologique du Bien », autre nom ...du divin... le Bien « est en dehors de l'existence, [...] au-dessus de l'Être, comme l'affirmait Platon »...Simone Weil : « Platon [...] savait que l'Être n'est pas encore ce qu'il y a de plus haut ; le Bien est au-dessus de l'Être et Dieu est Bien avant même d'être ce qui est ».*<sup>272</sup>

L'expression de Platon « *Dieu des dieux* »<sup>273</sup> est bien évidemment particulière. Elle est un constat ; le penseur se sert des mythes ou des fictions symboliques pour parler des dieux mythologiques et pour caractériser ce nom unique et singulier des autres qualifications possibles.

---

<sup>269</sup> Parat, C. (2002). *L'inconscient et le sacré*. Paris: Puf. p32.

<sup>270</sup> Clodius, P. (1905. pp. 194-206). *Dieu, d'après Platon*. Récupéré sur Revue Philosophique de Louvain: [https://www.persee.fr/doc/phlou\\_0776-5541\\_1905\\_num\\_12\\_46\\_1881](https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-5541_1905_num_12_46_1881)

<sup>271</sup> Ibid.

<sup>272</sup> Désigner l'impensable : Simone Weil et Maurice Blanchot, Laurent Mattiussi, <https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00945791>

<sup>273</sup> Clodius, P. (1905. pp. 194-206). Op. cit.

Rudolf Otto le théologien, en s'interrogeant sur les modalités de l'expérience religieuse où Dieu figurerait, disait qu'il est l'expression d'une expérience terrifiante et exceptionnelle dans sa démonstration, où l'homme découvre « *Le sentiment d'effroi devant le sacré, ..., devant cette majesté qui dégage une écrasante supériorité de puissance, il découvre la crainte religieuse devant le mystère fascinant* »<sup>274</sup>. Otto décrit ici l'état de l'individu mis en présence de la puissance divine, ce dernier est saisi d'appréhension et de tremblement devant ce que suscite ce mystère à la fois majestueux et fascinant par son ascendant et par sa suprématie sans égale.

En terme de crainte aussi, Rank désigne les différentes attitudes partagées entre peur et fascination, face au mystère tutélaire de Dieu, par ce qui est de l'ordre du numineux, un sacré qui révèle l'expérience que l'on fait en présence d'une entité qui « *se singularise comme quelque chose de complètement différente, de radicalement et totalement différent : il ne ressemble à rien d'humain ou de cosmique [...] le langage est réduit à suggérer tout ce qui dépasse l'expérience naturelle de l'homme par des termes empruntés à celle-ci même.* »<sup>275</sup>

L'idée renvoie au référent divin fondamentalement surnaturel, numineux, décidément inenvisageable par la raison, situé dans cette altérité absolue dite Transcendance et tenant de la déficience humaine. Cette mystérieuse énergie inconnue, redoutée et révérée qui témoigne en Islam de la nature impréhensible de la notion de Dieu, est connue sous l'aspect de ce qui tient du *ghayb* ou la prescience.

Certainement, le langage se trouve réduit devant la notion de *Dieu*. Et les auteurs qui tentent de rendre compte de ce *différent* ne réussissent qu'à l'effleurer d'un simple descriptif dans les meilleurs des cas. Et en tout état de cause, éclaircir et accaparer cette notion n'est pas de l'ordre de l'évident et du possible. Et de tout ce que l'homme connaît jusqu'ici, il est tout autre, caracolant et annihilant le savoir rudimentaire humain. Michaud en décrivant Dieu cite Blanchot dans ce sens : « *Il s'agit... de déterminer dans quelle mesure il est possible, permis et souhaitable d'accaparer Dieu dans un discours. La réponse implicite de Blanchot est claire : en aucun cas, d'aucune*

---

<sup>274</sup> Otto, R. (1995). *Le sacré*. (P. E. RIVAGES, Éd., & A. Jundt, Trad.)

<sup>275</sup> Ibid.

manière. Dieu ne saurait être un objet ni de la pensée discursive ni de l'exposition savante. »<sup>276</sup>

## 1.2 La religion et le divin dans la littérature

Les écrits romanesques traitent le nom de Dieu d'une manière différente de celle des écrits religieux. Stéphane Michaud énonçait que c'est la poésie qui a initié les autres arts vers le divin tout en parlant d'une certaine prudence et d'une réserve littéraire face à ce 'nom trop grand' : « L'extrême réserve avec laquelle la pensée contemporaine prononce le mot Dieu, le recul qu'elle éprouve devant ce «nom trop grand» (Blanchot) signent un tournant qui n'est sans doute nulle part plus visible qu'en poésie. »<sup>277</sup>

Chateaubriand a célébré la religion chrétienne et a démontré l'existence de Dieu à travers *Le Génie du Christianisme*. Cependant, Flaubert à travers *Trois contes* et *Bouvard et Pécuchet*, il « unit le désespoir sceptique au plus profond sentiment religieux »<sup>278</sup> Dans le même ordre d'idées, au XX<sup>ème</sup> siècle, André Gide dénonce la religion à travers *Les caves du Vatican* et tente d'en donner une interprétation des pratiques de l'église. Il disait formellement : « Pour ma part, mon choix est fait. J'ai opté pour l'athéisme social. »<sup>279</sup>

L'existentialisme et l'absurde, les deux fameux courants de pensée du XX<sup>ème</sup> siècle, expriment la périlleuse réalité historique du Mal ressenti après les deux guerres mondiales où l'homme remet en cause l'existence d'un Dieu Bon et Tout-puissant. Pour Sartre: « Il n'y a pas de signe dans le Ciel. »<sup>280</sup> Il raconte la fuite de l'homme des contraintes, des conventions, des règles et des valeurs morales et esthétiques de la civilisation. La raison est particulièrement visée, se libérer des contraintes religieuses qui pèsent sur le moi et les désirs: « Cette volonté de trouver une grandeur à l'humanité coupée de Dieu est commune aux plus grands écrivains. Bien souvent, cela

---

<sup>276</sup> Cité par Michaud, S. (vol. tome 415, no. 11, 2011). L'absence ou le silence de Dieu dans la poésie contemporaine : Celan, Bonnefoy, Deguy. *Études*, pp. pp. 507-518.

<sup>277</sup> Ibid.

<sup>278</sup> Arlette Michel, *La littérature française et la connaissance de Dieu (1800 - 2000)*, Le Cerf, 2008, Compte rendu publié dans [www.fabula.org](http://www.fabula.org)

<sup>279</sup> André Gide, *Les caves du Vatican*, Gallimard, 1922.

<sup>280</sup> Jean-Louis. Benoit, *La question de Dieu dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, *Revue roumaine d'études francophones*, 2012, pp.56-72. in <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00918861/document>

*les conduit à l'engagement. L'œuvre sert une cause, politique, philosophique, sociale, morale. Les écrivains ne séparent pas leur projet littéraire et idéologique. »*<sup>281</sup>

Le personnage de Meursault dans *L'étranger* de Camus, condamné à mort ne croit ni en Dieu, ni en un paradis après la mort, ni à la manière de juger les hommes : « *Camus fait aussi à sa manière cette expérience de l'absurdité de la vie, marquée par la limite inexorable d'une mort qui n'ouvre sur aucun au-delà.* »<sup>282</sup> Dans *En attendant Godot*, Beckett met en scène des personnages attendant on ne sait quoi, on ne sait qui et dont le nom *Godot* fait penser à Dieu et *God* n'est nulle part dans la pièce théâtrale. Bien évidemment, Khadra n'essaie pas de donner une conception de la notion de Dieu, mais il y a une forte présence thématique du divin et du terme de *dieu* qui fait office dans tous ses textes, sans faire forcément référence à l'instance divine. Nous nous demandons donc comment le discours narratif de Khadra appréhende cette notion ?

## **2 L'écriture de Khadra et le mystère du sacré divin**

Yasmina Khadra restitue une figure divine qui veut donner un sens à la vie des personnages. Toutefois, dans les espaces fictionnels où la religion est indéfini, les personnages ignorent la plupart du temps la présence de cette force, et sont constamment à sa recherche parce que, face à un monde bouleversé, la foi en un Dieu Tout-puissant disparaît, le culte de l'homme remplace le culte de Dieu, et parfois la foi en des valeurs idéologiques remplace la foi en Dieu. Les personnages se retrouvent donc face à un silence divin abyssal, ou face à une absence quasi-totale ; ils ne voient alors aucune valeur à leur existence : « *- Tu réagirais comment si t'étais le bon Dieu ? Parce que lui, il bouge pas le p'tit doigt. Il laisse les choses s'envenimer, et quand ça merde grave, il fait celui qui n'est pas là. Alors, les méchants en profitent pour écraser les innocents, et les innocents, ils font pitié et personne ne compatit.* » (*L'Olympe des Infortunes* p 131). C'est dans ce sens que nous pouvons avancer la théorie de l'absence et du silence comme une représentation du divin notamment dans les deux romans *L'Olympe des infortunes* et *Dieu n'habite pas la havane*.

---

<sup>281</sup> Ibid.

<sup>282</sup> Ibid., p 58.

Aussi étonnante que soit une telle démarche qui côtoie les voies de la théologie négative<sup>283</sup>, nous devons nous demander si les étapes logiques parcourues par l'auteur, hyperboliquement, sont justifiées pour caractériser de la sorte le sacré manifeste du divin dans les sociétés traitées.

Interrogeons l'écrivain alors sur le statut accorder au nom doté d'une majuscule et à caractère sacré, à Dieu ? L'écriture préserve-elle le caractère sacré des différents dieux, les fait-elle apparaître et disparaître de manière explicite dans les textes, ou réduit-elle leur représentation à une vision partielle liée au vécu des personnages ?

### 3 Sous le signe de l'absence

« - Dieu n'habite nulle part sur cette île, monsieur l'agent. » (*Dieu n'habite pas La Havane p117*) La quête romanesque chez l'auteur est fondée sur l'absence. L'absence d'un être, d'un objet, d'un motif concret ou abstrait. Une très belle illustration se trouve sans façons dans des littératures différentes. Songeons par exemple à la belle *Nedjma*, « l'absence désirante »<sup>284</sup> telle une étoile fuyante qui symbolise la religion, la terre ou la femme aimée. Elle est insaisissable et désigne « l'absence même de sa parole »<sup>285</sup>. Pensons aussi au roman *Les chemins qui montent*, aux barrières mises entre Amer et Dehbia, deux personnages de religions différentes et à l'absence de perspectives et de la tolérance sociale. Pensons à l'absence de la parole, de la liberté des croyances, de la femme en soi, chez Assia Djebbar dans *Ombre sultane* ...etc. Des absences lugubres, quoiqu'elles sous-tendent tous les récits, comme bien même elles sont mises en arrière-plan par rapport aux événements. Dans cette même tradition, nous placerons les romans de Yasmina Khadra dans la perspective de la privation et du manque où l'absentéisme de l'acte et de la parole divine est une partie intégrante des récits et est ressenti à travers les propos des personnages : « - Lorsque je lève les yeux au ciel, déclare le poète, et que je vois tous ces astres, je me dis qu'il y a certainement

---

<sup>283</sup> L'apophasie, approche philosophique fondée sur la négation. Et la théologie négative est « une approche de la théologie qui consiste à insister plus sur ce que Dieu n'est « pas » que sur ce que Dieu est. Elle se situe à l'opposé de la théologie cataphatique, ou « positive » ».

<sup>284</sup> Bonn Charles . (Les colloques, Kateb Yacine, Nedjma). *Histoire et production mythique dans Nedjma*. Récupéré sur Fabula: (Université Lyon II), <http://www.fabula.org/colloques/document1227.php>

<sup>285</sup> Bonn, Charles. *Histoire et production mythique dans Nedjma*, Op. cit.

*un chef d'orchestre derrière. Mais nulle part je ne le vois. C'est ennuyeux. »(Dieu n'habite pas La Havane p89)*

Comme dans *Le Diable et le Bon Dieu* où Jean-Paul Sartre annonce clairement que : « *L'absence, c'est Dieu. Dieu, c'est la solitude des hommes* », nous trouvons, à cet égard, des titres de Khadra se montrant étonnamment expressifs. Des étiquettes affichant formellement une absence : *Dieu n'habite pas La Havane, Les agneaux du Seigneur, L'Olympe des infortunés* et qui suggèrent le royaume où trônent des idoles mythologiques :

— *Et moi ?... Est-ce que tu me protégerais ?*

— *Contre qui ?... Le bon Dieu, c'est d'autres responsabilités, Junior. Il peut pas s'occuper d'un seul bonhomme quand des milliards chahutent ses projets. (L'Olympe des Infortunes p130/131)*

Dans ce dialogue qui semble être une preuve de l'absence, quelques expressions conservent cette idée dans une certaine cohérence et coalescence de signes : « *Il peut pas s'occuper d'un seul bonhomme ; je me serais retiré sur une autre planète, moi aussi* »(*L'Olympe des Infortunes p131*). En plus, les personnages perdent l'assurance matérielle et la certitude dans le divin en tant que garant de la matière et de l'esprit, du sensible et de l'invisible : « - *Si j'étais le bon Dieu... je remonterais dans mon ciel et dresserais des nuages autour de mon olympe pour qu'on me fiche la paix.* » (*L'Olympe des Infortunes p131*)

Mais dire que dans de telles circonstances, la foi apparaîût *ex nihilo*, cela ne revient-il pas à sous-estimer, voire à écarter, la possibilité d'une quelconque croyance ?

La croyance existe chez ces personnages, c'est l'absence qui les inquiète : « - *Il est quand même le bon Dieu, lui signale Junior. Il peut très bien remettre de l'ordre dans ses affaires. - M'est avis qu'il a claqué la porte depuis des lustres.* »(*L'Olympe des Infortunes p131*)

Dieu est présent comme l'exprime d'ailleurs Son titre de *Maître des mondes*, présent pour quelques personnages qui ont foi en son existence en dépit de son absence sensible : « - *D'accord, maugréa Zawech, c'est pas grave. J'ai failli devenir amnésique après le coup sur ma trogne, mais Dieu, Il n'oublie pas.* » (À quoi rêvent les loups p142) Donc, si l'aspect divin est occulté, et n'a plus aucun rôle, la disparition

de l'essence divine du récit n'est pas radicale. C'est ce qu'explique d'ailleurs la représentation de certains personnages en se détachant des biens matériels pour mieux s'attacher à Dieu : « *La loi des hommes est ainsi faite. Si nos semblables nous déçoivent, tournons-nous vers Dieu* » (*Dieu n'habite pas La Havane p117*). La loi humaine déçoit autant, la prière se tourne comme dernier recours vers Dieu, et le rituel devient un moment d'éveil sensible où le retour à Dieu se fait à nouveau.

### 3.1 Ellipse ou illusion

Ainsi, rien qu'en cherchant à cadrer le motif de l'absence, nous nous heurtons à une panoplie d'ancêtres et de divinités substituant, par défaut, ce vide laissé par le ciel : « *Il m'importe peu de destiner l'offrande à un dieu ou à un ancêtre.* » (*Dieu n'habite pas La Havane P81*)

Plusieurs autres propos iraient dans le même sens car face au malheur des personnages, vers quelle figure faut-il destiner leur prière ? « *T'es plus qu'un dieu pour moi. Ma chienne de vie n'aurait aucun sens si tu me tournais le dos, patron. Quand je prie, c'est vers toi que je m'oriente.* » (*L'Olympe des Infortunes p72*)

Ce support de méditation entre Dib et le Pacha, deux protagonistes de *L'Olympe des infortunes* qui entre en contact avec leur propre réalité perfide, accorde la permission à tous les faux dieux d'être sollicités. La même idée de prière est exprimée par les personnages principaux :

- *Pourtant, y en a beaucoup qui prient et qui restent honnêtes.*
- *Justement, y a trop de croyants qui le font chier. Les musulmans, les chrétiens, les juifs, et un tas d'énergumènes... Un bon Dieu, c'est comme un préposé aux postes. Si on le charge tout le temps, il finit par péter un câble. Il a dû péter un câble, le bon Dieu, et il s'est retiré sur une planète inconnue pour s'offrir une cure.* (*L'Olympe des Infortunes p130*)

Dans leurs discours, il est sûr que la prière n'est pas ce qui manque. Dans leurs pratiques, ils sont dispensés, à priori, de cette pratique qu'ils font avec modération. Et ces propos précédents sont une forme de pensée qui repose sur la conviction et la croyance intérieure d'une existence divine dans la mesure où toute imploration est l'expression d'un manque de force extérieure, d'une nécessité. Cette réplique a le sens de combler le vide et rend l'absence plus au moins présence en adressant maints vœux et maintes prières à leurs dieux d'en haut : *Après avoir épuisé l'ensemble des recours adressés au Père de Jésus, et ce dernier s'étant inscrit aux abonnés absents, les*

*quêteurs de miracles se sont déportés sur l'esprit de leurs ancêtres. (Dieu n'habite pas La Havane P25)*

Dans *Dieu n'habite pas La Havane*, cette systématisation de l'absence en tant que motif qui revient sans cesse procède à la profanation du sacré au profil d'une certaine individualité ultime : « *si j'ai renoncé à Dieu, c'est pour vivre ma vie à moi.* » (*Dieu n'habite pas La Havane p111*) Nous considérons ce texte comme ce qui, par nature, déstabilise tout système de croyances où le traumatisme d'une réflexion fragile et mineure à l'égard de la présence divine commande la dissolution.

Cependant, c'est une profanation du divin où l'absence se fait désirer. Une envie de réaction, une envie de se sentir protégé se manifeste contre l'oubli : « *- Regarde bien ce trou perdu. C'est notre place dans ce pays, le pays de nos ancêtres. Regarde bien, Jonas. Dieu Lui-même n'est jamais passé par ici.* » (*Ce que le jour doit à la nuit P96*)

Cette idée frustrante pour les personnages de l'ignorance et de l'absence se traduit par cette espèce d'exaltation d'un être qui existe et qui s'exile, il est sans présence immédiate : « *Dieu n'habite nulle part sur cette île, monsieur l'agent.* » (*Dieu n'habite pas La Havane P117*)

Derrière ces extraits se cache pas mal de symptômes malsains impliquant l'idée d'un dieu humain qui, sans raison apparente, abandonne sa création. D'abord, parce que c'est la mise à mort de l'aspect sublime et transcendant du divin, ensuite, cette fiction donne à voir une représentation réaliste où certaines voies sont impénétrables et inabordables pour s'affranchir du malheur et de la peur dans le monde des personnages.

Il y a un décalage entre un discours narratif explicite et une manière implicite qui infiltre la transparence illusoire du non-dit par rapport au divin. Cette esthétique de l'ellipse et de la litote est privilégiée pour suggérer l'indicible. En plus, l'absence n'est pas ici l'absence de l'essence du sacré divin, mais l'absence d'un pouvoir divin intervenant pour se sentir prospère et confiant.

#### 4 Le portait d'un personnage en silence

De prime abord, la question qui se pose d'emblée est comment cette écriture porte dans son enceinte le silence ? Ce dernier est par définition le fait de s'abstenir de parler ; de laisser entendre sa pensée sans l'exprimer formellement. C'est le contraire de la parole. Il se manifeste dans le discours par les points de suspension, des phrases et des blancs ou des mots orphelins. Il interrompt et fragmente la pensée dans le même énoncé. Par ailleurs, il y a des silences d'espaces, d'autres de l'ordre des relations humaines et le silence en soi des protagonistes, mais ce qui nous intéresse est celui considéré comme divin dans cette littérature.

Dans ce monde de fiction et d'art, le silence tient d'une relation entre le personnage et son supposé créateur. La suspension et l'interruption de sa parole dans le texte est un choix et non pas une contrainte. Ce silence s'automatise donc dans l'écriture, alors que cette dernière est déjà faite de paroles. Pour Maurice Blanchot « *Le silence exige un long cheminement d'écriture et de parole, et « se taire, c'est encore parler.*<sup>286</sup> » Ce silence s'impose en menant la parole divine sacrée vers le mutisme définitif en la faveur d'une parole profane, son lieu originel : « *Ensuite, le silence... un silence abyssal...* » p 84.

Et puisque le silence est profondément éloquent<sup>287</sup> et c'est là la rhétorique qui sublime, le silence de la figure divine face à la parole abondante des personnages centre tous les romans de Yasmina Khadra. Et si le silence est le contraire de la parole et est caractérisé comme celui qui s'enracine et se développe à partir de la parole et des propos des personnages, il est l'empreinte d'un repos, d'un congé, d'un pacte, d'un mutisme et d'un arrêt de la parole divine dans ces textes de Khadra.

Ainsi, le paysage dans lequel se joue le roman de *L'Olympe des infortunes*, l'un des textes les plus symboliques, voire incisifs sur la réflexion religieuse, est un paysage aux horizons infinis et aux échos profonds, un paysage désertique où semble régner dans toutes les discussions un seul élément : le silence et le silence dans toutes ses modulations. Il commence par le silence des êtres jusqu'à en arriver à un silence

---

<sup>286</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard Folio Essais, Paris, 1955 p.22

<sup>287</sup> Pour paraphraser le titre de Rachel BOUÉ, *L'éloquence du silence* Celan, Sarraute, Duras et Quignard, L'Harmattan, 2009

divin : « *Il a envoyé pas mal de prophètes, pas mal de miracles et pas mal de bouquins pour que les gens s'éveillent à eux-mêmes. Résultat, c'est comme s'il prêchait dans le désert. Forcément, il jette l'éponge.* » (*L'Olympe des Infortunes* p129)

Un dieu qui ne 'bouge pas le p'tit doigt', qu' 'il fait celui qui n'est pas là', qui 'a claqué la porte depuis des lustres', qui 'jette l'éponge', ces expressions montrent la résistance têtue de ces êtres à comprendre l'intervention divine face à ce qui se passe autour d'eux. Le roman oppose un silence divin à l'envahissement de la parole humaine dans son effervescence. Son caractère sacré ne subsiste guère lorsque la déréliction est assumée et lorsque ce dieu, dont le caractère est purement humain, est estimé impatient et sans pouvoir pour défendre ses sujets en montrant son désarroi et en déclarant forfait. Une pensée humaine caractérisée par ses limites et ses faiblesses s'évertue de juger l'acte divin.

Pis encore, le refus du langage de dire les choses, son insistance à les envoyer en abîme, ne laisse un espace qu'à une parole humaine déficiente pour se manifester. Alors ce corps vide, étant le silence est la chose qui embarrasse le plus les personnages dans *L'olympe des infortunes*, elle est ce qui pèse le plus, qui empêche le langage d'être capable de crier le mal ressenti en face. Le même constat est fait par Bachir Adjil à propos de la parole chez Mohammed Dib : « *Dans son pouvoir de faire disparaître les choses, la parole disparaît à son tour pour se replier dans son silence...* »<sup>288</sup>

Ce silence est une caractéristique et un privilège dans ce roman. Il se défend contre la parole qui voudrait coûte que coûte le nier : - *Si j'étais le bon Dieu, je finirais par me manifester pour mettre un terme à la pagaille qui sévit sur terre. J'irais trôner en haut de l'Himalaya ou bien sur le Kilimandjaro pour que tout le monde me voie et je dirais crûment aux hommes leurs quatre vérités* (*L'Olympe des Infortunes* p131/132)

Les arguments invoqués pour dire à ce dieu ce qu'il doit faire et ce qu'il doit dire aux hommes, et puis leur infligeant des maux et des peines qu'ils ont ou non mérités, en les rappelant que leurs crimes et péchés dépassent l'entendement, en les mettant sans cesse à l'épreuve, dénudent une pensée limitée et humaine du monde. Ce *dieu* dont l'image est humaine et étriquée, dans *L'Olympe des infortunes* se montre tantôt

---

<sup>288</sup> ADJIL, B. (1996). *Espace et écriture chez Mohammed Dib*. France: L'Harmattan, p.39.

comme *Dieu le Père*, (surnom du personnage) le bienveillant sur son fils Junior, tantôt, changeant brusquement d'attitude et est qualifié comme celui qui se retire chez lui pour ne plus entendre parler des hommes.

Dans *Dieu n'habite pas La Havane*, il n'est pas question d'un seul dieu, « *Voir les paysans, ces oubliés des dieux* » (*Dieu n'habite pas La Havane p121*), il existe plusieurs divinités indifférentes dans les prières de leurs sujets : « *Je suis en colère contre le cadavre qui ne devrait pas être là, contre le hasard qui a rendu le drame possible, contre les dieux et l'esprit des ancêtres souverainement indifférents aux offrandes.* » (*Dieu n'habite pas La Havane P105*) Quoiqu'il en soit, la croyance dans ce roman est au point mort, elle ne se manifeste qu'en renonçant à dieu pour vivre sa vie à sa manière : « *Si j'ai renoncé à tout, c'est pour ne plus être l'otage de ce qui me dépasse, et si j'ai renoncé à Dieu, c'est pour vivre ma vie à moi. Et je suis bien comme je suis. Je ne pleure personne, ni les amours improbables ni le chagrin qui va avec.* » (*Dieu n'habite pas La Havane P111*)

Par la dominance du silence de dieu, la parole elle-même devient la figure du silence. Elle se tait pour faire naître ce vide. Ce dernier n'est pas le néant, il est le refus de dire aux dépens d'un bouleversement du langage. Un paradoxe difficile à résoudre, car le langage, qui est fait pour la parole, se transforme en un moyen de mutisme dans l'écriture de Khadra.

#### **4.1 L'archange Gabriel**

C'est dans un paysage désolé et sourd, et même autour d'un sol déroché, que s'ouvre grand le roman de *À quoi rêvent les loups*, il montre avec force et acuité les étapes essentielles de la construction d'une parole silencieuse : d'une contradiction entre les paroles des personnages, entre la hauteur de Dieu et le silence des dieux implorés dont parle le texte : « *Pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras lorsque je m'apprêtais à trancher la gorge de ce bébé brûlant de fièvre ?* » (*À quoi rêvent les loups p11*) pensait Nafa l'émir avant de mourir.

Qu'en est-il, pour cette réflexion adressée, implicitement à dieu, explicitement à l'archange Gabriel ? S'agit-il pour eux, qui ne furent ni ne sont des « martyrs » de la foi, d'un certain athéisme ou une vraie croyance, une croyance tardive ?

En effet, dans cet extrait, l'archange est montré comme une divinité sollicitée en un moment de détresse. Ce moment central de la réflexion montre que, pour une raison ou une autre, le personnage cesse de s'adresser à dieu. Par-delà cette réflexion de Nafa Walid dans cette dernière épreuve de sa vie, la sollicitation de cet ange révèle un énorme désespoir. En tout ces cas, pour se défaire de la faute et la coller à dieu, ce denier est celui qui n'intervient pas pour sauver l'homme du mal qu'il s'apprête à faire. Bien qu'il s'agisse d'une évidence douloureuse, et que ces réflexions, ces questions, ces méditations renvoient précisément à l'effet d'une réalité brutale, la faute est mise sur le dos de l'archange Gabriel. Une parole orientant, malgré tout, vers un nouvel entendement d'une autre nature humaine. Une croyance tardive rejetant la faute sur la force suprême pour justifier son acte et une fuite pour ne pas affronter son destin (la mort) ou s'adresser directement à Dieu.

Un mécanisme de culpabilisation visant à couvrir de regrets et de remords ses actes traqués par un éveil tardif de la conscience. La déception des dieux mutiques, et leurs représentations prescrivent ce choix d'une écriture lacunaire. Un style ennuyeux parfois, mais inhérent à l'écriture de Khadra qui rejoint les propos de R. Barthes lorsqu'il dit : « *La nouvelle écriture se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucune d'eux ; elle est faite précisément de leur absence ; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible ; c'est plutôt une écriture innocente.* »<sup>289</sup>

En fait, les écrits apparemment prolifiques de Khadra sont cohérents avec la qualification dite d'écriture innocente de Barthes, une écriture qui retranscrit la réalité sans implication de la part de l'écrivain. Elle fait entendre les crimes de guerre aussi bien que les houles révolutionnaires pareillement. Son décodage semble donc simple. Elle ne dissimule rien « *ni au niveau du contenu ni au niveau de l'écriture et sans prendre parti pour un côté ou un autre.* »<sup>290</sup>. Elle peut faire comprendre que « *Les*

---

<sup>289</sup> BARTHES Roland, *L'aventure sémiotique*. Op. cit., p.179.

<sup>290</sup> BOUDJADJA. Mohamed, op. cit., p.68.

*misérables. Ils peuvent crier toute la nuit, ni l'armée ni Dieu ne bougeront le petit doigt pour eux. Là où Tej Ed-Dine passe, tout trépassé. »(Les agneaux du seigneur p197) ou « Les dieux et les hommes nous faisaient tourner en bourrique »(Les agneaux du seigneur p212). Comme elle peut montrer que « Dieu n'exige de Ses sujets que ce qu'ils sont en mesure d'entreprendre » (À quoi rêvent les loups p195) ou « Au jour dernier, le fallacieux rendra son masque, l'ostentatoire se dévêtira : il ne sera exposé, au regard du Tout-Puissant, que la vérité brute de nos faits. »(À quoi rêvent les loups p226 » sans livrer avis ou commentaire. C'est ce que Beate Becher a à dire sur l'écriture Yasmina Khadra dans *Les agneaux du seigneur* : « elle est directe, elle dit tout, sans faux semblant... Yasmina Khadra réussit à rendre ses paroles transparentes à l'extrême. »<sup>291</sup>*

Par conséquent, le silence est inclus dans l'écriture de Yasmina Khadra par souci de transparence. Mais en remontant au sens premier de Barthes de l'écriture comme une réalité ambiguë, il ne fait aucun doute qu'il y a une interprétation à l'ambiguïté, au silence clair et formel : « *Tout silence de la forme n'échappe à l'imposture que par un mutisme complet (...) Cet art a la structure même du suicide.* »<sup>292</sup>

L'objectif de cette écriture qui ne prend pas la défense d'un groupe en restant silencieuse sur les faits est de « *créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage* »<sup>293</sup>. L'écriture tente avec la parole de vaincre le silence divin « *si tu étais le bon dieu ?* », mais en vain. Elle dit le mutisme de la parole des dieux absents des personnages.

Et si l'écriture «*se fait silence, c'est pour mieux écouter son retrait du discours. Elle se fait contemplation du silence qui l'enveloppe (...). Cela veut probablement signifier que cette « vérité » ne peut se dire, mais seulement « exister » dans son silence. Seule à pouvoir réaliser l'ascèse.*»<sup>294</sup>. Ces limites de la parole sont la preuve de l'existence de la parole divine occultée par les personnages.

---

<sup>291</sup> BECHTER. Beate, « roman blanc, écrit (ure) noir(e) chez Yasmina Khadra, dans Algérie : nouvelles écriture. Voix de la résistance Actes du colloque de Toronto, in Études littéraires maghrébines n°15, Paris, L'Harmattan, 2001, p 46

<sup>292</sup> BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, op. cit., p55.

<sup>293</sup> Ibid., p56.

<sup>294</sup> ADJIL, Bachir, op. cit., pages 43-44.

Ces textes qui feignent la transparence pour dire le silence du divin et l'aveuglement de l'être humain et ses actes, expriment aussi la poéticité et la rhétorique du texte.

Khadra s'achemine sur ce trajet différent, non à cause de l'aspérité du silence d'une loi ou d'un décret divin face aux malheurs des personnages, mais à cause des conditions douloureuses et de la solitude dans lesquelles les personnages sont mis. Des personnages seuls faces aux malheurs d'un monde où la déité garde le silence.

## 4.2 Ledit et l'indicible

Ce que l'on peut apprendre du silence qui pèse sur les paroles sacrées est en fait ce qu'Emilie a dit lors de sa dernière rencontre avec Younes : « *Il est des silences qu'il ne faut pas déranger. Pareils à l'eau dormante, ils apaisent notre âme.* » (Ce que le jour doit à la nuit p 512).

Ces silences, ces absences et ces non-dits qui surgissent dans l'œuvre sont des formes de pensée. Ils sont comme un mutisme moral. Ils doivent apaiser les esprits des personnages et justifier leur existence. Et les discours qui les rapportent sont avant tout une observation et une réflexion sur le monde. Ils recourent au déni ainsi qu'à la mort puisque les mots seuls des personnages ne peuvent changer leur existence, la parole sacrée sollicitée le peut.

L'efficacité d'une communication souhaitée avec un maître, qui se tient jusque là discret, est ignorée et négligée par le vide dominant le discours. Or, le silence parfois peut dire ce que les mots ne peuvent exprimer : « *-Il est quand même le bon Dieu, lui signale Junior. Il peut très bien remettre de l'ordre dans ses affaires...* » (p.130).

La plupart du temps, rien n'est dit sur la parole divine. Le discours du narrateur fait place à un silence inconfortable et inquiétant : « *- C'est pour ça que je te le demande... Tu réagiras comment si t'étais le bon Dieu ? Parce que lui, il bouge pas le p'tit doigt. Il laisse les choses s'envenimer, et quand ça merde grave, il fait celui qui n'est pas là.* » (p.130).

Le silence divin qui entoure les événements, les laisse passer sous son poids, étouffe les personnages déjà silencieux et insensibles à celui-ci. Le silence divin est

une caractéristique inhérente collée à la parole sacrée, mais parfois, il est vu comme une vertu.

Cependant, ce silence est plutôt relatif que complet, et il dépend du moment et de la situation du récit. Et à part quelques lignes sur la parole divine dans les deux premiers romans et des personnages qui parlent au nom de Dieu, le seul qui parle dans les autres romans, c'est Ach, le personnage qui prétend être *dieu le père*. De plus, ce dernier ne cesse de peindre des portraits muets à travers ces univers sensibles d'un dieu silencieux. C'est probablement ce qui explique aussi l'attitude du héros Junior et sa recherche de vérité.

Ce qui est dit transcrit ce qui n'est pas dit, faisant de l'écriture une restauration de la distance. Peu de choses sont dites, suffisamment pour inciter le lecteur averti à se méfier de toute supercherie ou subterfuge derrière ce silence. Dans ce cas, le lecteur sait qu'il y a un reflux de mots qui s'expriment avec ces mots absents, ces vides dans la langue. Lacan écrit que « *La fonction du langage n'est pas d'informer, mais d'évoquer* »<sup>295</sup>. Le mutisme qui existe dans ces pages exprime dans sa morphologie et sa sémantique une absence qui est une condition nécessaire de son existence : « - ... *Lorsque je lève les yeux au ciel, déclare le poète, et que je vois tous ces astres, je me dis qu'il y a certainement un chef d'orchestre derrière. Mais nulle part je ne le vois. C'est ennuyeux. Alors, je me suis autoproclamé Dieu tout-puissant.* » (p.89)

Malgré l'interprétation du personnage poète de sa vision de l'univers, la sanctification du nom de Dieu reste éternelle et immortelle, et auquel cas le silence correspond à une vision individuelle, collective et culturelle du divin.

## 5 L'absurde existence

« *Il n'y a pas de miracle. Et pas de rédemption. Et s'il y avait une justice quelque part, ça se saurait. Ces histoires de nouvelles chances, de perspectives à la noix ou je ne sais quoi, c'est de la soupe pour forçat. Il y a que dalle. (L'Olympe des Infortunes p.62)*

Les écrits de Yasmina Khadra ne se focalisent pas sur des personnages dont la vie est commode et aisée, il est le porte parole des misérables de son temps et de leur

---

<sup>295</sup>Lacan, J. (1<sup>o</sup>ed. 1953). *Écrits*. Paris: Le Seuil, p. 299

déception, de leur mal ressenti envers le monde et d'une certaine incertitude vis-à-vis de l'existence de Dieu. Ce penchant et ce goût nous fait penser à question existentielle et à la notion de l'Absurde, le double visage de l'athéisme philosophique du XX<sup>ème</sup> siècle. Remontons à cette période écrasée par la périlleuse réalité historique du Mal, où l'homme remet en cause l'existence d'un Dieu bon et tout puissant : « *L'existentialisme sartrien prend pour point de départ que Dieu n'existe pas.* »<sup>296</sup>

Ce ressentiment révélé en philosophie suite à un état déplorable causé par les guerres et les conflits du début du 20<sup>ème</sup> siècle a affecté facilement la littérature. Sartre en premier a refusé la présence d'un Dieu créateur : « *Il n'y a pas de signe dans le Ciel* »<sup>297</sup> et raconte à travers *Le diable et le bon dieu* cette fuite de tout, fuir les conventions, les règles, les valeurs morales, religieuses, et esthétiques de la civilisation. La raison est particulièrement visée, se libérer des contraintes qui pèsent sur le moi et les désirs : « *Cette volonté de trouver une grandeur à l'humanité coupée de Dieu est commune aux plus grands écrivains... Les écrivains ne séparent pas leur projet littéraire et idéologique.* »<sup>298</sup>

La littérature de l'absurde énoncée dans l'essai de Camus *Le Mythe de Sisyphe* verse aussi dans ce sens. En fait, l'absurde est ce qui échappe à la raison : - *C'est la vie. On ne sait pas pourquoi on vient au monde ni pourquoi on le quitte, et le chagrin n'explique pas grand-chose* » (*Dieu n'habite pas La Havane p61*). Le personnage ne peut saisir le monde dans lequel il vit. Cet extrait illustre le désarroi de Don Fuego face à une existence qui n'a plus de sens. Des expressions comme 'l'effet de non-sens' ou 'l'existence sans but' ou l'insignifiance de l'existence peuvent parfaitement désigner la philosophie de l'absurde. Une vie sans lendemain et sans éclat à laquelle sont subordonnés ces personnages, et la certitude d'une fin ou la mort, comme terme à ce vécu non justifié, est installée dans les textes de Khadra.

En effet, aux confins de la steppe et des forêts, à Ghachimat, à Alger, à Kaboul, à Bagdad, à Tel-Aviv, ou même à La Havane, territoires du désespoir qui n'offrent que

---

<sup>296</sup> *L'Existentialisme est un humanisme*, <https://www.les-philosophes.fr/sartre/philosophie-existentialiste/sartre-livres.html>

<sup>297</sup> Benoit, J.-L. (2012, pp.56-72). *La question de Dieu dans la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*. Récupéré sur Revue roumaine d'études francophones, : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00918861/document>

<sup>298</sup> Ibid.

le vide et la mélancolie ardente, dans ces lieux, dans ces cités nées de je ne sais quel siècle, les personnages semblaient être en marge de la vie, des ombres fugitives attendant leur mort. Ils ne vivaient surtout que pour s'estomper, se dissoudre de toutes leurs forces.

Des questions suspendues et sans réponses sur l'existence et sur une vie qui ne vaut rien se posent tout au long des textes. Dans *À quoi rêvent les loups*, nous lisons : « *Pourquoi Dieu nous inflige-t-il une souffrance aussi atroce pour une misérable molaire infectée ? Quel signe fallait-il y voir, quelle prophétie ?* » (*À quoi rêvent les loups* P129/130)

Quelle forme d'existence avait transformé assez radicalement les esprits des personnages jeunes et croyants ?

La routine des jours monotones qui se ressemblent, le désordre qui règne dans leur vie, l'injustice sociale notamment, confiant ses âmes à la déprime successive et aux désespoirs. Dans *Les agneaux du seigneur*, les personnages réfléchissent et se posent maintes questions semblables à celles déjà posées par Sartre : pourquoi on vit ? Pourquoi on existe ?

— *Quand j'essaye de faire l'inventaire de mon existence, dit Jafer, je découvre que ça ne mérite pas le détour. Vingt-sept ans de nullité. Des jours aussi blancs que les nuits. Tu te lèves le matin pour t'assoupir le soir, abruti de déjà-vu. Toujours les mêmes réflexes, et les mêmes futilités.* (*Les agneaux du seigneur* p14)

Et c'est seulement après l'engagement dans la voix du Mal, qu'ils se rendent compte et plus fort qu'avant de la futilité de leur vie : « *Des bêtes immondes lâchées dans la nature, voilà ce que nous sommes devenus... Nous ne valons plus rien. Personne ne veut de nous.* » (*À quoi rêvent les loups* P224)

Cependant, ce sentiment d'inutilité, cette absence d'objectif, est le point clef de la suspension tragique de ces vies sans principe, sans raison apparente et sans rédemption.

Dans *Dieu n'habite pas La Havane*, Juan del Monte Jonava sous le nom de Don Fuego, un vieux beau à la soixantaine, nous raconte sa vie à la Havane. Il perd sa notoriété comme beaucoup de cubains lorsque le cabaret où il chante la rumba est devenu une propriété privée depuis que Raul Castro a succédé à Fidel en 2008. Juan

tombe dans un mal de vivre : « - *Tu dis ça parce que tu as renoncé à tout.- Tu l'as trouvé tout seul, ta dérobade ?* » (Dieu n'habite pas La Havane, P80)

Une telle présentation caricaturale s'interprète à la lumière d'un trouble causé par la prédominance d'un certain esprit figé, d'un manque de foi surtout en soi et non en dieu. Sans être aussi radicale, l'écrivain en réaction de plus en plus vive contre cette pensée existentialiste qui postule que l'être forme l'essence de sa vie par ses propres actions, il crée des individus isolés luttant contre la futilité de la vie pour donner sens à leurs vies.

Des personnages énigmatique comme Mimosa représentent ce mal existentiel: « *Quelle énigme !... Ce que l'on sait de lui est strictement ce que l'on voit : un reliquat existentiel insoluble ; un produit social non identifiable, sans traçabilité ni mode d'emploi.* » (L'Olympe des Infortunes p 35)

Cette expérience du mal être est moins nette cette fois-ci dans *L'Attentat*. Amine, en Palestine, le chirurgien au début de l'histoire vivant dans son petit monde parfait, découvre que sa femme est une kamikaze et s'est fait explosée pour une cause suprême. Après la malheureuse expérience d'être interrogé et battu, après être chassé et pourchassé dans sa quête pour la vérité, que reste-il de la foi, de la croyance chez Amine? « - *Quoi ? Suffoque-t-il d'indignation. Tu ne crois pas en Dieu ?-Je ne crois pas à ses saints.* » (L'Attentat P120)

A la toute fin, Amine laisse sa vie dans un attentat contre l'imam cette fois. Cet extrait ne conduit pas à élucider ce lien étroit entre l'existence et le mal, mais bien plus encore, entre la conscience et le bien : « *Je ne croyais pas aux prophéties de la discorde et n'arrivais pas à me faire à l'idée que Dieu puisse inciter ses sujets à se dresser les uns contre les autres et à ramener l'exercice de la foi à une absurde et effroyable question de rapport de forces.* » (L'Attentat P101)

Nos héros dans *À quoi rêvent les loups*, avant d'expirer, s'ironisent sur leur sort tout en étant des croyants en un Dieu unique. Ils croyaient en un au-delà, en une vie ultérieure, en l'existence d'un paradis et d'un enfer :

- *C'est vrai, un long voyage nous attend...*
- *Là-haut, nous n'aurons qu'à claquer des doigts pour voir nos vœux exaucés. Nous choisirons notre harem parmi les contingents de houris qui peuplent l'Éden et, chaque soir, à l'heure où*

*les anges rangent leurs flûtes, nous irons cueillir des soleils par paniers entiers dans les vergers du Seigneur. (À quoi rêvent les loups p 13)*

Ces damnés de la terre souffrent et infligent des souffrances, des peines aux autres, mais Dieu, a-t-Il vraiment infligé ces peines à ses sujets ?

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, Younes pose la même question en voyant les actes des croyants chrétiens le jour de l'Ascension :

- *Mais ils se font un mal atroce, lui dis-je choqué par l'ampleur du martyre.*
- *Ils font ça pour Dieu, me fit Lucette avec ferveur.*
- *Dieu ne leur a rien demandé, trancha Jérôme. (Ce que le jour doit à la nuit P55/56)*

En dépit de cet événement, Jonas comprend que l'absurde vient de l'esprit de ses semblables et non pas de Dieu tout comme Stéphane Babey qui réfute ce diagnostic à l'encontre de dieu et les mensonges, les raccourcis et les accusations erronées dont Dieu est la cible :

*Fuir la question de Dieu en transformant celui-ci en coupable idéal d'un procès absurde n'est pas seulement le signe d'une haine à l'encontre de Dieu lui-même mais bien la marque avérée d'une haine de la philosophie en tant que telle, haine qui inmanquablement se transforme en détestation de l'homme.<sup>299</sup>*

A vraie dire, cette écriture à connotation religieuse, et dont l'apparence est existentielle, se range du côté humaniste. C'est cette pensée humaniste et non existentielle que l'écrivain prouve et débatait tout au long de ses romans : « *Qu'est-ce que la vie sinon une interminable mise à l'épreuve. Celui qui se relève de ses faux pas aura gagné l'estime des dieux.* » (*Dieu n'habite pas La Havane p127*)

## **5.1 Le spleen des héros et leurs idéaux**

Il est remarquable que Yasmina Khadra exhibe sa critique de la société à travers une psychologie profonde des personnages. Afin d'aller jusqu'au bout des choses, de réaliser l'adéquation entre le ressenti et l'action ou le fait manifester, l'écrivain prend la posture d'un observateur et son écriture dégage une angoisse bien réelle, une souffrance métaphysique, un "spleen" tuant, une insatisfaction enfoncée qui conduit le personnage à forger une conception personnelle du divin, enfin, à désacraliser dieu. Et

---

<sup>299</sup> Babey, S. (2011). *La haine de Dieu* : Michel Onfray : de la posture à l'imposture ! Paris: Artège.

ils tombent dans ce que la psychologie appelle une forme de dépression aiguë : *mon très cher ami, ta déprime m'inquiète. Ressaisis-toi, ... Autrement, tu te compliques l'existence pour des prunes. (Dieu n'habite pas La Havane P80)*

Ainsi, le dégoût de toute chose, la mélancolie sans cause crédible est l'apanage de la plupart des personnages de nos romans : « *Le village ne disait rien qui vaille. C'était un trou perdu, triste à crever* », « *De nouveau, il sombre dans le dégoût.* », « *Elles nous attendent au pied des murs, au fond des cafés, dans le désarroi et le dégoût.* ». Des esprits de personnages en proie à la tristesse dans son grand paroxysme. Parlons de spleen, cette sensation est déjà exprimée par Charles Baudelaire au XIX<sup>ème</sup> siècle. Le poète a poussé la quête de l'absolu inexorable à un point où il s'identifie au néant. Il a même versé dans le satanisme comme plusieurs de ses contemporains. C'est un révolté qui défie Dieu. Le spleen, pour le poète, est une insatisfaction enfoncée qui le conduit au mysticisme, enfin, à ne sacraliser que la poésie.

Dans le même contexte que cette tendance désacralisante, Marcel Gauchet annonce « *Le Désenchantement du monde* »<sup>300</sup>, un livre paru en 1985. La métaphore est usée, une expression empruntée à Max Weber pour désigner le processus de recul des croyances religieuses au profit des explications scientifiques. Une phase aiguë du mal-être et d'ambiguïté, un point paroxystique, que représentent cette formule et les conséquences des dévalorisations morales des personnages et de leurs époques : « *Puis Dieu a décidé que l'hiver se substitue au printemps, et nos jardins ont dépéri. C'est la vie, mon enfant. Ce qu'elle nous donne d'une main, elle nous le reprend de l'autre* » (*Ce que le jour doit à la nuit P44*). Ces théories de sécularisation cherchent à évacuer toute fonctionnalité du religieux et du sacré comme étant des idées étriquées et limités dans l'institution sociale contemporaine.

Ce n'est pas, bien sûr, ici le lieu de trancher sur la question de la bonne philosophie pour échapper au spleen, mais il arrive que, dans le sillage de cette mode de sécularisation, nombreux sont les personnages moralistes qui manifestent leur spéculation face aux déprimés, face à ceux qui attendent un miracle divin. Une

---

<sup>300</sup> Gauchet Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, 1985

minorité de personnages toujours secondaires qui prennent la vie du bon côté ou ceux qu'ils l'acceptent telle qu'elle est. Donc, ce déclin du sens sacré de la vie et la perte de ses valeurs créent tout simplement cette interruption communicationnelle entre le personnage et son dieu.

## 5.2 La puissance des dieux

« - Tu réagirais comment si t'étais le bon Dieu ?...

*Ach écarte les bras en signe d'impuissance. » (L'Olympe des Infortunes p.130)*

L'impuissance compte parmi les mots que nous ne pouvons pas manipuler avec désinvolture : « *Le bon Dieu, en ville, il doit se sentir vachement dans ses p'tits souliers. » (L'Olympe des Infortunes p.220)* Les dieux auxquels croyaient certains personnages ont un caractère humain, ils sont impuissants et déficients.

Un tel projet fictif implique nécessairement de réduire la vision même de la toute puissance des dieux et de reconnaître leur *impuissance* face à certains aspects de la création. Et la pensée qui consiste, sous une forme ou une autre, à atténuer la puissance de ces dieux créés de toutes pièces, à reconnaître en ses dieux un certain affaiblissement, est ébruite sans fausse apparence : « *À La Havane, Dieu n'a plus la cote. Dans cette ville qui a troqué son lustre d'autrefois contre une humilité militante faite de privations et d'abjurations, la contrainte idéologique a eu raison de la Foi. » (Dieu n'habite pas La Havane p.24)*

Toutefois, il faut distinguer l'inaction, ou encore de l'inactuel, entre ce que ces dieux peuvent et ce qu'ils font car l'impuissance a ici un autre nom, elle tient de l'impossible et de l'irréalisable, une vigueur très bornée semblable à celle des humains :

— *Il a raté sa vocation.*

— *Qui ça ?*

*Ben, le bon Dieu. (L'Olympe des Infortunes P16)*

Pour tirer la pensée de son engourdissement en l'adaptant aux exigences de la raison et de la sensibilité modernes, l'auteur accorde une place plus ou moins large à cette vision minimaliste du divin, mais elle est tributaire d'autres apports, émanant notamment de la spéculation par rapport à une religion précise. Le lecteur ignore de

quelle religion et sur quelle terre sont représentés les personnages de *L'Olympe des infortunes*. Un espace non référentiel, mais certains indices comme les noms peuvent nous rapporter à un monde arabe, mais non forcément musulman. Haroun par exemple, Mama, Dib, le Pacha, les frères Zouj, Ben Adam, Aït Cétéra, Pipo, Einstein, Clovis, Junior, Négus, Mimosa : *Pense pas. Haroun est une tête de mule. Le bon Dieu, il va s'arracher les cheveux avec lui.* (*L'Olympe des Infortunes P46*).

L'impuissance chez ces personnages ne postule pas seulement le fait de réduire les mérites de leurs dieux supposés, mais bien leur complet abandon de ses actants dans leurs souffrances. Par là se trouve redéployée la question fondamentale, celle de la création et du créateur: « *Le Pacha remue, et toute la bande retient son souffle. Quand le Pacha est mal, c'est à peine s'il laisse une marge de manœuvre au bon Dieu. La crainte qu'il inspire n'a d'égal nulle part.* » (*L'Olympe des Infortunes P28*)

Dans la majeure partie du roman, le bien est attribué aux personnages, le mal au bon dieu :

- *C'est la volonté du Seigneur, fit mon père.*
- *Dieu décide de ce qui nous frappe, dit mon père.*
- *Ce qui est fait est fait, dit mon père à court d'arguments. Dieu en a décidé ainsi. (Ce que le jour doit à la nuit 40)*

Dans certains cas, et quand il s'agit du Bien, le personnage agit, il est le responsable de ses actes et le faiseur du bien. Et quand il s'agit du mal, qui n'existe pas en lui même, mais dépend uniquement des malfaiteurs, c'est à Dieu d'ordonner sa cessation et de l'interdire, et les personnages ne sont pas en mesure d'arrêter quoi que ce soit. On suppose que les personnages font le mal malgré eux, ils n'exercent aucune action de leur propre cru dans leur existence. Dans un déterminisme extrême pour représenter un monde démuné dans cette fiction, le personnage n'a pas le choix d'en acquiescer certains de ses actes et d'en rejeter d'autres, mais il est manié et n'a aucune responsabilité à assumer.

Les personnages cherchent à sortir de l'impasse en accusant la puissance divine de déficience pour comprendre le monde qui les entoure et saisir leurs destinées : « *un dieu déchu en quête d'univers et qui s'aperçoit qu'il n'a plus la vocation d'en réinventer un à sa juste mesure.* » (*Ce que le jour doit à la nuit P.161*)

Des extraits montrent le mécontentement des personnages sur le sort de l'être humain : « *J'étais furieux contre la facilité déconcertante avec laquelle l'Homme tirait sa révérence, quittait le monde par la petite porte, lui qui incarne l'image de Dieu tout-puissant.* » (*L'Attentat P.152*) Parfois, ils sont condamnés à se soumettre à un patron, à un maître à part Dieu, par peur, pour donner un sens à leurs vies : « *-Moi, je te laisserai jamais tomber, se dépêche de se rattraper Dib en se mettant à transpirer. T'es plus qu'un dieu pour moi. Ma chienne de vie n'aurait aucun sens si tu me tournais le dos, patron. Quand je prie, c'est vers toi que je m'oriente...* » (*L'Olympe des Infortunes p72,*) ou quand ils pensent qu'on doit pas impliquer Dieu dans les conflits et les prières :

— *On va prier, propose Ach.*

— *Je vois pas c'que le bon Dieu a à voir dans cette affaire, maugrée Bliss avant de céder.*  
(*L'Olympe des Infortunes p45*)

Des causeries pareilles prouvent que les protagonistes cherchent à trouver l'apaisement de leur âme en dehors d'une souveraineté considérée comme faible et impuissante. Et si l'impuissance est contiguë à leur divinité, on se poserait la question suivante : la puissance est attribuée à qui ?

A propos des personnages intellectuels, le romancier s'applique avant tout à développer et à inverser la vision acquise ou le cliché installé d'une certaine impuissance divine. Des représentants plaident inlassablement pour une interprétation plus humaniste du monde. Ils rendent grâce à la liberté et à la dignité humaine en rejetant l'approche littérale traditionnelle d'un dieu déficient au bénéfice d'une compréhension rationnelle.

Si l'auteur mène ainsi l'histoire du commun des mortels répétée à l'infini, ce n'est cependant pas que pour divulguer la réalité, c'est aussi pour instruire par le biais de la raison et la sagesse. Ces histoires sont bien de la fiction, mais les circonstances sont également bien vraisemblables ; l'idéal est, en l'occurrence, toujours de retour chez Khadra : « *Ce n'est pas Lui qui a ordonné la dévastation de tes champs... Dieu n'a rien à voir avec la méchanceté des hommes. Et le diable non plus.* » (*Ce que le jour doit à la nuit p.14*)

La pratique littéraire s'élabore ainsi dans une fracture à l'égard de ce divin minimisé. Elle se trouve en amont de toute revendication de son économie. A l'exemple de Don Fuego qui a une réponse tout à fait inhabituelle à la question : « *Est-ce qu'il t'arrive de croire en Dieu ?* »  
*Il ébauche une moue. — Je ne crois qu'en un seul Dieu, unique et incontestable, celui qui fait et défait toutes choses en ce monde : le Temps. Et il ne reconnaît qu'un prophète digne de lui : le hasard.* » (*Dieu n'habite pas La Havane* p33) Le personnage croit en un dieu qui est le temps, l'ennemi qui prend fin avec la mort. Son prophète n'est autre que le hasard qui est fait de chance, de fortune, de risque ou de malchance. Le personnage, ce mortel, représente donc une image minime de dieu analogue à la sienne : un dieu humain complètement nécessaire et mortel : « *Ressaisis-toi, bonhomme. Il n'y a qu'un seul dieu sur terre, et c'est toi.* » (*Dieu n'habite pas La Havane* p147)

Dans l'espace fictionnel, quand le cadre est de référence musulmane, les personnages tout en croyant en un Dieu Unique et Puissant pensent que leur existence est absurde ; dans d'autres lieux et contextes, la vision est différente. Les protagonistes invoquent des dieux tout simplement à leur image, impuissants : « *Les dieux et les hommes nous faisaient tourner en bourrique.* » (*Les agneaux du seigneur* p212).

Le livre sacré de l'islam est en effet imprégné par l'idée de la toute puissance divine : Dieu est « *le dominateur suprême* » (*al-qahhār*) (S3, V40), et que « *Tout vient de Dieu* ». Alors que ces textes fictifs font une critique de la fausse compréhension qui met en doute la prééminence de Dieu.

## **6 Le prophétisme et l'appel à la sagesse et au bon sens**

Solange Chavel disait qu'il y a constamment « *une conscience à l'œuvre* »<sup>301</sup>. Et cette conscience ou cette morale n'est pas ce qui fait défaut à l'écriture de Khadra. Dans *L'Olympe des infortunes*, une déontologie morale et philosophique est affichées de façon ouverte contrairement à ce que nous voyons dans d'autres récits qui guident

---

<sup>301</sup> Chavel, S. (2012). *Martha Nussbaum et les usages de la littérature en philosophie morale*. Revue philosophique de la France et de l'étranger (Tome 137), p. pages 89 à 100.

généralement le lecteur vers une visée précise à travers le lyrisme, le sensuel, le sensible, le suggestif et rarement à travers le rationnel qui est celé et implicite. Donc, qu'a-t-elle cette œuvre à offrir ? Quel éclaircissement apporte-elle aux questions sur Dieu, sur l'être humain, sur la vie?

Le début de ce roman est très léger. Récit monotone de personnages qui vivent dans un terrain éloigné de la ville, sur une sorte d'île appelée Le Grand Rocher. Ces anciens délinquants sont en fuite du monde et n'ont aucun projet de vie, pas d'ambitions, pas d'évènements marquants. Mais la suite du récit trahit cette réalité chaotique, ce qui justifie la pertinente présence de la morale. Une grande partie pour rien, le vide, et une petite partie pour le tout, l'avènement de Ben Adam. Ainsi, la construction générale de l'œuvre fait un léger déséquilibre et qui fait davantage la part des choses, elle rend le texte polyvalent entre une vie morne des personnages et la belle moralité du roman. Ainsi parcourons-nous cette citation sur la quatrième de couverture :

*L'Olympe des Infortunes est un terrain vague coincé entre une décharge publique et la mer, où se décomposent au soleil des dieux déchus. ... C'est un pays de mirages et de grande solitude où toutes les hontes sont bues comme sont tus les plus terribles secrets. À travers ce voyage philosophique, Yasmina Khadra nous propose une escale dans l'univers des paumés ;... où surgissent, parfois, de cuisantes questions sur le Mensonge et la Culpabilité.*

Dans ce récit, l'efficacité des personnages est critiquée et contestée jusqu'au jour où Ben Adam fait son apparition sur le Grand Rocher ; c'est le stratagème du récit. Ben Adam est représenté comme le messager pour ces sujets fautifs, le prophète envoyé par *La Providence* à ce terrain vague, un vieil homme majestueux à la barbe blanche et abondante :

*Surgi d'on ne sait où, une espèce de Moïse surplombe la bande, dressé sur un monceau de galets... L'homme est un géant emmitoufflé dans une sorte de soutane d'une blancheur immaculée. Ses longs cheveux lactescents lui cascadenent sur la poitrine, semblables à une coulée de neige... ce colosse de lumière, propre comme c'est pas possible, semble descendre droit du soleil.(p139/140)*

Une manifestation de l'imaginaire qui se matérialise dans le roman. Un mélange d'effroi et de fascination saisis tous les personnages : Ach le Borgne, Junior le Simplet, Aït Cétéra, le Pacha, Dib, les frères Zouj, Pipo, Einstein face à cet être spectaculaire sorti de nulle part : « *Junior fait « wahou ! » en son for intérieur...*

*Comment ne pas douter de l'immense honneur d'être devant une telle magnificence ? Ben Adam est une oasis tant le reste du monde est nudité, désert, dérélition. Chaque cheveu blanc sur sa tête conte un souci, chaque ride sur son front est un verset, chaque dent dans sa bouche renferme une sagesse.» (p158)*

Son portrait physique et son langage particulier renseignent sur l'œuvre sacrée qu'il est, sur la création divine de l'Homme: « *Ben Adam, c'est un phénomène. Une aubaine. Un cadeau du ciel. Il dit des choses tellement riches en intelligence que tu te surprends à avoir des idées* » (Ibid, p. 165), disait Junior.

Ben Adam ou littéralement 'fils d'Adam', l'existence de cette désignation indique clairement une référence aux humains et à la maîtrise du Logos et Pathos par ce personnage. Son discours relativement long marqué par la raison, « *nous sommes les seuls artisans de notre malheur. Et il nous appartient d'y remédier.*» (p160); par la morale, « *notre vocation de mortels est de nous relever quand nous tombons, de ne pas perdre de vue l'espoir de se reconstruire* »(p160), indiquent l'Homme sacré qu'il était : « *Ben Adam, c'est un phénomène. Une aubaine. Un cadeau du ciel. Il dit des choses tellement riches en intelligence que tu te surprends à avoir des idées...* »(p165), et c'est ce qui justifie son apparition.

Avec Ben Adam, Khadra semble être extrêmement optimiste cette fois. Avec la justesse d'un observateur, il fait un appel à voir le monde autrement, une vision différente à travers les discours qu'enchaîne ce personnage avec les autres. A travers la richesse de son langage avec les autres personnages qui n'acceptent pas la réalité révélée par Ben Adam, le texte accorde plus d'attention aux multiples définitions de l'être humain pour convaincre. Qui est donc Ben Adam et qu'est-ce qu'un Ben Adam ? : « *Je suis l'homme éternel, celui par qui les drames et les miracles arrivent.* » (p151)

Ben Adam met sous les yeux des personnages la vraie conception de ce que signifie d'être un être humain en leur donnant des exemples d'eux-mêmes, de leurs semblables à travers l'Histoire et en leurs rappelant que ceci est ce à quoi ressemble le fait d'être cette créature sacrée, *l'Homme Éternel*.

Pour illustrer ses principes et sa visée, il fait recours à l'histoire des idées et à la perspective diachronique des faits illustrés sous le mode de la théologie, *j'ai été*

*exorciste cent fois plus vil que les démons.* Ces éléments constituent les outils théoriques principaux de Ben Adam, ils font aussi une anthropogonie en décrivant la naissance et le destin de l'humanité à travers ce récit olympien : « *j'étais là quand le Christ s'est fait clouer sur sa croix.* » (p159)

Il est néanmoins sans doute regrettable que cette perspective fonctionne, à la base, sur une image négative de l'homme, sur une dégradation spirituelle de l'homme qui ignore trop souvent sa vraie valeur.

Cette pensée plutôt caractérisée par une légère touche de pessimisme historique et politique du trajet humain, « *celui par qui les drames et les miracles arrivent* » (p151), est combattue par une espérance mystique, « *J'ai été tout et pas grand-chose sans jamais baisser les bras* »(p151), à la manière de l'histoire humaine mêlée à l'histoire religieuse, marquée par la douleur, et la mort : « *le sang des vaincus dans les veines et sur les tempes* »(p151). Et en usant du pathétique qui suscite la pitié et l'horreur, l'exhibition de l'imposture et du scandale peut passer par le discours poignant prononcé devant les personnages de L'Olympe par Ben Adam.

Le roman examine sur qu'elles lois sont fondées les sociétés précédentes, des lois de parités, de discriminations, de séparations et des dichotomies, « *aussi riche que Crésus, aussi pauvre que Job ; J'ai mené... des vies de prince et des chiennes de vie* » (p151), accentuant de ce fait tous les drames et toutes les tragédies humaines.

Cet être mystique est l'homme dans toute son ampleur, avec toutes ses qualités et tous ses défauts et tous les rôles qu'il a joué, depuis sa création jusqu'à la fin du monde, il a été *même dieu quelquefois* : « *J'ai connu toutes les gloires et toutes les joies, les règnes fabuleux et les chemins de croix, et j'ai été même dieu quelquefois.* » (p151)

La voix de l'intrus domine les autres voix ; sa langue bien choisie qui décale de l'ordinaire s'ouvre sur un monde vierge pour ces personnages.

Le groupe habitant le Grand Rocher est stupéfait de l'avènement de Ben Adam qui, avec une éthique particulière, est attentif à ce qu'il dit, à ce qui compte et à ce qui est pertinent dans cette situation. Il est la seconde chance, la voix du salut à ceux qui refusent la raison, ceux qui refusent de corriger et de se faire corriger comme ces

personnages et qui ont tous vécu des misères et des punitions : « *Je suis la voix de votre salut.* » (p.148/149)

Les personnages apparaissent comme dans une vie dont la punition est méritée, dans l'inaptitude à surmonter les difficultés de l'existence. Et Ben Adam est la prophétie qui complète ce puzzle : « *C'est la providence qui m'envoie* » (p.148). Ben Adam, la voix de la suprême sagesse envoyée par *La providence divine*. C'est pourquoi le personnage, suffisamment instruit sur l'Histoire humaine comme les prophètes, réagit à la bêtise et à l'orgueil de ces personnages qui s'arrogent le droit de fabuler sur leur vie juste pour fuir la vraie vie : « *Je me demande pourquoi, alors que la vie nous enseigne des tas de choses tous les jours que Dieu fait, nous n'arrivons pas à retenir la leçon. Aujourd'hui encore, en vous regardant crever comme des bêtes reniées, je n'ai pas la réponse.* » (p145) Il épouse donc dans sa posture la carrière des prophètes dont la mission première est de convertir les gens vers le droit chemin.

Bien évidemment, dans la construction narrative du récit, chacun des outils techniques avait son importance, à commencer par le dialogue, la description et les transferts rapides distribués entre les actions et les paroles de Ben Adam dans les différents lieux rend facile à comprendre le rôle textuel qu'il joue : « *Je ne vous veux pas de mal. Je suis venu vous sauver de vous mêmes, vous dire que l'échec relève de la mort, et que tant qu'on est en vie, on a le devoir de rebondir. Regardez ce que vous êtes devenus : des ombres malodorantes, tristes à crever.* » (p148)

Il apprend aux gens du *terrain vague* comment affronter la vie avec force sans perdre leur humanité, et seul Junior tire des leçons de morale de son discours.

La représentation de Ben Adam, sa volonté et sa fermeté pour braver les obstacles ne nécessite pas trop d'effort pour les comprendre, et sa langue serait un médium qui installe le beau et incarne la conscience d'esprit, mais non pas pour les personnages. Des personnages de la sorte sont tellement absorbés par le désespoir qu'il y aurait forcément des insatisfaits de ces paroles divines. Quand son message souleva la foule du Grand Rocher, il fut ridiculisé :

— *De quoi il parle, cet abruti ? s'écrie le Pacha. De quoi il se mêle ? Est-ce que quelqu'un l'a sonné ?*

— *Je suis...*

— *Fais pas chier !... Tu vas déguerpir d'ici, et tout de suite (p148)*

Un trait commun aussi aux vies des prophètes qui se ressemblent dans les souffrances et les méchancetés endurées durant leurs vies pour faire passer le message divin. Une souffrance qui joue dans la genèse de leur destin. Ils étaient démentis, rejetés, persécutés, expulsés, et même parfois exécutés. Mis dans des chemins semés d'embûches, ils ont tous vécu des événements douloureux, mais la valeur de la souffrance permet la construction de leurs vies singulières :

- *C'est pas vrai, dit le Pacha, j'hallucine. D'où c'que tu sors, putain ?*
- ... — *Te prends pas la tête à cause de ce gros con, maître. Il mérite même pas que tu lui craches dessus...*
- *De la mémoire du Temps... Je suis l'homme éternel...*
- *Ta gueule ! l'interrompt le Pacha... (p146)*

Ce monde L'Olympe est une sorte de planète isolée avec des envies différentes pilotant ces personnages. Ils ont le désir d'être loin d'une société qui les a reléguées à jamais : « - *Tu restes où t'es, Blanche-Neige, crie pompeusement le Pacha...- J'sais même pas quelle langue il parle. » (p146/147)*

Le recours à ce langage est tout sauf anecdotique car les répliques des autres personnages sont odieux et abjects alors que le discours de Ben Adam admet plusieurs concepts rationnels et les types d'arguments menés sont mesurés et circonscrits. Et l'indifférence du départ de ce monde envers ce personnage se transforme en hostilité : « - *Saigne-le, grogne Négus à l'adresse du Pacha. »(p147)*

L'écrivain a créé des entités paradoxales entre Ben Adam et les habitants de l'Olympe pour d'atteindre des propositions philosophiques. Et les idées de l'intrus n'ont pas réussi à changer les pensées des autres pour faire la rupture avec le temps des déchéances. Or, à travers la personnalité aimante de Junior, la recherche de la connaissance s'exemplifie et est nourri par la sève et l'imagination restante de la pensée du jeune personnage.

L'intrus s'évapore, « *livrant la crique, soudain frustrante, à la nullité des êtres et des choses » (p154)*. Une rupture morale, et la réalité ultime prend le dessus sur la réalité propre.

## **6.1 Les manifestations de la sagesse : pour se rapprocher de Dieu**

L'écrivain adopte la posture d'un critique et d'un guide en même temps à travers la création du personnage de Ben Adam, et admirablement, il suit d'une manière latente deux démarches : l'une religieuse (l'envoi d'un messager par dieu) et

l'autre philosophique pour répondre aux questions qui tracassent *Junior*. Alors quel est le profil de ce personnage ?

Malgré son jeune âge, il jouit de qualités inaccessibles aux adultes, le narrateur le présente comme ayant la capacité de ressentir la beauté et d'avoir sa propre vision des gens, en commençant par ses relations avec son père en se rapprochant plus de la nouvelle *créature*, Ben Adam.

Comme son nom l'indique, il est le plus jeune personnage parmi les adultes, et qui se place volontiers comme un Socrate pratiquant l'observation, la réflexion et l'analyse. Junior part pour sa propre prospection ou sa quête de soi. Ses questions d'enfant, sur des sujets assez enthousiasmants, sur dieu, sur la vie, sur la mort, sur l'homme, pour ainsi dire, le hantent. Ainsi, Junior incarne l'être humain ou l'enfant curieux. Il commence à poser des questions des plus simples aux plus complexes et, pour se satisfaire, il fait un voyage ardu pour atteindre la vérité. Il brise de ce fait l'étroitesse et l'inconfort du monde vécu sur L'Olympe et cherche un horizon plus vaste pour se libérer, mais en vain parce que les réponses lacunaires de son père protecteur semblent lui décevoir.

Ces questions donnent au texte une touche de méditation et de fascination, si nous nous identifions à sa démarche et à la façon dont l'écrivain le met dans la peau d'un ignorant (j'ignore) cherchant la connaissance à travers un style empirique, cela ne signifie rien d'autre que la célébration d'une démarche philosophique.

Ses questions dépassent les connaissances de son père Ach, son protecteur, dont les réponses sont peu ou trop philosophiques et sous forme de généralité, d'énigme ou de silence. Des réponses qui manquent de vérisme et ne satisferaient pas Junior. En voici un exemple : « - *C'est quoi au juste une femme, Ach ?... - C'est quelque chose qui arrive rarement deux fois dans la vie d'un homme.* » (*L'Olympe des Infortunes* p75)

Ainsi, le texte donne deux visions, celle de la conscience dans l'inconscience, et celle du bonheur dans la misère. La conscience de junior qui se réveille dans un monde inconscient ; le bonheur qu'il se procure auprès de Ben Adam malgré l'extrême misère dans laquelle il est mis : - *Ach dit que c'est le meilleur des mondes. - Ce n'est pas un monde, Junior, c'est un mouvoir.* De ce parallélisme naissait une rivalité latente en lui,

une contradiction entre ce qu'il voyait et ce qu'il est entrain d'apprendre, une remise en question totale de son vécu et ses principes précoces : « - *C'est vrai que t'as été roi ?- Plusieurs fois.* » p60

Ben Adam explique la différence entre un roi et un criminel en guise de réponse à la question de Junior qui fut le seul petit de L'Olympe et le seul intéressé qui le rejoint. Son seul disciple ou le seul esprit récupérable dans ce monde, tout comme les prophètes qui ne sont suivis à leur avènement que par les plus faibles, et il est difficile de changer les mentalités les plus antiques en ce cas. Son départ comme son avènement n'ont rien changé en ces personnages adultes. L'homme fautif et coupable du non respect de sa nature humaine a tendance à incriminer les autres et à refaire les mêmes erreurs à travers le temps.

Alors, Ben Adam mérite-il ce statut élevé, cette interaction qui atteint le point de faire de lui un enseignant, un sauveur envoyé par *La providence* pour ces personnages infortunés ?

Ben Adam est une source d'intelligence pour que la personne représentée par l'enfant soit un acteur brillant, monolithique d'un symbole de préoccupation cognitive. Il est le résultat de perceptions philosophiques incomplètes préparées à l'avance dans son esprit, car la nature de sa relation suggère qu'il doit comprendre beaucoup sur la vie laissant *le simplet* avec des perceptions préliminaires nettes. Et les premiers concepts qu'apprend junior est cet être sacré qu'il est et cette vie sacrée qu'il l'avait. Une vérité honnête non forcée par la peur ni par la dureté.

Cette aventure fut à la fin la représentation du célèbre dicton de Descartes « je pense donc je suis », une expression appelant principalement à penser que la conscience et l'esprit sont la base de l'existence. Et même si l'ambition exhaustive de Junior n'est pas complètement réalisée pour autant, tout l'intérêt de cet éveil réside dans son fonctionnement car l'aventure pour Junior n'est pas qu'un simple *voyage initiatique*, *c'était une épopée*.

Le mariage intime entre les éléments narratifs élimine la vision isolationniste de junior. Il voit désormais les choses claires. L'exemple est particulièrement frappant quand Bliss, un autre personnage de la bande, énonce sa morale où il feint le savant, le

connaisseur et réplique à la question de Junior : « - *C'est un illuminé, ton couillon, tranche Bliss expéditif... Quelqu'un qui croit dur comme fer à la Providence croirait en n'importe quoi. Tu lui dirais qu'il est la résurrection du Christ qu'il tiquerait pas.* » (p164)

Les précédentes expériences des personnages comme ces exemples cités dans le discours s'assombrissent pour privilégier des approches plus négatives de Dieu, à travers le nihilisme et le doute : « *Le monde ne fonctionne pas de cette façon. Et rien ne redevient jamais comme avant... N'écoute jamais un type qui prétend que les anges sont plus fréquentables que les démons.* » (p164/165)

Ces discours relèvent d'une situation éternelle entre Bliss et l'homme, une lutte sans fin mêlant angoisse et désespérance. Il témoigne de ces deux faces résiduelles. Quoique ce monde de Junior est présenté comme médiocre, son salut et sa finitude est dans cette fiction transfigurée, investie d'une qualité qui le transcende. C'est ainsi que paradoxalement cette œuvre, centrée sur le banal, insuffle et suggère une sorte de gloire, un hymne à la vie sur fond d'angoisse existentielle et de perte où la raison combat le désespoir.

A travers l'analyse de l'histoire de Ben Adam, et à travers une présence condensée de cette créature sacrée, l'auteur montre comment la littérature, dans sa quête formelle, ne peut se passer de considérations spirituelles et philosophiques, et comment le discours fictionnel fondé souvent sur l'émotion esthétique en s'articulant sur des considérations métaphysiques, crée une philosophie simple de la reconversion et de la morale, et il est le seul des textes proposant l'heureux retour à la raison et à Dieu d'une manière patente. Une meilleure preuve pour coller à cette œuvre l'étiquette d'un roman de morale ou d'un roman philosophique

Dans ce roman, et comme dans d'autres également, la morale est affichée au grand jour. Un autre épilogue que nous trouvons dans *Dieu n'habite pas la havane* où l'auteur énonce sa morale à travers le narrateur : « *Qu'est-ce que la vie sinon une interminable mise à l'épreuve. Celui qui se relève de ses faux pas aura gagné l'estime des dieux.* » (*Dieu n'habite pas La Havane* p127)

Nous pouvons nous étonner par ailleurs que certaines œuvres soient peu ou pas moralisatrices. A travers la question de départ de Nafa : « *Pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras lorsque je m'apprêtais à trancher la gorge de ce bébé brûlant de fièvre ?* » (*À quoi rêvent les loups p11*) à travers cette forme de regret, cette première phrase, n'y a-t-il pas une morale implicite, un appel à la sagesse pour chaque lecteur d'agir avec raison avant de commettre l'irréparable et avant qu'il ne soit trop tard. Donc, il n'y a pas un roman qui ne soit un roman d'apprentissage car l'objectif de l'écrivain ne s'arrêtait pas à la recherche de l'idéal et du luxe, il n'est pas de représenter la réalité à travers la fiction, mais d'en tirer des leçons de ces vies représentées.

La fiction crée une réflexion consciente sur ce qu'elle représente parce que les histoires qui mettent en scène de semblables protagonistes avec de rôles pareils sont en fait des arguments concrets pour la philosophie morale.

Et la philosophie morale dans la fiction peut faire passer un message, car dans les deux espaces, les données ne sont pas pareilles, « *La littérature parvient à faire quelque chose que la philosophie morale en comparaison néglige en proposant une classification rigide des concepts, une définition réductrice de leur extension ou des critères d'appartenance à ces concepts* »<sup>302</sup>, explique Chaval. Cette conscience est plus intéressante dans la fiction qu'hors fiction, sinon, « *sans la fiction, notre expérience est trop confinée et restreinte* »,<sup>303</sup> comme le disait Bergeret dans *L'expressivité morale du texte littéraire*.

Donc il n'y a pas de littérature qui soit neutre, parce que la littérature en soit « *est une aventure de la perception et de l'imagination : en cela, elle est elle-même une démarche morale.* »<sup>304</sup>

---

<sup>302</sup> Ibid.

<sup>303</sup> Bergeret, L. (s.d.). *L'expressivité morale du texte littéraire*. Récupéré sur Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne: <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/lexpressivite-morale-du-texte-litteraire-22/>

<sup>304</sup> Chaval, S. Op.cit.

## Chapitre III : La genèse des faux dieux

### 1 Jésus selon Yasmina Khadra

Yasmina Khadra a pu concrétiser certains aspects du monde et certains de ses mystères à travers des créations fictives et mythologiques. Le mythe de l'homme-dieu ou Jésus-Christ, par exemple, (un mythe ou non : de nombreux travaux dans différentes disciplines débattent la crédibilité du réel de irréel de l'histoire de Jésus-Christ) est considéré à plus d'une façon dans son œuvre *L'Olympe des infortunes*. Ce dernier est l'un des travaux tout récent sur ce sujet parce que, même fictif, il touche à cette relation sacrale liant un Père et son Fils à Dieu. Ce sujet sacré a eu autant d'adversaires et d'ennemis que de défenseurs ou d'alliés chez, notamment, la communauté musulmane. Voyons comment le texte procède pour définir cette relation. Notre romancier s'est inspiré donc dans la création de ce roman du mythe de l'homme-dieu et a réussi à cet endroit remarquablement quand il a pu dessiner une image abrégée de *Dieu le Père*, de son Fils et de l'atmosphère de leur vie individuelle et leur vie dans le groupe de L'Olympe, l'espace du roman. Il les plonge dans cette composition mentale qui amène le fils à demander à son père de lui confirmer son statut : « - *Tu disais, l'autre jour, qu'ici j'étais Dieu le Père. - J'ai pas menti.* » (p21) et de lui expliquer les fonctions de dieu : *Tu réagirais comment si t'étais le bon Dieu ?* (p129)

Remarquons que le texte fait la différence entre deux notions toutes deux divines. Il y a le *bon Dieu*, « *Si j'étais le bon Dieu* », et *Dieu le Père*, « - *Tu disais, l'autre jour, qu'ici j'étais Dieu le Père.* » Le texte en fait la distinction si bien que dans l'ordre de la représentation s'impose l'idée d'une fissure qui se crée tout au long de l'histoire entre le *bon Dieu*, le personnage Ach appelé *Dieu le Père* et Junior, son fils non biologique. Tout de suite, le triangle d'une trinité divine se dessine. Et cette image ou cette déification de la relation entre un père et son fils ne peut être trouvée que dans l'héritage chrétien, parce qu'en islam, Dieu « *n'a jamais engendré, n'a pas été*

*engendré non plus. Et nul n'est égal à Lui.* »<sup>305</sup>Dans cette essence divine, il y a une forme sacrée à déchiffrer en elle-même dans le roman *L'Olympe des infortunes*.

Les trois principaux personnages du récit : Ach le Borgne ou *Dieu le père*, Junior (le fils), et Ben Adam (fils d'Adam) sont des signes qui s'imposent comme une forte imprégnation dans le texte dans la composition de Jésus Christ. Ach, littéralement « vivre ou il a vécu » en arabe, désigne la prononciation de la lettre H, qui peut faire allusion à l'Homme ou aussi à la première syllabe de l'anthroponyme Achille. *Achille*, un attribut divin, l'homme invincible et immortel que son talent trahit. Une image certes sonore *Ach* et aussi sémantique de ce mythe, mais qui révèle une nécessité théologique dans ce le texte. Donc, les noms des trois protagonistes du roman entretiennent des correspondances symboliques remarquables avec Dieu et les trois motifs évoqués : l'homme-dieu, l'être humain et le mythe d'Achille.

Cependant, l'image d'un dieu ou d'un demi-dieu, n'est pas délibérément associée à ces protagonistes dans leur auto présentation. Une interprétation herméneutique et des connotations rhétoriques de leurs noms ainsi que leurs actions impliquent un mélange du divin et de l'humain dans la création de ces personnages. Chacun d'entre eux, tente à sa manière d'inventer l'hypothèse de Dieu. Pour l'écrivain, l'intention est de changer de perspective, sortir des impasses, miser sur le dépassement des différences entre les religions.

Junior, sans père biologique, se trouve adopté par Ach ou *Dieu le Père*. Un lien de parenté aléatoire et hasardeux installant d'emblée le doute dans cette relation familiale et qui symbolise la figure de Jésus : « - *Tu disais qu'on se fout du monde entier, Ach. Dieu le Père, j'veux bien, mais rois des gens qu'on blaire pas...* »(p46) Ces personnage semblent tourner en ridicule le monde entier quoiqu'ils vivent séparément du vrai monde. Une paternité non approuvait, non biologique que par coïncidence, liée par un même destin hasardeux sur *l'Olympe* ou *le Grand Rocher*, le cadre spatial du roman :

- *Tu ferais quoi à sa place, toi, Ach ?*
- *Rien...*
- *Comment ça, rien ?*

---

<sup>305</sup> AL-Ikhlās (Le monothéisme pur), Coran en ligne. (s.d.). Récupéré sur <http://www.coran-en-ligne.com>

— À quoi ça servirait ? Les gens sont des têtes de mule. (p130)

La réflexion de Junior se poursuit à travers ses questions à son père. Se sentant faible et a besoin de protection, il s'adresse toujours à Ach, *Dieu le Père*:

— Et moi ?... Est-ce que tu me protégerais ?

— Contre qui ?... Le bon Dieu, c'est d'autres responsabilités, Junior. Il peut pas s'occuper d'un seul bonhomme quand des milliards chahutent ses projets.

— Tu as dit que tu me protégerais quoi qu'il arrive.

— Moi, oui... Mais avec une casquette de bon Dieu, c'est pas la même chose. Je crois que je me serais retiré sur une autre planète, moi aussi.

— Pas toi, Ach. T'as trop de cœur pour te barrer... T'as toujours une longueur d'avance et tu laisserais pas tomber les copains.

— J'suis pas sûr, Junior. Si j'étais le bon Dieu... (p131)

Une note de pessimisme dans le discours de Junior, le protégé de Dieu le père, marquant sa recherche problématique du père perdu. Ainsi, l'image du Christ est banalisée en tant que personnage dans ce texte. Une trinité divisible et à l'image de l'homme n'arrange pas ce personnage parce qu'il s'est avéré qu'il est impuissant et faible « *Pas toi, Ach* ». Il se cache et est toujours absent « *T'as trop de cœur pour te barrer* » (p130). Junior n'accrédite pas ce fait constaté, ce qui est en soi une faille dans leur relation sacrée. Et ceci ne convient pas aussi aux autres actants qui préfèrent avoir leurs propres dieux :

« - Où c'qu'il est, votre dieu ?

*Ait Cétéra montre du menton la guitoune que la brise malmène.*

- *Il est soûl comme un âne, je te préviens.* » (p93/94)

Junior voit en son père un dieu ou des dieux : « *Junior s'essuie le nez sur le poignet... Dans sa petite tête de simplet, ce n'est pas seulement la voix du Borgne qui tonitruent ; il lui semble entendre les dieux le tancer.* » (p17) Ce surnom le Borgne, reliée à son physique, préfigurait dans l'image de l'antéchrist, l'équivalent d'*al-Dajjâl* en arabe ou « l'Imposteur ».

Si l'expérience de cette vie plus que banale retire à Junior toute sensation et toute raison, elle apparaît désormais comme l'horizon propice pour *sa propre interrogation*. Et pour se faire, Junior doit garder une forme d'innocence. Etre un enfant si longtemps possible est un choix fait par l'écrivain pour un objectif ultime, chercher la vérité sur l'être humain et Dieu : « *Ach, qui sait tout* » (p41) ; « *Ach veille sur moi. J'ai*

*beaucoup, beaucoup de chance, ici. Ailleurs, on me ferait pas d'cadeau. » (p42)* Le texte commence par le doute, l'inquiétude se mêle à la sensation, et il s'oriente vers la certitude.

Il se trouve que les répercussions du temps sur cette relation, le narrateur nous la rapporte en essayant de créer une image contrastée entre les deux personnages, il a bouleversé les sentiments de respect, la voix de la raison, des images d'un père qui craignait le monde pour son fils 'ignorant' et un fils qui ignorait tout de son père. « *Il faut que tu te visses ceci dans le crâne : ici, c'est notre Olympe, et t'es ma part d'éternité. À nous deux, nous sommes le monde. T'es l'œil qui me manque, je suis la raison qui te fait défaut. » (p47)* Une image inquiétante et chamboulée des deux protagonistes et de leur devenir inconnu qui se déstabilise avec l'apparition de Ben Adam sur le terrain vague. Et effectivement, c'est sur ce terrain vague, ambigu, imprécis que s'aventurent ces personnages. Un lieu dont la frontière entre les univers, divin et humain, est souvent imprécise dans le roman : les deux y sont en effet très fréquemment entremêlés : « *On aurait juré que les dieux et les titans avaient trouvé en ces lieux de l'apaisement. » (p130)*

Et Junior est à deux doigts d'arriver à la vérité en rencontrant Ben Adam, une *magnificence* : « *Junior fait « wahou ! » en son for intérieur ... Comment ne pas douter de l'immense honneur d'être devant une telle magnificence ? Ben Adam est une oasis tant le reste du monde est nudité, désert, dérélition. » (p158)*

Junior pleure en voyant et en écoutant cette *créature*, Ben Adam, pourquoi ? Est-ce en découvrant la vérité ? La vérité du fait d'être un humain loin de toute illusion d'un *Dieu le père* et son fils, d'être Ben Adam « *Ce personnage sublime, à la voix cosmique et aux yeux crépusculaires, qui sait dire l'Homme mieux que personne... cet être fabuleux. » (p155)* Ben Adam apparaît subitement face à ces personnages, un être original et à l'encontre des *va-nu-pieds* et du *commun des clodos* de L'Olympe. De fait, Yasmina Khadra était-il entrain de créer une théogonie<sup>306</sup> par le récit de *L'Olympe des infortunes* ? N'est-il pas entrain de revisiter la relation divinisée qui a engendré ces dieux humains ?

---

<sup>306</sup> Tout récit mythologique sur les origines et les généalogies divines.

L'auteur s'est inspiré de l'histoire du Christ et a trouvé dans son atmosphère un champ pour exprimer l'existence d'un être et ses malheurs, un personnage qui a mis à l'écart sa faculté naturelle d'agir vigoureusement pour affronter les calamités et les épreuves de la vie et qui se croyait Dieu. Certes le Christ incarne la preuve de l'idée commune de l'offrande, mais l'auteur ne privilège ni la crucifixion ni la mortification, il favorise pour ce personnage la fuite et la séparation de la foule pour sentir la tranquillité, le repos, la quiétude et la sérénité loin du monde réel.

Ach en ce cas symbolise Jésus-Christ, et le symbole du Christ ne le serait pas s'il ne convoque pas et ne donne l'opportunité à une autre conception, un sens dissimulé et sournois et celé, l'être humain par rapport à Dieu. Et Ben Adam est un homme, Ach et Junior également sont les fils d'Adam, *C'est la vérité*, leur vérité : « *Je suis la Vérité. Votre vérité* », disait Ben Adam : « *Je suis l'homme éternel.* » (p151)

Un récit initiatique vu l'évolution de Junior vers l'estimation de lui-même et du monde, il est une figure de la destruction d'une conception divine: « - *J'suis pas le bon Dieu.* » (p128) La façon dont l'auteur articule dans une tradition sa représentation à la fois du spirituel et de la fiction, pourrait être perçue comme un moment qui fait passer insidieusement d'une pensée du symbole, promesse d'un retour du sacré provisoirement dissocié vers l'unité, à une pensée du signe désacralisé, de l'ordre de l'ouverture et de l'intermittence de ce lien sacré.

Cet emploi d'un divin sacré est expliqué par le fait que tout auteur veut rendre son texte plus sincère, en diversifiant entre réel et fiction sans paradoxe. Car le fait d'évoquer le nom de Dieu dans la narration, cela donne une signification au texte, il attribue une crédibilité au récit même à travers la dénégation et le déni de certaines réalités.

Là la fiction joue un rôle extrême, transgresser le sens premier du sacré. Un outil pour dénuder, exhiber et dévoiler la vision du monde de l'écrivain pour enfoncer, bousculer, et secouer la réalité, et peut être la métamorphoser. La fiction devient un symbole, une puissance dynamique entre l'homme et ses relations avec les faits historiques.

Ce texte peut se faire enregistrement d'une scission, qui se dit notamment, et de façon obsessionnelle, à travers un mythe, celui du *Père de Jésus*. Ce mythe est alors

fondateur d'une identité qui s'expérimente comme une absence en soi, un écartèlement dans le temps par rapport à un passé, par rapport à une communauté comme le confirmait Benware : « *La mythologie sera tenue pour un reflet de la structure sociale et des rapports sociaux.* »<sup>307</sup>

En effet, Khadra ne donne guère une représentation positive de Jésus quoiqu'il un emblème idéal pour certains personnages. Noyé dans la disgrâce et les préjugés du cartel d'Ach, la luminance de cette figure sacrée est inversée. Donc, au centre du récit, la question de la religion s'immisce, s'incorpore et se répand dans l'intrigue de ce roman moderne qui laisse des zones d'ombre pour donner naissance à un lecteur actif créateur notamment sur ce mythe. Or pouvons-nous qualifier ces histoires de mythes ? *L'Olympe des infortunés* peut dresser une distinction entre ce qui est mythe et ce qui ne l'est pas parce que, selon les différentes croyances, les histoires des prophètes tiennent du domaine du réel et non du fictif ou du mythologique. Et « *La thèse mythiste est une théorie selon laquelle Jésus de Nazareth n'a pas de réalité historique : le personnage de Jésus serait une création mythique ou mythologique.* »<sup>308</sup>

## 2 Le sacrifice de Issa

Toujours dans l'idée d'un dieu humain, et comme rien n'est gratuit dans les textes de Khadra, et que tout à déchiffrer, « - *Je suis écrivain, chez moi, rien n'est fortuit ou gratuit.* »<sup>309</sup>, il importe en effet, d'un point de vue plus culturel, de dire que ce signe, Jésus, soit pensé négativement dans l'écriture de Khadra et sur toute la ligne. Il est la déictique de la déficience, de l'imperfection et de la défection, ce qui subsiste, par conséquent, c'est un renvoie à l'anonymat ou vers son propre sacrifice.

L'étymologie latine du mot sacrifice '*sacrificium*' signifie " *faire sacré, sacrifier ou rendre saint*", il désigne les offrandes faites lors des cérémonies religieuses. Dans le dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française, le sacrifice signifie un « *renoncement à soi-même, à ses intérêts et ses sentiments en faveur d'autrui ou de valeurs plus hautes (...). Le sacrifice a de la grandeur [...]. Il est l'un des traits de la*

---

<sup>307</sup> Benware, E. (s.d.). *La Structure des Mythes de Claude Lévi-Strauss* . Récupéré sur <http://litgloss.buffalo.edu/levistrauss/text.php>

<sup>308</sup> Idib.

<sup>309</sup> Yasmina Khadra, *L'imposture des mots*, Éditions Pocket, Paris, 2006, p. 26.

*sainteté.* »<sup>310</sup> Il a été observé que cette caractéristique sacrée est directement liée au nom du père de Younes dans *Ce que le jour doit à la nuit*. 'Issa', ce nom arabe prophétique indiquant Jésus, est une figure typique du dévouement dans ce roman, son destin invoque l'idée du don et de la victime et à plusieurs niveaux.

Issa, son premier sacrifice fut pour la terre de ses ancêtres. Ayant besoin de rester proche de son père et de sa terre alors que son frère Mahi part vivre sa vie, Issa a mené une bataille acharnée pour sauver ce patrimoine ancestral. Il s'est battu féroce­ment contre le Caïd et ses alliés, mais un incendie provoqué a emporté tous les biens de la famille.

On le voit dans la première page, contempler sa terre sous le regard de son fils. « *Mon père était heureux. Je ne l'en croyais pas capable.* » (p.11) L'auteur dépeint un portrait d'objets dont le père en fait partie intégrante. En tant qu'élément de décor et dans un mélange de traits naturels dégagant l'énergie, la fatigue et l'espoir mêlés au charme de la terre, le « *père prit place sur le tas de pierres et ne bougea plus.* »<sup>311</sup>. Il doit veiller sur sa terre comme une divinité : « *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)

L'enfant de dix ans, qui décrit son père, ne l'a jamais vu heureux : « *Je ne me souviens pas de l'avoir vu sourire.* » (p.11) parce que sa vie « *... n'était qu'une interminable enfilade de déconvenues.* » (p.11) Résilient et solide, avec son caractère combatif mêlé à la crainte, il est prêt à tout, mais rien n'est sûr dans ce contexte : « *Criblé de dettes, il avait hypothéqué la terre ancestrale et savait qu'il livrait son ultime combat, qu'il engageait sa dernière cartouche.* » (p.33).

Cette nuit là et « *à deux doigts du salut* », la terre mûre se transforme en flammes et cendres, dont l'auteur est démontré : « *Un sultan...C'était le caïd ... accompagné d'un Français émacié et livide.* » (p.19)

Le père suscite la sympathie des lecteurs dans ce cataclysme démesuré, il « *...disparaissait au milieu des flammes...*»(p.17), « *il pleura...toutes les larmes de son corps* » (p18). Après ce drame, il se rend à la ville d'Oran. Ce paysan innocent ne

---

<sup>310</sup> BOUTY. Michel, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la LITTÉRATURE FRANCAISE*, Hachette Education, Paris, 1990.

<sup>311</sup> Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, Op.cit, p.14.

trouvera pas sa place dans le quartier de Jenane Jato où la supercherie et le manège sont des lois pour survivre. Afin de sauver son fils, il le confie à son frère aîné pharmacien : « *il tremblait comme un fiévreux, avec ses yeux rouges et sa barbe folle.* » (p.85) Ce coût était au-dessus de ses moyens.

Après une suite de déconvenues, et en proie à la dette et à la pauvreté, incapable de subvenir aux besoins de sa famille et n'arrivant pas à revoir Younes. Et en imitateur du Christ, il se livre à un sacrifice volontaire pour le meilleur de son fils et disparaît à jamais. Younes se sentit coupable de la défaite de son père.

Il a la vertu d'être l'offrande d'un devoir social et religieux. Il est « *une figure tragique [...] sacrifiée sur l'autel des convenances et des préjugés.* » (p130)

Complètement à l'encontre d'un sacrifice spirituel, cet insurgé contre la misère, a payé lourdement sa facture avec honnêteté. Pour Younes, de ce père Christ, il ne reste que son fantôme : « *Jusqu'au jour d'aujourd'hui, à mon âge finissant, il m'arrive encore de l'entrevoir au loin, le dos voûté sous son éternel paletot vert, clopinant lentement vers son propre effacement.* » (p207) La déchéance du Père et l'errance du Fils rejoignent l'idée la victime émissaire. Le Christ qui s'efface à travers Issa le père n'est ni abattu ni crucifié. En effet, ce sacrifice est sans doute l'épine dorsale du saint dans le roman.

L'écrivain expose une autre vision, indéniablement d'une manière superficielle, la sacralité du nom *Issa*. Et de crainte qu'il touche à un élément exceptionnellement, et dès le départ intouchable, il a procédé à la simplification et la réduction de l'image du sacrifice de Jésus ou de Issa. Cette image est celle d'un homme qui a souffert, qui souffre et qui disparaît dans ses souffrances.

Dans *Les agneaux du seigneur* aussi, nous avons le nom de Issa la Honte, encore une fois, c'est une allusion au christianisme : « *Tu portais la honte de ton père* » p98. Dans une sorte de tirade, la mère d'*Issa la Honte* parle de l'humiliation infligée à l'encontre de son fils par les villageois : « *- Ça va nous avancer à quoi, mon fils ? C'est tous des moins-que-rien...En me traitant de tous les noms aujourd'hui, ils ne font que se désigner les uns après les autres.* » (*Les agneaux du seigneur* P38)

Finalement, à travers cette figure, l'auteur dépeint un symbole de l'Islam, délimitant clairement et complètement la nature humaine indépendamment de la nature sacrée du divin. Et le fait de se consacrer, de se sacrifier et de souffrir pour l'autre ne vient pas nécessairement d'une manière formelle ou exclusivement d'un don et d'une volonté du personnage dans ces textes. Il importe de dire que le sacrifice est infligé par les communautés à ces deux personnages innocents.

### 3 La souffrance des dieux mythologiques

Nous constatons le contraste saisissant et perceptible entre Dieu et ses représentants à l'échelle de l'espace fictionnel de ce texte. Cette différence se confirme dans le livre *La littérature et Dieu* de Calasso :

*De quoi parlent les écrivains quand ils nomment les dieux ? Si ces noms n'appartiennent pas à un culte- ni même à ce culte au sens figuré qui est la rhétorique-, quel sera leur mode d'existence ? « Les dieux sont devenus des maladies », écrivait une fois Jung avec une brutalité éclairante.<sup>312</sup>*

Dans la liste des divinités jouant un rôle dans la littérature romanesque de Khadra, nous trouvons donc des dieux naissants comme les dieux émirs, des apprentis et des débutants comme Junior et, des antiques dieux mythologiques, archaïques, périmés, démodés et séculaires. Nous songeons, en ce cas, bien sûr au terrain idéal de *L'Olympe des infortunes* pour ces personnages mythologiques. Nous découvrons un pont qui permet au romancier de remonter à la mythologie grecque romaine et de reconsidérer les dieux du vieux monde. Malgré l'hétérogénéité entre ce monde, L'Olympe, et les forêts chastes des dieux antiques, L'Olympe dans le texte est un terrain de soleil, de mer et de calme, mais en fait ce n'est qu'un *terrain vague* dévasté par « *la décharge, la pestilence et l'ennui.* » (p58)

Ainsi, rien que le titre en dit long sur ces personnages gueux et ces dieux trainemisères. Les événements de ces clodos sont annoncés par ce complément du nom révélateur, *les infortunés*. L'Olympe, le berceau des mythes et le terrain de Zeus d'antan, est appelé dans le roman le *Grand Rocher*. La vision de ce lieu nous mène

---

<sup>312</sup> Calasso, R. (2002). *La littérature et les dieux*, [La letteratura e gli dèi] (éd. Gallimard, Collection Tel (n°397)). (J.-P. M. l'italien, Trad.), p153

tout droit au mythe de Sisyphe. Le problème de Sisyphe n'a pas été résolu et ne peut l'être parce que c'est un châtement éternel et divin. Est-il possible de résoudre le problème de nos personnages qui n'ont, à vrai dire, aucun problème majeur, mais en souffrance permanente tout de même ?

Contrairement aux autres romans où les histoires sont relevables de situations réelles, se rattachant à un réalisme indéniable, la part de l'imaginaire est entière dans ce roman. Une incongruité si nous pensons au scrupule onomastique qui régit jusqu'à l'obsession le roman *L'Olympe des infortunes*, au point de nommer systématiquement chaque nouveau personnage qui se présente dans la narration avec excentricité. Tout s'opère comme si la fonction du personnage était en l'occurrence contiguë à la signification de son nom ou, plus exactement, à son surnom. Comme l'indique à juste titre *Ach, Dieu le Père*.

Tout d'abord, nous devons traiter le lieu, le *Grand Rocher* comme une fonction de base après lui avoir souligné l'importance de son interaction sur les misérables personnages. Ce lieu n'est pas seulement évoqué, il est presque donné comme indice. Avoir une géographie toute autre, vivre sur un Gand Rocher, et être condamné à souffrir éternellement est une allusion à Sisyphe.

Le narrateur de *L'Olympe des infortunes* montre le personnage en proie à la colère devant les obstacles de la vie, une colère qui est avancée pour justifier rétrospectivement leurs errances et leurs souffrances, comparables à celles des pires histoires des dieux mythologiques. L'histoire de Sisyphe, Le ravisseur du feu sacré pour le donner aux hommes, défenseur des administrés, puni et enchaîné au rocher, et sa souffrance perpétuelle est perpétrée dans ce texte. Sisyphe fut condamné à faire rouler éternellement jusqu'en haut d'une colline un rocher qui en redescendait chaque fois avant de parvenir au sommet. Nous percevons l'absurdité du personnage tant dans le désespoir de tenter d'échapper à une mort inévitable, que dans la tentative d'achever un travail pénible, interminable et sans grande valeur. Ces divinités sont l'émanation d'un jeu narratif dans le texte de Khadra comme dans toute la littérature :

*Les dieux sont les hôtes fugitifs de la littérature. Ils la traversent, laissant leurs noms dans leur sillage. Mais ils la désertent très vite. Chaque fois que l'écrivain ébauche un mot, il doit les reconquérir... Il eut pourtant une époque où les dieux n'étaient pas en premier lieu une*

*habitude littéraire. Mais un événement, une apparition soudaine, comme la rencontre avec un bandit ou le surgissement d'un navire.*<sup>313</sup>

Si le romancier soumet bon nombre d'éléments romanesques à une ère de soupçon ou à des tensions certaines, la représentation des dieux est en soi parfaitement cohérente dans toute l'œuvre, elle est marquée par la démission, l'absence et l'ignorance quasi-totale à l'encontre des sujets. Mais ces dieux peuvent-ils servir encore à un quelconque enseignement ? Peut-être, mais la question qui se pose est alors de savoir si ces croyances sont encore instituées dans la nature humaine.

L'analyse structurale de Lévi-Strauss mène à cette conclusion : tout mythe est le reflet d'une structure sociale inséparable d'un système de valeurs précis. Et c'est le système de valeurs propre à la culture de Khadra qui est représenté par ce texte. L'origine de la confusion entre représentation de la fiction et la réalité n'est pas liée à leur 'vraisemblance' ou 'ressemblance', mais au fait que l'une ou l'autre n'est appréhendée qu'à travers un troisième terme commun : la représentation interne que chacun se fait du mythe. Et c'est pourquoi les cultures humaines ne cessent d'engendrer des récits de fiction affichés clairement pour de faux et qui tiennent lieu du réel comme celui de *L'Olympe des infortunes*. Et même cette posture de vérité demeure provisoire et relative si nous nous référons aux mythes et légendes et à l'imaginaire humain :

*Les croyances, les mythes, les gnomes, les légendes sont ou des représentations ou des systèmes de représentations qui expriment la nature des choses sacrées, les vertus et les pouvoirs qui leur sont attribués, leur histoire, leurs rapports les unes avec les autres et avec les choses profanes.*<sup>314</sup>

Chaque mythe peut retracer les frontières, peut dresser des barrières et crée ainsi des espaces géographiques propres à sa communauté. Et il apparaît clairement et comme dans tous les romans que les divinités n'ont guère abandonnés nos protagonistes au cours de leurs pérégrinations malgré leur impuissance, au point que nous pouvons nous demander si Yasmina Khadra ne tente pas de souffler sur des cendres éteintes, des sources enfouies, de revitaliser le rôle des dieux mythologiques dans la vie littéraire. Il reste à dire qu'au-delà de ces dieux ratés dans le roman, revenir

---

<sup>313</sup>Calasso, R. (2002). *La littérature et les dieux*, [La letteratura e gli dèi] (éd. Gallimard, Collection Tel (n°397)). (J.-P. M. l'italien, Trad.), p13/14

<sup>314</sup> Ibid.

à des formes oubliées par notre temps moderne est-il un risque littéraire ou une institution d'une croyance personnelle ?

#### 4 La mort des dieux

Il faut d'abord faire attention tout de même à ce que nous entendons par le mot 'mort' comme d'ailleurs pour l'absence et le silence divin qui suggèrent aussi la mort. Parler avec une certaine prudence, ou tout au moins savoir que l'engagement dans ce sens ne peut se dire que dans un espace fictionnel. En effet, pour cette expression 'la mort de dieu', tout à commencer au 19<sup>ème</sup> siècle, lorsqu'on a désigné le christianisme comme étant la religion « *des faibles et des médiocres, qui culpabilise au lieu d'encourager la volonté de puissance,* »<sup>315</sup> disait Jean-Louis Benoit en parlant de *La question de Dieu dans la littérature française du XXe siècle*. Le scientisme qui ne croyait qu'aux preuves empiriques, le positivisme ainsi que le marxisme du même siècle ont combattu l'idée de *Dieu*. Ce matérialisme rejoint l'idée que la religion est « *l'opium du peuple* » de Marx, une expression antithétique qui rendra la religion essentiellement nécessaire que pour la sphère politique et idéologique.

C'est dans ce monde, pour reprendre l'expression de Mallarmé, où « *le Ciel est mort* »<sup>316</sup> et dans cette atmosphère disant révolutionnaire de cette époque, que la sentence négationniste nietzschéenne tombe : « *Dieu est mort* ». Un pléonasme et une critique austère de la religion qui ne fait que refléter l'esprit de son temps en voyant la fuite de l'homme de ses responsabilités et même de sa propre condition : « *Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ?* »<sup>317</sup>

Ce « *Dieu mourant* » dont Nietzsche avait annoncé la fin n'est en fait que cette déception ressentie après la mort du Christ ou cette incarnation de dieu en un être selon la croyance chrétienne ; notion rejetée en bloque par les musulmans. Cette déclaration ouverte de la déchristianisation est un acte pour délivrer l'homme

---

<sup>315</sup> Benoit, J.-L. (2012, pp.56-72). *La question de Dieu dans la littérature française du XXe siècle*. Récupéré sur Revue roumaine d'études francophones, : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00918861/document>

<sup>316</sup> Stéphane Mallarmé, *L'Azur*, 1864, <https://www.poetica.fr/stephane-mallarme-azur>

<sup>317</sup> Nietzsche, F. (1901). *Le Gai Savoir* (Vol. 8). (S. d. France, Éd., & H. Albert, Trad.) Paris, p.125.

contemporain des chaînes millénaires du christianisme ou d'une culpabilisation suite à sa mort.

Trente ans après cette tendance, Émile Durkheim écrit : « *Les anciens dieux vieillissent ou meurent, et d'autres ne sont pas nés.* »<sup>318</sup> Comme si l'être crée, selon le besoin, des dieux pour combler un vide idéologique et moral et dès qu'ils s'en lassent, ils les envoient en abîme. Le sociologue fait référence à la crise morale que traverse la culture occidentale, la même crise à laquelle Nietzsche a fait allusion. Il s'agit en effet de la chute de la morale et des normes chrétiennes. La vérité qui apparaît claire pour ces penseurs est que, tout simplement, « *les collectifs humains sont des machines à fabriquer des dieux* » comme l'indiquait Durkheim. Ce dernier appelait à l'idée qu'il n'y a aucune valeur pour le bien des choses dans le monde si elles n'en ont pas un dieu pour les représenter.

En effet, l'expression de Nietzsche et le texte de Khadra ne sont que des représentations culturelles, et l'auteur et ses choix esthétiques sur le mythe de Jésus-Christ affichent clairement un style minimaliste. Genre d'écriture que nous trouvons modéré dans ce sens et dépourvue de tout recours à l'amplification pour justifier la mort des dieux fictifs.

Yasmina Khadra ne va pas jusqu'à évoquer *la mort de dieu* dans sa littérature, mais certaines allusions éveillent l'idée sans en faire expressément mention ; la mort dans ce cas comme la notion d'absence et du silence est suggérée. Et à la manière de Nietzsche qui a provoqué la mort de dieu à travers son personnage fou, l'écrivain le fait comme c'est toujours le cas à travers quelque uns de ses personnages.

A de nombreuse reprise, la déception des personnages est grande à un point où la croyance en un dieu vivant s'envole, s'élimine, s'estompe et se tue : « *S'il y a vraiment un dieu, pourquoi il ne regarde jamais de ce côté ?* » (*Ce que le jour doit à la nuit p68*). Selon ces personnages, Dieu est une pure invention de l'homme : « - *Les hommes n'ont inventé Dieu que pour distraire leurs démons.* » (*Dieu n'habite pas La Havane p40*) L'hésitation, le doute s'installent puis la confusion mène à l'incroyance : « - *Hé ! Nous vivons une époque terrible. Tout le monde parle de Dieu et personne ne sait de quel dieu il s'agit.* » (*P64*)

---

<sup>318</sup> Durkheim, Émile. Op. cit., p. 610-611.

Et si dieu est mortel comment l'homme peut subsister ? « *Le docteur Freud (...)* dirait peut-être que l'homme, se sentant mourir, dit que c'est Dieu qui meurt, »<sup>319</sup> supposait Maignial à travers la question de son article *Divinisation de Jésus ou dédivinisation de Dieu ?*

Mais tout verse dans le sens que la disparition des dieux est liée à l'ostracisme des esprits des personnages : « - *Ils ont tué Dieu en eux.* »( P77) Une vision que bannie les religions monothéistes notamment l'islam parce que le christianisme et le judaïsme admettent que le Christ mi-humain mi-divin est mortel. Cette option va donc à l'encontre de la la parole du Coran : « *Le Vivant qui ne meurt jamais* »<sup>320</sup>et « *Tout ce qui est sur elle [la terre] doit disparaître, [Seule] subsistera La Face [Wajh] de ton Seigneur, plein de majesté et de noblesse* »<sup>321</sup>qui affirme une autre essence à l'instance divine.

## 5 L'écriture de la négation

« *Je ne suis pas le bon Dieu.* » (*L'Olympe des Infortunes* p.128)

La préoccupation est de penser la question de l'absence divine cette fois-ci en termes abolis, anéantis, résiliés et effacés. La réflexion est portée sur « *L'interruption décidée par Dieu, le moment où Il décide de ne pas se « donner », de ne pas répondre, de ne pas intervenir, de ne pas se montrer, de ne pas parler, de ne pas s'approcher, de ne pas sauver, bref, le moment où Il « se conduit » sous la forme négative du « ne pas ».* »<sup>322</sup>

Les premières phrases de certains romans, aux formes négatives évidentes, s'inscrivent dans une tradition de la narration captive d'un certain doute, d'une annulation voire le reniement. Ce récit, mené par une écriture qui nie ce qu'elle vient d'affirmer, retombe dans l'incertitude par des mots déjà évoqués. En voici quelques exemples :

---

<sup>319</sup> Maignial, C. (1977 ). *Divinisation de Jésus ou dédivinisation de Dieu ?* . Raison présente, Les nouveaux gourous en questions , pp. pp. 53-71.

<sup>320</sup> Al Furqane (Le Discernement), Coran en ligne. (s.d.). Récupéré sur <http://www.coran-en-ligne.com>

<sup>321</sup> AR-RAHMAN (Le Tout Miséricordieux), Coran en ligne. (s.d.). Récupéré sur <http://www.coran-en-ligne.com>

<sup>322</sup> Ombrosi, O. (2010). *La défaite de Dieu. Le pianissimo du Dieu biblique face à la Catastrophe selon André Neher.* Revue philosophique de la France et de l'étranger , tome 135, no. 3, pp. pp. 357-369.

« Pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras lorsque je m'apprêtais à trancher la gorge de ce bébé brûlant de fièvre ? »(À quoi rêvent les loups p11)  
 « Mon père était heureux.  
 Je ne l'en croyais pas capable » (Ce que le jour doit à la nuit p11)  
 « Regarde pas ! »(L'Olympe des Infortunes p11)  
 « Le monde n'est pas obligé d'être parfait »(Dieu n'habite pas La Havane p 10)  
 « Je ne me souviens pas d'avoir entendu de déflagration. »(L'Attentat p7)  
 « Au diable vauvert, une tornade déploie sa robe à falbalas dans la danse grandguignolesque d'une sorcière en transe ; son hystérie ne parvient même pas à épousseter les deux palmiers calcifiés dressés dans le ciel comme les bras d'un supplicié. »(Les Hirondelles de Kaboul p7)

Ces énoncés présentent la première action comme négative dans leur mise en scène. Des débuts étonnants et surprenants qui attirent par le négatif des propositions en faisant oublier la forme affirmative. Donc l'attention est toujours portée sur ce qui ne l'est pas ou ce qui n'est pas fait.

Cette écriture révèle un aspect de la personnalité des personnages qui refuse d'accorder du crédit à ce qu'elle considèrerait comme tangible. Elle consiste dans le fait que le narrateur, ayant prononcé la première phrase, n'a aucune envie de la terminer, de rendre son idée crédible. Il n'est sûr de rien, les portraits sont incomplets aux yeux du lecteur et oscillent entre le vrai et le faux.

Parfois, c'est le contraire qui se produit. L'inscription joue sur la forme de la phrase : « *Je n'étais pas resté longtemps avec ma mère. Ou peut-être une éternité. Je ne me rappelle pas.* » (p 110) La déclaration est similaire à la première phrase pivot de *L'Étranger*. Il va de la négation, de l'incertitude à la négation. La même procédure est utilisée pour nier le pouvoir divin :

— *J'suis pas le bon Dieu. ...*  
 — *C'est pour ça que je te le demande. T'es un gars sympa. T'as du sentiment pour les moins que rien et tu blaires pas les vilains. Tu réagirais comment si t'étais le bon Dieu ? Parce que lui, il bouge pas le p'tit doigt. Il laisse les choses s'envenimer, et quand ça merde grave, il fait celui qui n'est pas là...*  
*Ach écarte les bras en signe d'impuissance. (p129/130)*

Dans cet extrait, il y a cinq formes de négation : *J'suis pas, tu blaires pas ; il bouge pas ; qui n'est pas là, personne ne compatit*. Cette négation traverse la quasi-totalité des textes et traverse récits et discours. Chaque nouvelle phrase détruit la précédente dans cette progression descriptive. Cette procédure s'explique par le fait

que « le narrateur dit qu'il ne peut pas décrire ce qu'il propose de décrire, ou ne présente l'objet de sa description que par des procédés interdits »<sup>323</sup>.

La description se transforme en une dénégation. Ainsi les portraits des dieux et les gestes des personnages « peuvent être victimes de la force annulatrice de l'écriture (...). Enfin, elle peut dessiner un personnage dont l'être même se résume dans le fait de n'être pas (...). L'attention est mise, non sur ce qui est, mais sur ce qui n'est pas, car seule l'absence revêt une signification. »<sup>324</sup>

Une écriture qui décèle la déception, « si j'ai renoncé à tout, c'est pour ne plus être l'otage de ce qui me dépasse, et si j'ai renoncé à Dieu, c'est pour vivre ma vie à moi » (*Dieu n'habite pas La Havane p130*), elle définit le rapport entre les personnages et leurs dieux et finit par donner cette façon singulière d'énoncer les faits refoulés et désavoués car la signification est dans l'absence et la négation. Cela affirme aussi l'insuffisance de l'intelligence humaine à se comparer à celle divine et suppose une autre pensée retreinte et antithétique.

C'est une procédure beaucoup plus psychanalytique. Freud voit que « le sujet opère la négation de ce manque dont le poids ne peut être porté par la conscience »<sup>325</sup>. Donc, fuir face à un événement, c'est un rejet et un refus. Il y a bien un conflit quand on veut parler de la relation entre les dieux et les protagonistes.

Cette écriture construit une image et la détruit à la fois, elle n'est pas là pour accomplir l'action déjà énoncée, mais pour la décliner et la contester.

Un exemple de paragraphe débordant de négation où le narrateur personnage, selon notre point de vue, affirme sa propre pensée et justifie une âme complètement anéantie par rapport à tous ce qui est divin : « - Ce n'est pas Lui qui a ordonné la dévastation de tes champs... Dieu n'a rien à voir avec la méchanceté des hommes. Et le diable non plus. » (*Ce que le jour doit à la nuit P114*)

La moralité insérée de temps en temps à travers les propos des personnages donne lieu à une représentation prise dans le sens de l'incertitude dont la signification laisse à

---

<sup>323</sup>De GEORGES-METRAL, A. (2007). *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de JULES BARBEY D'AUREVILLY*. Genève (Suisse): Champion, p.234.

<sup>324</sup> Ibid.

<sup>325</sup>Cité par COSTE. Bénédicte, *Logiques de la négation : l'Autre de la littérature*, in <http://www.fabula.org/>

désirer. Par la négation, la valeur de la vérité du discours sur le divin est dans un état critiquable. Elle est entre l'existence et la non-existence, sinon inexistence. Ainsi, par son incertitude, le narrateur met le lecteur dans une opinion non claire du divin : « *Je ne croyais pas aux prophéties — Quoi ? suffoque-t-il d'indignation. Tu ne crois pas en Dieu ? Je ne crois pas à ses saints.* » (*L'Attentat P120*)

Ainsi pour l'auteur, faire parler les personnages, c'est exposer leurs vision par rapport à la foi en Dieu, c'est éclaircir les zones d'ombre et obscure de leurs vies.

L'œuvre donne donc une représentation propre aux personnages qui s'engagent dans la voie de la négation pour créer des raisons pour vivre et espérer, pour afficher des mentalités contestataires et non pas pour changer ce qui a été déjà fait.

## Conclusion partielle

En suivant l'ordre chronologique des œuvres, d'emblée nous nous rendons compte de l'importance du thème de Dieu dans toute la production littéraire de Yasmina Khadra. En effet, tous ces romans affleurent le divin dans le quotidien le plus ordinaire des personnages. Et en tout état de cause, le déplacement d'un afflux de pensées divin ou livresque vers la fiction illustre un pont vers le monde de la représentation. Mais sujet normalement inviolable pour les croyants, dans cet espace fictionnel, sa thématique se retrouve fortement imprégnée par une certaine distance. Dans le cadre fictif, tout peut être transgressé, et rien n'est laissé en l'état que rarement. Or si la question d'un Dieu unique n'est pas posée dans les premières œuvres de notre corpus dont la société est monothéiste ou musulmane, dans les autres romans comme *Dieu n'habite pas La Havane* ou *L'olympé des infortunes*, cette même question est sujet à discussion. La divinité dans ces derniers textes est conjuguée en petits dieux minimaux ou mythologiques qui ne valent pas grande chose pour les personnages.

D'abord, dans le choix de leurs motifs, les textes font appel, par insertion ou allusion voilée et connotée, à des versets coraniques précisément. Ce logos divin, le verbe de Dieu, coule dans la plupart des temps dans le discours de quelques personnages, et il s'articule étroitement avec les autres éléments de leur logos en créant des emphases et en participant à la transformation de la nature de sa signification originale.

Egalement, dans *Les agneaux du seigneur*, alors que la thématique ne cesse de progresser et de s'enrichir en densité idéologique, l'œuvre constitue une sorte d'arrêt, dans l'évolution de la lutte contre le mal, sur une histoire particulière. Dans ce texte, l'homme, le Seigneur, Dieu, ALLAH, l'agneau, le sacrifice, la violence, Sarah, Smail ainsi que d'autres éléments ont leurs places. Tous les ingrédients de l'histoire sacrée d'Abraham sont là. Et face à de tels signes, se divulgue peu à peu la perception d'abord diffuse d'un ailleurs mystérieux qui se dessine à l'envers du texte et en porte-à-faux avec l'histoire du prophète Abraham. Une sorte de toile de fond qui sert de cadre pour la mise en scène à des actes de sacrifice violents et terroristes.

La tâche était de refaire un acte typique fait par les messagers de Dieu, mais le texte crée d'autres fils de connexion par le biais d'une fiction inventée avec le récit d'Abraham. Le texte moderne allègue cette mise à nu, ce dévoilement du sacrifice dont parlent les écritures sacrées. L'écriture mime ce dévoilement et met l'accent sur l'ingratitude de l'homme envers son seigneur et sur son avidité des biens des autres dans un monde qui l'aveugle et l'égare. Nous assistons donc à la profanation du sacré, à une déchéance du sacré, un sacré transposé, transformé, n'est sacré que d'une manière symbolique. Un dépérissement et un effritement du sacré aux dépens de la métaphorisation.

Cependant, le style de Khadra dans ces textes est marqué par une certaine différence. De cette histoire abrahamique, une représentation symbolique se dessine, l'homme animal, agneau ou loup. Une attitude de comparaison entre l'homme et l'animal qui lui vaut la singularité de la dérision. En s'inspirant des cultes ancestraux violents et sanglants, ces jeunes ont recréé un sacré sauvage qui les définissait aux yeux de la société.

En plus, dans son projet infini pour représenter l'humain, l'auteur veut tout remettre en cause, il s'efforce de faire tomber les masques, de rétablir la vérité dévoyée par ces personnages en se donnant des apparences de religiosité, et cette fiction satirique dénude les faux-semblants. Donc ces extraits idéologiques, entendons les titres, expriment l'originalité et le style de Khadra car toute la différence entre l'animal et l'homme est précisément dans l'usage de la raison. Une représentation et une posture d'ignorance, théâtralisé à l'égard du religieux.

Deuxièmement, l'écrivain nourrit son œuvre d'interrogations nouvelles. Dans *L'Olympe des infortunes*, il défend l'éminence du sacré à travers des personnages fortement marqués par un sentiment d'efficiace envers une déité, dite superlative, silencieuse ou absente, accusée sans cesse et délibérément de perdre ses pouvoirs envers ses sujets. Une divinité à l'image de l'homme n'arrange pas nos personnages. Il s'est avéré qu'elle est comme leurs croyances, impuissante et faible. Ce qui cause en quelque sorte des questions sur leur destinée et sur leur existence.

Et Khadra n'est pas des écrivains qui affirment l'athéisme ou l'agnosticisme de ses personnages aussi nettement pour le lecteur. Son écriture pétrie d'un trouble existentiel

et d'une incertitude profonde, témoigne d'un refus à souscrire à tout ordre divin et sacré. Cette littérature devient donc le réceptacle d'une quête pleinement existentielle et humaine. Une fiction qui sort comme une catharsis à la démesure humaine et approuve *La mortalité de ce dieu* de Nietzsche tant que ce dieu est, tout simplement, humain.

Subséquentement, une genèse des faux dieux est représentée Dans *L'Olympe des infortunes*. Le texte fournit de nouveaux indices concernant la mythologie et ses répercussions chez un groupe donné. Ce qui est sûr, c'est que l'écrivain reprend des idées qui sont dans l'air depuis longtemps et toujours d'actualité comme l'idée de l'homme-dieu ou Jésus-Christ. Le mot *Jésus* lui-même n'est pas évoqué, mais il est suggéré à travers les personnages. Avec *Ach le Borgne*, appelé aussi *Dieu le père*, et *Junior* le fils, l'écriture entre dans la composition d'une relation sacrale qui lie un Père à son Fils non biologique et au *Bon dieu*. L'écrivain concrétise cette relation trinitaire qui mène tout droit vers le christianisme et vers la figure sacrée de Jésus-Christ. Le personnage Ach se considère comme pleinement divin. Cependant, la suite du récit trahit cet état initial sacré et révèle une réalité chaotique au sein de cette relation. Cette grande figure de sainteté est réduite en miette par la fiction qui tient un discours piquant, mordant et annonçant son incroyance à ce dieu humain à travers l'avènement de *Ben Adam*, qui révélera une vérité aux personnages : *je suis l'homme éternel*.

Donc, comme le disait Arlette Michel de la poésie, « *l'un des buts principaux assignés à la poésie est de « connaître », et le principal objet de la connaissance est Dieu* »<sup>326</sup> et l'un des objets de cette littérature de Khadra est aussi faire connaître Dieu aux lecteurs.

---

<sup>326</sup>Michel, Alain et Arlette. *Et le Verbe s'est fait chair : la littérature et Dieu ou la quête du beau par le verbe. La littérature française et la connaissance de Dieu (1800-2000)*, Paris, Genève : Le Cerf, Ad Solem, coll. « Théologiques », 2008, 3 tomes (385 p., 926 p., 1413 p.), EAN 9782204086622

# **Conclusion générale**

Partant du terme phare *le sacré* de l'intitulé de notre projet « *La construction figurale et la dimension représentative du sacré dans l'espace fictionnel, le cas de Yasmina Khadra* », il était nécessaire pour nous de décoder et d'interpréter ses diverses formes, les diverses figures qu'il prenne dans la littérature de Khadra. Ce terme est problématique dans le champ littéraire car, de référence religieuse, la relation moderne à tout ce qui est religieux s'est transformée de façon importante de nos jours avec le processus de sécularisation. Nous nous sommes donc intéressé à ces deux acceptions qui traçaient deux itinéraires, elles mettaient presque des limites qui conditionnent sa représentation dans l'œuvre de Khadra, à savoir le sacré individuel et le sacré collectif selon la théorie de Durkheim. Ces deux types d'éléments ne sont pas de la même catégorie. De provenance sociale ou individuelle, toute chose, même de l'ordre du profane, peut provoquer des sentiments de transcendance chez les personnages loin de toute emprise religieuse. Et méthodiquement, notre travail s'est divisé en deux parties.

Dans un premier temps, sous l'intitulé « *De la fiction, Du sacré* », nous nous sommes intéressés à la conception du sacré, en général, et chez les personnages principaux en particulier. Partant de la théorie de René Girard selon laquelle le sacré naissait du sacrifice, d'une violence au sein d'une communauté en crise, d'un *mécanisme émissaire*, et que les figures historiques et littéraires « *incarnent toutes le jeu de la violence sacrée* » après une réflexion et une analyse de quelques héros romanesques, il était nécessaire de faire le tour des romans pour voir qu'est-ce qu'il y a de plus sacré dans la vie des personnages. Ce que nos héros vénèrent par-dessus tous, c'est leurs *rêves* d'enfance et leur *amour* d'adolescence. Nous avons exploité cette sensation de haute estime et de crainte qui se concrétise dans un rêve, dans un amour, ou face à une beauté, à une terre, envers un art, une musique, ou face à la littérature comme faits sacrés dans les divers espaces fictionnels de notre corpus. Ces motifs sous leurs différentes formes sont largement présents dans les romans, et comme constituants fondamentaux et porteurs de sens et de significations, et s'émanant d'un auteur qui a le tragique pointé sur le bout de la plume, ils nous ont révélés les secrets qu'ils les rattachent à la religion, au mal, à la mort, enfin à la violence sacrificielle.

Dans les textes de Khadra, tout commence par un rêve sacré pour les protagonistes, devenir un artiste ou un acteur est l'un des souhaits les plus désirés dans leurs vies. Et à côté de leurs rêves, nos héros veulent épouser la femme tant aimée. Ainsi la femme avec sa beauté divine et son amour s'avère le rêve le plus sacré. Mais tout rêve finit par se briser chez Khadra. Ces jeunes, dès qu'ils perdent espoir, prennent la voie de la violence pour se venger de la société qui les a privés de leurs rêves. La figure du mal de Kada ou de Nafa, entourée dans un premier temps d'un certain romantisme et de sympathie, profitant d'un moment de déprime et le peu de possibilités d'ascension sociale, ils passent à un moment d'euphorie, ils deviennent des émirs, des terroristes. Et quand ces jeunes transformés pesaient sur la société et la politique, ils normalisaient la violence en lui donnant sa forme et son contenu sacrés. A ce point, les premiers récits ressemblent à un drame sacrificiel et religieux, en un crime sacré et en une guerre sainte. Tout simplement, parce que les personnages héros ont mis la déception et le meurtre au service de la religion.

La guerre de ces protagonistes contre leurs propres pays déclarée, guerre civile ou guerre religieuse de prime abord, est faite au nom de l'Islam. Donc, le sacré religieux est au cœur de cette entreprise littéraire, il la traverse du début jusqu'à la conclusion et les romans, de ce fait, se convertissent en une tragédie religieuse inspirant pitié et compassion. Donc, la destruction d'un sacré personnel provoque la transgression du sacré commun, la religion. La société devient le bouc émissaire, et une violence insensée réglée par un désir initial remplace l'état paisible premier.

En effet, le Bien et le Mal dans les récits de Khadra sont construits selon un schéma dyadique des deux mondes radicalement opposés renferment le monde sanctuaire de Dieu et le monde humain des émirs. Le constructivisme et la psychologie de Nafa sont mis en exergue pour percer les secrets de l'ascension de ces émirs, de ces petits dieux naissants pour illustrer toutes les dichotomies liées au Bien et au Mal dans *À quoi rêvent les loups*. Ainsi, nous avons vu des groupes qui ont suivi le processus du *mécanisme victimaire* dont parlait René Girard, ces personnages ont instrumentalisé le sacré pour justifier et légitimer leur propre violence et la nommée comme sacrée. Ainsi, l'acte de violence, son omniprésence s'érige comme une religion en soi parce qu'entre les deux, la ligne devient extrêmement fine.

Et le processus sacrificiel de la théorie de René Girard épouse parfaitement les deux premiers romans. Toutefois, l'islam n'admet pas et n'atteste pas de la crédibilité de cette théorie qui stipule que : « *Le sacré et la violence, force interactive qui traverse toutes les sociétés et tous les temps.* »<sup>327</sup> Cette religion n'entre pas dans le jeu de la violence et du sacré.

Or la religion islamique telle qu'elle a été décrite semble décevante parce que parler de la religion pour Khadra, c'est parler de la violence. C'est ainsi que cette lutte psychologique et physique sous une apparence et une origine spirituelle semble séculière et profanée. Néanmoins, Khadra n'incrimine pas la religion de l'islam, elle est aussi victime des ignorants.

Dans *Les hirondelles de Kaboul*, ce lieu des *péchés capitaux*, le lieu *déserté par ses saints patrons*, 'les mollahs' dévoient la religion qu'ils prétendent défendre, ils forgent une religion contre l'amour, contre la joie, contre toute forme de vie en dehors de leurs lois et de leur foi. L'écrivain crée la figure misérable d'un personnage, Atiq, l'homme aux deux hirondelles, deux figures antinomiques féminines enfermées derrière leurs tchadri grillagés et qui font basculer sa vie. À travers une écriture poétique qui raconte les atrocités comme les merveilles : la guerre, le fanatisme religieux, la misère et la beauté, l'écrivain donne une vision sur ce monde déchiré et paradoxal, et pactise un éveil, crée un déclic à travers un amour vrai de la femme Phénix ou la femme Christ. Le génie de l'œuvre dégage une sorte de douleur déchirante qui imposait un état d'émoi à l'écriture, et elle devient finalement douloureuse. Elle se transforme en une morale, en une forme de souffrance occultée d'un double sacrifice, elle est retenue par l'incapacité de trouver les mots qui prennent en charge des situations aussi dégradées.

Dans ce roman, la figuration du sacré est représentée comme des entraves aussi bien aux relations entre les hommes qu'à l'avancement de la société. Cette représentation du sacré dont la loi est humaine et non divine, devient un obstacle restreint et paralyse l'épanouissement harmonieux de l'individu. Dans ce contexte, régnait l'islam et l'esprit de cette religion est absent.

---

<sup>327</sup> Girard, R. (1972). *La violence et le sacré*, Op. cit., p.375.

Presque la même thématique et la même trame entre rêve, amour, déception et descente aux enfers se répètent, mais cette fois la représentation est associée au motif de la terre désirée et hautement sacrée. Des personnages se consacrent et se sacrifient pour une terre confisquée, comme dans *Ce que le jour doit à la nuit*, où un pays spolié, comme dans *L'Attentat*, est cet attachement est une question de vie ou de mort pour nos protagonistes. Et parce qu'il existe une *psychosociologie propre à l'espace*, selon les recherches de Moles et Rohmer, et que tout « *espace n'est pas neutre, il n'est pas neutre, il n'est pas un cadre vide à remplir de comportements* »<sup>328</sup>, et de ce fait la conduite de l'être et ses valeurs dépendent du lieu qu'il occupe, ces terres à caractère social, collectif sont considérés comme parties interdites à la profanation et aux profanes.

Dans Palestine, *La terre bénie de Dieu*, Amine est représenté comme une figure hybride. Ce brassage esquisse le caractère du personnage. Et pour donner une raison à un processus d'écriture qui ne prend pas parti et aborde le conflit avec objectivité, l'écrivain a placé son personnage juste à la charnière entre les deux cultures, un éminent chirurgien d'origine arabe naturalisé israélien. Et toute scène décrite devienne une évidence sans critique. Ce personnage réussit à faire cohabiter les contraires et à les maintenir durant presque tout le texte. Une écriture nerveuse qui épouse le voyage et la *mission divine* que fait le héros pour rechercher les causes de l'attentat suicide de sa femme Sihem. En cherchant la vérité sur Sihem, en fait, il part à la recherche de sa propre vérité. Le texte nous fait découvrir que la colère du personnage dans ce récit émerge de l'impulsion de l'écriture. Celle-ci reste le lieu concret qui manifeste par excellence sa nervosité. Sa singularité ici demeure dans les techniques qu'il utilise. L'écriture du va-et-vient, entre l'endroit et l'envers de l'espace sacré *palestinien et israélien* fait surgir le côté psychologique de l'espace. L'écriture procède à la destruction de la personnalité du personnage principal et à sa reconstruction à travers un itinéraire spatial sacré, un voyage typographique par nomenclature à travers la Palestine. Le démontage s'apparente à la déconstruction Face aux « *micro-constructions textuelles* »<sup>329</sup> et à la construction de l'espace. Ces deux techniques de la

<sup>328</sup> Moles Abraham et Rohmer Élisabeth . (1998). *Psychosociologie de l'espace*. Paris: L'Harmattan, p. 111.

<sup>329</sup> Martin, J.-C. (s.d.). *Qu'est-ce que la déconstruction? (entre Kant et Derrida)*. Récupéré sur <http://strassdelaphilosophie.blogspot.com/2014/01/quest-ce-que-la-deconstruction-entre.html>

destruction et la construction de l'espace, pour configurer Jérusalem telle qu'elle est coupée par un Mur deviennent le reflet de la personnalité d'Amine, et elle est à la fois ce qui aide à construire et ce qu'il faut détruire dans cette espace interdit pour les deux communautés.

A travers un narrateur distancié, l'écrivain prend la posture d'un observateur et non celui qui s'implique, la construction figurale de la *terre bénie* donne naissance à une guerre sacrée profanée par le monde entier. Ainsi, cette fiction, met-elle en panne et à l'écart l'élément du sacré et le projette dans le cercle du profane socialement et logiquement pour les deux communautés ennemies. Les deux ont tenté de gérer la violence ou la rendre légitimement tolérable. En ce cas, le sacré et la religion avant tout est la matrice de la violence et de la guerre dite sainte.

Contrairement à *L'Attentat*, l'auteur garde un silence dédaigneux sur l'histoire de l'Algérie à travers Younes. Il n'accuse pas de modification notoire, le roman reste laconique sur ses aspects, il l'ancre tout simplement dans l'historicité humaine. « *El Ouma* » sur cette terre, ce lieu sacré pour les uns, profane et profané par les autres, dans un monde aveuglé et soumis à des conditions supérieures à celles des autochtones, cette *l'Algérie* signifie pour l'enfant qu'il était, Younes, sa Mémoire sacrée. Loin d'une visée purement esthétique, ce que l'auteur a surtout voulu montrer par un style pictural dans son roman, c'est le sens que tout homme attache à son Histoire, à sa Mémoire. Cette Mémoire prend une place dans l'instauration d'une Histoire absente, ignorée et même obscure qui est l'objet d'une amnésie et d'une défiguration par les uns et les autres.

Et puisque la narration est portée par un *je* appartenant aux deux camps ennemis dans ces deux cas de romans sur un conflit territorial, il est logique qu'elle incarne le personnage dans tous ses états. Mais ce personnage incarne en lui seul un courant d'une inconscience interne au départ. Une personnalité qui se trouve en lutte avec elle-même et avec l'autre. Elle offre à la vue un monde vu avec un écart, un regard objectif. Elle est une prise de distance entre une histoire du passé absent, non écrite et un présent muet et silencieux.

Pour illustrer la figure du père associée à celle de la terre et symbolisée comme sacrée chez l'écrivain, nous remontons à sa propre expérience racontée dans son autobiographie pour révéler la psychologie de l'enfant qu'il était. Son père était tout pour lui, son dieu : « *Mon père était tout pour moi. Il était mon dieu, mon ange gardien.* » (*L'Ecrivain P 81*) Pour ses personnages enfants aussi, la figure du père est, par excellence, divine. Toutefois, *Le désistement du père* a hanté toute la vie de l'écrivain et tous ses écrits sans exception comme le stipule lui-même. Donc, toute forme de représentation de la figure du père dans les textes de Khadra est ce père *dieu* qui se transforme en un père déchu, en une blessure. Et l'image du père, qui est restée longtemps dans la littérature maghrébine d'expression française balisée entre sacrifice, sacrificateur et sacrifié, se fixe chez Khadra sur le portrait d'un ultime sacrificateur. En parallèle, la figure de la mère associée ordinairement à la terre reste non-consacrée dans ces textes.

Nous l'aurons donc compris, cette littéraire est comme une histoire des idées, des conflits sociaux, et historiques de différentes communautés et lieux. Mais curieusement, cette image n'influence pas toutes les œuvres de Khadra. Au contraire, des romans ont été considérés comme des espaces d'amour pur, de musique et de liberté, et le sacrifice est plutôt psychologique, matériel et non mortel. En effet, pour l'art sacré ou la musique, il nous paraît intéressant de comprendre comment, et peut-être à quelles conditions, ce lieu de commodité trivial peut prendre un sens sacré dans l'usage qu'en a fait l'œuvre de Khadra.

Dans *Dieu n'habite pas la havane*, nous discernons une tonalité autre et différente des autres romans. Décidément, le seul et vrai Dieu qui ne perd jamais son statut à La Havane, c'est la musique. Et cela rejoint l'idée de B. Didier selon laquelle la musique est « *une langue sacrée qui dit l'âme et le cœur*<sup>330</sup> ». De ce fait, le jeu de la musique, de l'amour avec le temps et l'espace engendre une écriture sacrée qui sacralise l'art. C'est comme si les personnages sacralisent la musique, de telle sorte que l'écriture, elle, sacralise le rythme et la mesure. Dans cet ouvrage protéiforme, s'exprime la musique comme religion : une forme de religion sensible, de tendresse et de miséricorde et une vénération extraordinaire est représentée envers cette *sacro-*

---

<sup>330</sup> Didier, B. *George Sand et la musique*, Presse universitaires, Caen, 2006, p.49.

*sainte* musique. Et cet exemple, aussi trivial soit-il est venu prouver que même dépourvu de toute valeur spirituelle, tout objet, tout espace, peut se révéler précieux en vertu d'un principe d'attachement étonnant.

En parallèle à cet art, dans l'œuvre de Khadra la littérature est aussi sacrée, « *La littérature est un Dieu* »<sup>331</sup>, elle est représentée comme un sacrifice à travers Dactylo et Sid Ali, des figures égorgées par des terroristes parce que l'un était un écrivain et l'autre un poète. Cette littérature redevient un acte contre la violence et contre la mort. Et cela prouve que Khadra n'est pas tout à fait neutre. Les écrivains et artistes sont, le plus souvent, la valeur sûre dans les romans, des défenseurs des principes hautement positives et sacrés. Ils ont le dernier mot sans qu'ils puissent jouer un rôle véritable contre les terroristes ou les héros désillusionnés. Et que, principalement dans cette société musulmane contrairement à celle cubaine, l'art n'a plus la valeur qu'il mérite.

De ce qui précède, nous constatons que si le sacré est un terme ambivalent, flottant entre la vénération ultime et l'amour propre, Khadra ne donne guère une représentation positive de ce sacré individuel ou personnel, même s'il est tout le capital des personnages. Mais contre toute apparence, Khadra livre une image sacrée de ce que les personnages vénèrent dans leurs vies. Dans ses romans donc, la thèse du sacrifice et la réflexion sur la religion prime sur toute la thématique.

Et puisque le sacré est de prime abord divin, nous avons procédé dans un deuxième temps à une méthode descriptive et analytique des manifestations de la thématique de Dieu et ses modes de caractérisation dans l'écriture de Khadra, une écriture qui s'avère une composition métisse de techniques. Donc, dans la partie intitulée *Le divin dans l'écriture de Khadra*, nous avons recueilli toute matière en relation avec le sacré commun ou collectif liée à Dieu, aux Livres sacrés et aux prophètes. Khadra jongle, étoile son œuvre d'une gamme de termes substantiellement différents mais avec toujours une parenté notionnelle comme Dieu, Allah, prophète, versets, etc. Un lexique qui laisse un arrière goût théologique, et l'œuvre littéraire peint un tableau chargé jusqu'à saturation de ces vestiges, de ces traces du sacré original.

---

<sup>331</sup> Denis Saint-Jacques, Alain Viala (sous la direction de), Paul Aron, *Le Dictionnaire du Littéraire*, PUF, 2010.

D'abord, dans l'apparition matérielle du Texte Livresque, des idéologèmes coraniques traversent l'œuvre de Khadra et un premier mode d'insertion met les versets en valeur d'une manière évidente ou secrète. Le deuxième mode fait couler le logos divin dans celui humain, dans les discours des cheikhs qui manipulent le texte coranique et confondent leurs paroles à la parole du Seigneur. En conséquence, une fusion et une confusion entre les deux paroles est produite.

L'écrivain use de la connotation et de l'allusion pour dire sans dire que le sacré est transgressé et d'une manière blasphématoire à travers quelques discours d'intégristes. Le langage divin est condensé, rapide et concis, performatif et éloquent, or la conversion entre autres co-religieuses se trouve dans le logos humain. Les deux textes précités révèlent un commerce des religions basé sur la peur. La stratégie est de mettre en œuvre des menaces au nom d'un livre sacré pour intimidation les plus faibles et les plus naïfs.

Ces idéologies conduisent au dogmatisme. Du logos divin, le verbe de Dieu, au logos humain, les Cheikhs nourrissent un fanatisme qui assujettit la majorité des esprits, les guide dans le sens voulu et transforme inconsciemment des jeunes en monstres. Ils perdent, ainsi, leur innocence et deviennent de malheureux scélérats, de vrais instruments, de vrais jouets entre les mains des surnois.

En plus des versets, nous décelons une intertextualité livresque, des figures coraniques et bibliques sont réécrites ou conceptualisées. L'écriture de Khadra récupère donc des thèmes qui figurent à l'origine dans la référence coranique. Un thème coranique, donc sacré, réinvesti, revisité, réécrit par l'auteur, passe dans le registre fictionnel. Des figures prophétiques servent la plupart du temps de modèle pour une représentation purement littéraire d'une figure du sacré. C'est le cas de la figure d'Ibrahim dans *Les Agneaux du Seigneur*, de Younes dans *Ce que le jour doit à la nuit* et de Jésus dans *L'Olympe des infortunes*. Phénomènes assez proches ou apparentés à l'idéologème<sup>332</sup>, la fiction recopie, de fait, sa structure sur une autre précédente. Et dans l'expression du titre *Les Agneaux du Seigneur*, nous avons pu déceler une réécriture de la figure du patriarche Abraham parce que, selon René Guilton « *Abraham aura un authentique destin qui embrassera tous les âges*

---

<sup>332</sup> Néologisme de Julia Kristeva qui désigne l'articulation d'un texte sur d'autres structures.

*suivants.* <sup>333</sup> » Tous les ingrédients de l'histoire sacrée d'Abraham sont présents : Dieu, agneau et sacrifice. Et face à de tels signes, se divulgue peu à peu la perception d'abord diffuse d'un ailleurs mystérieux qui se dessine à l'envers du texte et en porte-à-faux avec l'histoire du prophète Abraham.

Un prophète dont la relation avec Dieu est privilégiée à tout point de vue. Mais dans le roman, son récit ne s'inscrit pas dans cette perspective, la relation est d'homme à homme. L'histoire d'Abraham se résume en s'intervertissant. Un thème littéraire d'une grande imminence au texte coranique, est mis en spectacle et qui tourne en scandale, inscrivant le récit dans une pensée et un abord eschatologique et racontant la responsabilité de l'homme lui-même, envers ses semblables et envers Dieu. Cette réécriture s'avère réparatrice parce que la leçon de morale est dans cet extrait de l'imam Haj Salah : « *Savez-vous pourquoi Dieu a ordonné à Abraham de lui sacrifier son fils chéri?... Il voulait faire comprendre aux hommes que la Foi a ses limites aussi, qu'elle s'arrête dès lors qu'une vie d'homme est menacée.* » (Les agneaux du seigneur p.127)

De cet emprunt résulte une philosophie animale de Khadra. À travers l'agneau, le loup qui procurent aux textes un ton critique et satirique, l'écrivain disqualifie ces humains et leurs entreprises par l'opposition de vocables nobles et de termes qui bestialisent ou animalisent l'humain pour le ravalier au rang des bêtes. Ainsi, ces humains forgent un vrai sacré sauvage. Une œuvre accusatrice et une attitude railleuse annonçant son opinion à travers cette analogie animale.

De surcroît, dans *L'olympé des infortunes*, le prophétisme surgit face à un monde bouleversé où la foi en un Dieu Tout-puissant disparaît, le culte de l'homme remplace le culte de Dieu, et parfois la foi en des valeurs idéologiques remplace la foi en Dieu. Les personnages ressentent une absence divine presque totale ou un silence divin pesant ; ils s'interrogeaient sur leur existence absurde et sur des divinités vénérées jusque-là impuissantes et à leurs images. Dans cet écrit, le texte dépasse largement le cadre de l'art pour atteindre la dimension humaine. Son écriture

---

<sup>333</sup> Guitton, R. (n°3-2004). *Abraham littérature de l'imaginaire ?* Revue Plaisance, Communication faite à l'Université de Messine (Italie)

tourmentée et tiraillée, pétrie d'un vertige existentiel et d'une incertitude creuse, témoigne d'un refus à se soucrire à une quelconque divinité sauf soi-même. La question sur les relations humaines ne manque pas de réponse, mais la relation avec Dieu n'est pas totalement discréditée. La littérature devient donc le réceptacle d'une quête non existentielle, mais pleinement humaine.

En parallèle, ce roman moderne attire l'attention sur l'idée de « *Dieu est mort* » de Friedrich Nietzsche. Le texte donne l'opportunité aux lecteurs contemporains de réfléchir sur la transparence de la thèse de la mort des dieux et à tout ce qui se cache et se scelle derrière elle, une thèse longtemps critiquée et jusqu'à nos jours. Le texte renforce l'idée de la mort d'un Dieu chrétien crucifié et il l'affirme.

Tout ce qui touche à la religion a été toujours un point de focalisation et d'intérêt pour Khadra. Cette énergie séduit et stimule l'écrivain pour ce qu'elle comporte de dramatique et de tragique. Et si le sacrifice a touché l'ensemble des récits, l'exception la plus notable est *L'Olympe des infortunes*, pas de sacrifice, mais un grand gâchis de vies entières. La disparition du sacré de la vie de ces personnages est non seulement un phénomène de formalité, mais un mode de vie. Nous y interrogeons, en cet espace de délinquance, sur l'objectif d'être un 'humain'. Là, l'écrivain expose le drame humain et le prophétisme qui les sauve. L'investissement exige une certaine conscience de ce rôle civilisatrice. L'auteur ne s'arrête jamais aux limites fixées par les personnages car le choix d'une leçon de morale se diffuse à travers Ben Adam, un personnage envoyé tel un prophète à des égarés : « *C'est la providence qui m'envoie.* » Le texte fait un appel à la sagesse et au bon sens. Une pédagogie de l'espérance par le sentiment et l'imagination à travers tous ces personnages.

Ce roman contient, sur le mode spéculatif et pamphlétaire, la matière hypothétique et critique d'un divin trinitaire. L'auteur tisse implicitement une image abrégée de Dieu le Père, de son Fils et de l'atmosphère de leur vie individuelle et collective. Dans ce texte, il y a le *bon Dieu*, Ach le Borgne, appelé aussi *Dieu le père*, et le fils non biologique Junior. Des signes qui s'imposent comme une forte imprégnation dans le texte de la composition de Jésus Christ ou le mythe de l'homme-dieu, et le triangle d'une trinité chrétienne se cristallise. Et pourtant, il reste distancier et sommaire sur le sujet. Cependant l'apparition de Ben Adam secoue la relation entre

le père et son fils, et il leur révèle leurs réalités : « *Et je suis la Vérité. Votre vérité...Je suis l'homme éternel* », et Jésus selon Khadra est *l'homme éternel*. Ce mythe de l'homme-dieu est représenté, associé à une symbolique des dieux mythologiques représentés à travers l'espace *Le grand Roché* et la souffrance éternelle des personnages.

Ainsi est manipulé le sacré par la fiction. Il garde certes sa longévité assurée par la représentation du monde réel, mais il ne sauvegardera que rarement le respect qu'il mérite dans l'espace fictionnel où il change de définition. Mais qu'en est-il du sacré dans les autres romans récents de Khadra ? Est-il ce sacré individuel qui détruit tout sur son passage, mêmes les valeurs les plus sûres, les plus divines et communes à toute communauté ? Ce sont là d'autres questionnements que nous pouvons poser dans nos travaux à venir.

# **Bibliographie**

## Corpus

KHADRA, Y. (1998). *Les agneaux du seigneur* (éd. JULLIARD). Paris: POCKET.

(1999). *À quoi rêvent les loups* (éd. JULLIARD). Paris: POCKET.

(2007). *Les hirondelles de Kaboul* (éd. SEDIA). Alger.

(2008). *Ce que le jour doit à la nuit*. (Sédia, Éd.) Alger.

(2010). *L'Attentat* (éd. JULLIARD). Paris: POCKET.

(2010). *L'olympes des infortunes* (éd. Média-Plus). Blida.

(2016). *Dieu n'habite pas La Havane* (éd. JULLIARD). Paris.

## Corpus de référence

KHADRA, Y. (2001). *L'Ecrivain* (éd. JULLIAD). Paris: POCKET.

(2006). *L'imposture des mots*. Paris: Éditions Pocket.

## Ouvrages

Abassi, A., & Zlitni-Fitouni, S. (2006). Typologie du sacré dans le roman tunisien francophone : une hypothèse de recherche. *Le sacré et le profane dans les littératures de la langue française*, p. 391.

ACHOUR Christiane & REZZOUG Simone . (1990). *Convergences critiques: Introduction à la lecture du littérature* (éd. OPU). Alger.

ACHOUR. Christiane et Bekkat. Amina . (2002). *Clefs pour la lecture des récits. Convergences critiques II*. Blida: Tell.

ADJIL, B. (1996). *Espace et écriture chez Mohammed Dib*. France: L'Harmattan.

Babey, S. (2011). *La haine de Dieu : Michel Onfray : de la posture à l'imposture !* Paris: Artège.

- Bachelard, G. (1999). *La formation de l'esprit scientifique* (éd. Librairie philosophique Vrin). Paris.
- BARTHES Roland. (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques [1953]*. Paris: Édition du Seuil.
- BARTHES Roland. (1985). *L'aventure sémiotique*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil, "Point".
- Bataille, G. (1957). *La Littérature et le mal*. Paris: Gallimard, coll. Folio essais.
- Bataille, G. (2015). *Histoire de l'érotisme*. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, C. (2004). *Les fleurs du mal*. Paris: POCHET.
- Beida Chikhi et Laurence Pieropan . (2008). *L'écrivain masqué*. Paris-Sorbonne: PUPS.
- Bernanos, G. (1939). *Scandale de la vérité*. Paris: Gallimard.
- Bertrand, G. (2007). *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire* (éd. Le Quartanier, coll. « Erres essais », Vol. 1). Montréal.
- BLANCKEMAN, B. (octobre 2002). *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain* (éd. Prétexte éditeur). Paris.
- Bounfour, A. (1995). *De l'enfant au fils: essais sur la filiation dans les Mille et une nuits* . New York: E.J. Brill .
- BOUZAR, W. (2006). *Roman et connaissance sociale*. Alger: Office des publications universitaires.
- Breton, Philippe, Le Breton, David. (2009). *Le silence et la parole. Contre les excès de la communication* (éd. Erès). Toulouse.
- Calasso, R. (2002). *La littérature et les dieux, [La letteratura e gli dèi]* (éd. Gallimard, Collection Tel (n°397)). (J.-P. M. l'italien, Trad.)
- CAMUS. Albert. (2007). *L'étranger [1942]*. Bejaia: TALANTIKIT.

CAMUS, Albert. (2007). *La peste*. Bejaia: TALANTIKIT.

De GEORGES-METRAL, A. (2007). *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de JULES BARBEY D'AUREVILLY*. Genève (Suisse): Champion.

DORRIT, C. (2001). *Le propre de la fiction* (éd. Seul). (t. d. SCHAEFFER, Trad.) Paris.

Durkheim, Emile. (1912). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: P.U.F.

Eco, U. (1985). *Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset.

ELIADE, M. (1987). *Le Sacré et le Profane*. Paris: éd. Gallimard, coll. folio essais.

FANON, F. (1976). *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero.

Genette, G. (1966). *Figures* (éd. du Seui). Paris.

Georg, L. (1975). *Problèmes du réalisme*. Paris: L'ARCHE.

Ghebalou, H. (2010). *Littérature algérienne contemporaine et actualité des symboles culturels* (éd. HIBER). Alger.

Gide, A. (1922). *Les caves du Vatican*. Paris: Gallimard.

Gide, A. (1954). *Journal 1939-1949*. Paris: Gallimard Bibliothèque de La Pléiade.

Girard, R. (1972). *La violence et le sacré* (éd. Bernard Grasset). Paris.

GIRARD, René. ( 2007). *De la violence à la divinité*. Grasset.

GIRARD, René. (2004). *Les origines de la culture* (éd. Grasset). Paris.

GIRARD, René. (2007). *De la violence à la divinité*. Paris: Grasset.

Girard, René. (2004). *Les origines de la culture*. Paris: Gallimard.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. (1992). *Entrée en littérature*. Paris: Hachette.

Haraoui, Ghebalou et all, *Littérature algérienne contemporaine et actualité des symboles culturels*, HIBER, Alger, 2010

Jouve, V. (1992). *L'effet personnage dans le roman*. PUF, « Écriture ».

Lacan, J. (1<sup>o</sup>ed. 1953). *Écrits*. Paris: Le Seuil.

Mallarmé, S. (juin 2000). *Poésies*. eBooksFrance.

MAURIAC, F. (1972). *Le Romancier et ses personnages* (éd. Le livre de poche). Paris.

MERAHI, Y. *Yasmina Khadra : Entretien avec Merahi Youcef : Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?* Blida, Sedia, 2007. (Collection d'entretiens A BATONS ROMPUS).

Meslin, M. (1988). *L'Expérience humaine du divin : fondements d'une anthropologie religieuse*. Paris: Editions du Cerf.

MITTERAND, Henri. (1980). *Le discours du roman*. Paris: P.U.F. Écriture.

Moles Abraham et Rohmer Élisabeth . (1998). *Psychosociologie de l'espace*. Paris: L'Harmattan.

Nietzsche, F. (1901). *Le Gai Savoir* (Vol. 8). (S. d. France, Éd., & H. Albert, Trad.) Paris.

OPIELA, A. (2015). *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval*. Paris: Honoré Champion.

Otto, R. (1995). *Le sacré*. Paris, Éd. P. E. RIVAGES, (& A. Jundt, Trad.).

Parat, C. (2002). *L'inconscient et le sacré*. Paris: Puf.

PEYTARD, Jean. (1986). *Syntagme 3 : didactique sémiotique enseignement*. Paris: Les Belles Lettres.

Picard, M. (1995). *La Littérature et la Mort*. Paris: Collection : Écriture; Éd, PUF.

Piégay-Gros, N. (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod.

Proust, M. (tome 2, 2008). *La Prisonnière*.(Éd. L. L. Poche), Paris.

Riffaterre, M. (1979). *La Production du texte* (éd. Le Seuil). Paris.

Tessier Robert, J. A. (1991). *Le sacré* (éd. les éditions du Cerf, col BREF).

Wunenburger, Jean-Jacques, 2001, *Le sacré*, Paris, PUF.

## Articles et revues littéraires

AN, Y.-J. (sous la direction de Louis Panier, 2007). '*Figure et rencontre*' *Approche sémiotique du roman de Georges BERNANOS : Sous le soleil de Satan*. Récupéré sur Thèses en ligne: <http://www.theses.fr/2007LYO20001>

ANDRON. M.-P. (s.d.). *L'amour comme un roman* . Récupéré sur <http://www.fabula.org/revue/cr/303.php>.

Arlette, M. La littérature française et la connaissance de Dieu (1800 - 2000). *Le Cerf*, 2008, *Compte rendu publié dans www.fabula.org*.

Aubry, G. (s.d.). *L'impuissance de Dieu*. Récupéré sur Revue philosophique de la France et de l'étranger 2010/3 (Tome 135), pages 307 à 320: <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2010-3-page-307.htm>

Bastide, R. (08 septembre 2010). *Le sacré sauvage*. Récupéré sur SociologieS [En ligne], Découvertes / Redécouvertes: <http://journals.openedition.org/sociologies/3238>

BECHTER, B. (2001). roman blanc, écrit (ure) noir(e) chez Yasmina Khadra, dans Algérie : nouvelles écriture. Voix de la résistance Actes du colloque de Toronto. (L. Paris, Éd.) *Études littéraires maghrébines n°15* .

Benoit, J.-L. (2012, pp.56-72). *La question de Dieu dans la littérature française du XXe siècle*. Récupéré sur Revue roumaine d'études francophones,: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00918861/document>

Benware, E. (s.d.). *La Structure des Mythes de Claude Lévi-Strauss* . Récupéré sur <http://litgloss.buffalo.edu/levistrauss/text.php>

Bergeret, L. (s.d.). *L'expressivité morale du texte littéraire*. Récupéré sur Université Paris 1 Panthéon –Sorbonne: <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/lexpressivite-morale-du-texte-litteraire-22/>

Bidar, A. ( Institut du Monde Arabe, 5 mai 2016). *Le Coran, dictée surnaturelle ou parole humaine inspirée ?* Récupéré sur France culture: <https://www.franceculture.fr/conferences/institut-du-monde-arabe/qui-parle-dans-le-coran> conférence

Bonn Charles . (Les colloques, Kateb Yacine, Nedjma). *Histoire et production mythique dans Nedjma*. Récupéré sur Fabula: (Université Lyon II), <http://www.fabula.org/colloques/document1227.php>, page consultée le 18 août 2021.

BOUDJAJA, Mohamed, « La pratique intertextuelle dans le polar de Yasmina Khadra », Université de Sétif, Synergies Algérie n°4\_2009 pp.115-122

Bourlet, Mélanie. & Gishoma, Chantal. (2007). *Des voix dans la poésie : entretien avec Henri Meschonnic*. Récupéré sur Études littéraires africaines, (24), 4–11: Bourlet, Mélanie. & Gishoma, Chantal. (2007). Des voix dans la po <https://doi.org/10.7202/1035338ar>

Bower, E. (s.d.). *Nathalie Sarraute et le monde d'Enfance*. Récupéré sur <http://www.colby.edu/french/fr128/ecbower/biographie.htm>

Boyer Frédéric, Kristeva Julia et all. (2009). Thérèse mon amour. *La littérature contemporaine et le sacré* .

Cazier, J.-P. (25 février 2013). *Derrida, philosophie animale*. Récupéré sur Le Club de Mediapart: <http://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/250213/derrida-philosophie-animale>

Cazier, J.-P. (s.d.). *Derrida, l'Occident en déconstruction*. Récupéré sur <http://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/251013/derrida-loccident-en-deconstruction>

Charles, B. (vol. 22, no 1, printemps 2007). Le Tragique de l'émergence littéraire maghrébine entre deux langues, ou le roman familial. (« L. Charles Bonn, Éd.) *Nouvelles Études Francophones* , *Nouvelles Études Francophones*, vol. 22, no 1, printemps 2007, p. 18.).

Chavel, S. (2012). Martha Nussbaum et les usages de la littérature en philosophie morale. *Revue philosophique de la France et de l'étranger* (Tome 137), p. pages 89 à 100.

Chemla, Y. (2009). *Je portais la nuit sur ma figure*. Récupéré sur Etudes francophones : [http://www.ychemla.net/fic\\_doc/khadra01.html](http://www.ychemla.net/fic_doc/khadra01.html) 24/01/09

Clair Jean , Germain-Thomas Olivier , Meddeb Abdelwahab. (2010). Les femmes, l'amour et le sacré. *série « Rencontres »* sous la direction de Jean Mouttapa.

Claude Jamain. (p. 177-194). *Balzac et la musique*. Récupéré sur IDÉE DE LA VOIX : PUR, 2005, <https://books.openedition.org/pur/30884?lang=fr>

Clodius, P. (1905. pp. 194-206). *Dieu, d'après Platon*. Récupéré sur Piat CRevue Philosophique de Louvain: [https://www.persee.fr/doc/phlou\\_0776-5541\\_1905\\_num\\_12\\_46\\_1881](https://www.persee.fr/doc/phlou_0776-5541_1905_num_12_46_1881)

*Coran en ligne*. (s.d.). Récupéré sur <http://www.coran-en-ligne.com>

COSTE, B. (s.d.). *Logiques de la négation : l'Autre de la littérature*. Récupéré sur <http://www.fabula.org/>

De keukelaere, S. (s.d.). *Présentation de la théorie de René Girard*. Récupéré sur <https://docplayer.fr/21412091-Presentation-de-la-theorie-de-rene-girard.html>

Déjeux, J. (1986). *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française* . Récupéré sur [https://www.persee.fr/doc/homig\\_1142852x\\_1987\\_num\\_1103\\_1\\_1085\\_t1\\_0016\\_0000\\_3](https://www.persee.fr/doc/homig_1142852x_1987_num_1103_1_1085_t1_0016_0000_3)

Derrida, J. (s.d.). *La déconstruction*. Récupéré sur <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281143.html>

Didier, B. (s.d.). *George Sand et l'imaginaire de la musique*. Récupéré sur Presses universitaires de Caen: <https://books.openedition.org/puc/9822?lang=fr>

Dufour, S., & Boutard, J.-J. (2013, août 31). *Extension du domaine du sacré*. Récupéré sur Questions de communication: <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8329>

Dufour, Stéphane; Boutaud, Jean-Jacques. (2013). *Figures du sacré*. Récupéré sur [www.halshs.archives-ouvertes.fr](http://www.halshs.archives-ouvertes.fr)

Eliade, M. (1954). Expérience sensorielle et expérience mystique chez les primitifs. (D. d. Brouwer, Éd.) *Baudouin Ch., Bazin G., Claudel P. et al., Nos sens et Dieu* , pp. pp. 70-99.

*Evangile de Jésus-Christ selon saint Jean* . (s.d.). Récupéré sur <http://www.aelf.org/bible/Jn/1>

FAUCONNIER, Bernard. (octobre 2008). Ce que le jour doit à la nuit. *Magazine Littéraire* (n°479).

FIGUIERE, F. (2008). *La littérature contemporaine et le sacré*. Récupéré sur [https://www.fabula.org/actualites/la-litterature-contemporaine-et-le-sacre\\_23547.php](https://www.fabula.org/actualites/la-litterature-contemporaine-et-le-sacre_23547.php)

Flahault François , Heinich Nathalie. (2005). La fiction, dehors, dedans . *L'Homme* , pp. 175-176.

*Forme médiévale de Jeanne*. (s.d.). Récupéré sur <http://www.signification-prenom.com/prenom/prenom-JEANNINE.html>

Garbit, P. (26 mars 2017). *Tahar Ben Jelloun : "Les Mille et une nuits sont le principe de la littérature : raconte-moi une histoire ou je te tue"*. Récupéré sur France culture: [www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/](http://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/)

Geoffrey, B. (juin 2010). Apprendre à lire enfin. *Magazine littéraire* (N° 498).

Girard, R. (s.d.). *La violence au cœur de l'Homme et des sociétés*. Récupéré sur La violence, Comment vivre ensemble ? : [www.ssf-fr.org/56\\_p\\_12728/au-coeur-de-l-homme-et-des-societes-la-violence.h](http://www.ssf-fr.org/56_p_12728/au-coeur-de-l-homme-et-des-societes-la-violence.h)

Granger, A. ( 2018). *Le baiser et la morsure*, Yasmina Khadra Editions Bayard, 2018. Récupéré sur LITTERATURE: <http://www.e-litterature.net/publier3/spip.php?article1215>

Gribenski, M. (2004). *Littérature et musique*. Récupéré sur Labyrinthe: <http://journals.openedition.org/labyrinthe/246> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.246

Guitton, R. (n°3-2004). Abraham littérature de l'imaginaire ? *Revue Plaisance*. Communication faite à l'Université de Messine (Italie)

Hamon, P. (1977). Pour un statut sémiologique du personnage . *Poétique du récit* , pp. 115-180.

*Hobbes : l'homme est un loup pour l'homme* . (s.d.). Récupéré sur <http://la-philosophie.com/homme-loup-pour-homme-hobbes>

Jouve, V. ( n°85, 1992). *Pour une analyse de l'effet-personnage*. Récupéré sur pp. 103-111, Littérature, Forme, difforme, informe: [www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1992\\_num\\_85\\_1\\_2607](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607)

KHADRA, Y. (2007). Qui êtes-vous Monsieur Khadra ? (M. Youcef, Intervieweur) Blida: Sedia.

Larousse, V. (s.d.). *Kamel Daoud : « Il est difficile de s'exprimer sur l'islam quand on est coincé entre islamistes et islamophobes »*. Récupéré sur [www.lemondedesreligions.fr](http://www.lemondedesreligions.fr)

*L'écrivain Rachid Boudjedra revendique son athéisme à la télévision algérienne*, [www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr), 04 juin 2015

*L'Existentialisme est un humanisme de Sartre* . (s.d.). Récupéré sur <https://www.les-philosophes.fr/sartre/philosophie-existentialiste/sartre-livres.html>

Louette, Jean-François. *Georges Bataille*, 2012, <https://francearchives.fr/commemo/recueil-2012/38958>

Maignial, C. (1977 ). Divinisation de Jésus ou dédivinisation de Dieu ? . *Raison présente, Les nouveaux gourous en questions* , pp. pp. 53-71.

Martin, J.-C. (s.d.). *Qu'est-ce que la déconstruction? (entre Kant et Derrida)*. Récupéré sur <http://strassdelaphilosophie.blogspot.com/2014/01/quest-ce-que-la-deconstruction-entre.html>

Martonyi, É. (2009). Silence et absence dans le récit d'enfance de la littérature maghrébine. *Revue d'études françaises*.

Mattiussi, L. (pp.237-254), 2007, Les cahiers de Marge. 2014). *Désigner l'impensable : Simone Weil et Maurice Blanchot*. Simone Weil et le poétique. <https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr>

Michaud, S. (vol. tome 415, no. 11, 2011). L'absence ou le silence de Dieu dans la poésie contemporaine : Celan, Bonnefoy, Deguy. *Études* , pp. pp. 507-518.

Miller, J.-A. (s.d.). *Marginalia de "Constructions dans l'analyse" de Freud* . Récupéré sur <https://www.yumpu.com/fr/document/read/7650437/jacques-alain-miller-marginalia-de-constructions-dans-lanalyse>

Moussaoui Rosa et Mina Kaci . (30 octobre 2008). *Yasmina Khadra, On ne parle pas la bouche pleine*. Récupéré sur L'Humanité: <http://www.humanite.fr/>

NORA pierre (dir.). « Entre Mémoire », Lieux de Mémoire ; I, La république, 1984.

Ombrosi, O. (2010). La défaite de Dieu. Le pianissimo du Dieu biblique face à la Catastrophe selon André Neher. *Revue philosophique de la France et de l'étranger* , tome 135, no. 3, pp. pp. 357-369.

Payot, M. (14 août 2011). Boualem Sansal : "Il faut libérer l'islam" . *L'Express* .

*Religion et littérature*. (s.d.). Récupéré sur <https://www.edilivre.com/la-figure-de-dieu-dans-la-litterature/>

Selao, C. (2016). La figure du père dans les littératures francophones. *Etudes françaises* , Volume 52 (Number 1).

Simon, R. (2004). Islâm, Imân, Ihsân idéologème du roman dibien. *Revue Annales du patrimoine* (N° 02), pp. pp. 55 - 80.

Tincq, H. (s.d.). *Comment les religions sont redevenues des «idéologies meurtrières*. Récupéré sur <http://www.slate.fr/story/106487/comment-les-religions-sont-redevenues-des-ideologies-meurtrieres>

Tisseron, S. (2005). La réalité de l'expérience de fiction. *L'Homme* (175-176), p. 131 à 145.

Wunenburger, Jean-Jacques. (2001). *Le sacré*. Paris: PUF.

*Yasmina Khadra Généralement, on prend conscience de son erreur trop tard*. (1 décembre 2007). Récupéré sur <http://fr.feedbooks.com/interview/146>

*Yasmina Khadra, à la havane je me suis demandé « ou est ALLAH dans tout cela ? »*  
Récupéré sur [www.youtube.com/watch?v=ammFoNNv\\_yU](http://www.youtube.com/watch?v=ammFoNNv_yU)

## **Dictionnaires**

BOUTY. Michel, *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la LITTÉRATURE FRANÇAISE*, Hachette Education, Paris, 1990.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/>

CHEBEL, M. (2004). *Dictionnaire amoureux de l'Islam*. PLON.

Denis Saint-Jacques, Alain Viala (sous la direction de), Paul Aron. (2010). *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris: PUF.

## **Thèses**

Bonn. Charles, *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, 1982, Sous la direction du Professeur Simon JEUNE, v 5.

BOUDJADJA. Mohamed, *Poétique du Politique dans l'œuvre de Yasmina Khadra*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Batna, 2009, Sous la direction des Professeurs : Zoubida Belghoueg & Marc Gontard

MULLER, A. (25 juin 1999). *Les soties d'André Gide, une comparaison dans l'unité*. Récupéré sur [http://www.gidiana.net/RESUMES\\_UNIVERSITAIRES/Res\\_Muller.html](http://www.gidiana.net/RESUMES_UNIVERSITAIRES/Res_Muller.html)

ZAIDI. Ali, *Espaces autobiographiques et interférence générique dans l'œuvre de Yasmina Khadra : Une écriture en "ombre chinoise" ou la mise en abyme de soi*, Université d'Alger 2, 2014, Sous la direction de Mme Afifa Bererhiet M. Jean-Pierre Castellani.

# **Tables des matières**

Sommaire .....	5
Introduction générale .....	6
Première Partie .....	17
Du Sacré, De la fiction.....	17
Introduction partielle .....	18
Chapitre I : Khadra, la religion et le sacré .....	20
1 Yasmina Khadra, <i>L'Ecrivain</i> .....	20
1.1 Avertissement : âmes sensibles s'abstenir .....	22
1.2 Parler religion.....	25
1.3 Le sacré dans l'œuvre de Khadra : entre la fiction et la réalité.....	27
2 Le sacré au-delà de toute religion.....	28
2.1 Qu'est-ce que le sacré ? .....	28
2.2 Au-delà du religieux .....	30
3 Le sacré en littérature.....	32
3.1 René Girard et la théorie du sacré : un récit en triptyque .....	32
4 Qu'est-ce que le sacré dans l'œuvre de Khadra ?.....	34
4.1 Une structure générique autour du rêve.....	34
4.2 L'illusion d'un rêve d'artiste .....	35
4.3 Le rêve est aussi une femme .....	38
4.3.1 La femme est amour .....	39
4.3.2 <i>C'est quoi au juste une femme ?</i> .....	39
4.3.3 Si <i>La femme est amour</i> , qu'est-ce que l'amour ? .....	42
4.3.4 La beauté sacrée en péril .....	43
4.4 L'amour et la beauté entre le profane ou l'impur .....	46
4.5 L'amour et le péché.....	47
Chapitre II : La construction romanesque d'une figure sacrée .....	50
1 Idylle, idoles et idolâtres .....	50
1.1 Des figures du mal et des petits dieux .....	52
1.1.1 La duplicité du saint .....	54
1.1.2 Kada, le Mehdi attendu.....	55
1.2 La culture du sacré et la naissance du désir .....	56
1.2.1 Le péché de Salah.....	58
1.2.2 Le crime de l'innocence .....	63
1.2.3 Le pêché au féminin et le crime sacrificiel .....	64
1.3 Aimer et à quel point ? .....	68
1.3.1 Le crime sacré et la guerre sainte .....	68
1.3.2 L'effet du roman .....	70
2 Les intérêts antagoniques : le Bien et le Mal .....	72
2.1 Le péché originel.....	72
2.2 De l'humain vers le divin : le schéma dyade des récits.....	74
2.2.1 Le constructivisme et la psychologie de Nafa .....	76
2.2.2 La structure narrative anachronique .....	78
2.2.3 Les secrets d'un dieu naissant.....	78
2.2.4 La construction narrative .....	79
2.3 L'acteur à ciel ouvert et le rêve sacré .....	81
2.3.1 Les secrets de l'ascension d'un émir .....	83
2.3.2 Le crime du sang .....	85
2.3.3 Nafa, le Mal par excellence .....	86
2.4 Refaire le portrait de la femme algérienne : la femme fatale.....	89
2.4.1 L'union bannie et le sexe .....	92

2.4.2	La naissance d'une guerre sacrée .....	93
3	Figures féminines du sacrifice .....	94
3.1	Analyse d'un incipit figuratif .....	94
3.1.1	L'espace des péchés capitaux .....	97
3.1.2	Le récit des Hirondelles .....	98
3.1.3	L'onomastique et le sacré .....	99
3.2	Le corps de Zunaira, une exquise d'un amour sacré .....	101
3.2.1	Le voile .....	101
3.3	L'univers carcéral, la cellule .....	103
3.3.1	Sacré amour, sacré sacrifice .....	104
3.3.2	La victime selon René Girard .....	105
3.3.3	L'univers de l'allégresse, le stade .....	106
3.4	Mussarat l'offrande ou la femme Christ .....	108
3.4.1	La dualité du sacrifice .....	109
4	La terre bénie de Dieu, la terre désirée .....	111
4.1	La terre bénie de Dieu .....	112
4.1.1	Au début était le Chaos .....	112
4.1.2	Amine, une figure hybride .....	114
4.2	L'histoire était celle de Sihem .....	116
4.2.1	À la recherche de Sihem .....	118
4.2.2	Une écriture nerveuse .....	119
4.3	Le voyage et la mission divine .....	119
4.3.1	Bethléem, un espace paradoxal .....	120
4.3.2	À la recherche de la vérité, une patrie .....	122
4.3.3	L'écriture du va-et-vient, entre l'endroit et l'envers de l'espace .....	124
4.4	La psychologie de l'espace .....	125
4.4.1	La découverte de Jérusalem, de Janin .....	125
4.4.2	La destruction du personnage principal .....	129
4.4.3	La construction de l'espace .....	130
4.4.4	Un narrateur distancié et une construction figurale d'une guerre sacrée .....	132
4.4.5	Liberté sacrée et moralité .....	134
5	La terre et le père .....	135
5.1	La figure du père .....	137
5.2	Une figure de la mère non consacrée .....	140
Chapitre III : L'art sacré .....		142
1	<i>Dieu n'habite pas La Havane</i> .....	142
1.1	Pourquoi Dieu n'habite pas La Havane .....	142
1.1.1	Qu'est-ce que La Havane, sinon la musique ? .....	143
1.1.2	Les divinités sollicitées à la Havane .....	145
1.2	L'univers de Don Fuego .....	146
1.2.1	La scène, c'est sa vie .....	147
1.2.2	Don Fuego, le pyromane magique .....	148
1.2.3	L'élément perturbateur .....	149
1.2.4	La folie, la fille tueuse .....	150
1.3	Une œuvre musicale .....	151
1.3.1	L'écriture entre sacralisation et sécularisation .....	151
1.3.2	Le jeu de la musique, de l'amour avec le temps et l'espace .....	152
1.3.3	Thématique et structure .....	152
1.4	Un langage sacré .....	154
1.4.1	L'écriture thématique, rythmique et musicale .....	154

1.4.2	Une thématique sonore sacralisant le verbe.....	155
1.4.3	La musique et la foi.....	156
1.4.4	Le rythme.....	157
1.5	L'art musical, l'art sonore.....	158
1.5.1	Procédé et Sonorité.....	158
1.5.2	Procédés stylistiques.....	159
1.5.3	La poésie et la musique .....	161
2	Sacrée littérature !.....	163
2.1	Entre la littérature et la mort, il y a un grand amour .....	163
2.2	Figures de la littérature .....	164
2.2.1	Dactylo, l'écrivain public .....	164
2.2.2	Le poète Sid Ali .....	168
	Conclusion partielle.....	172
	Partie II .....	175
	Le divin dans l'écriture de Khadra .....	175
	Introduction partielle .....	176
	Chapitre I : Au commencement était la parole .....	178
1	Le Coran en question .....	178
1.1	Des idéologèmes coraniques traversent l'œuvre de Khadra.....	179
1.2	Le texte sacré implicite.....	182
1.3	Le Logos divin face au logos humain.....	183
1.4	Une fusion et une confusion entre les deux paroles .....	185
1.5	Les discours enflammés et le pouvoir de la parole .....	187
1.6	Un récit révélateur.....	189
2	De l'intertextualité coranique.....	191
2.1	La construction fictive d'un personnage sacré.....	191
2.1.1	Abraham, le patriarche .....	192
2.1.2	L'histoire de l'offrande dans la fiction.....	195
2.1.3	Le premier crime .....	196
2.1.4	L'apocalypse romanesque : quelles en sont les victimes ?.....	198
2.2	L'espace sanctuaire .....	200
2.2.1	L'espace Moulay Naïm .....	200
2.2.2	Le soir.....	202
2.3	Le sacré sauvage.....	203
2.3.1	L'écriture de l'appel et de la réparation .....	205
3	Yasmina Khadra et le bestiaire.....	207
3.1	Fables ou philosophie maure .....	210
3.1.1	La philosophie animale.....	210
3.1.2	L'agneau et le sacrificateur.....	211
3.2	Les diverses figures du loup .....	213
3.2.1	L'innocence du loup dans <i>Le meilleur récit</i> .....	216
3.3	Un ton critique et satirique.....	218
3.4	L'apologétique et le démonisme : le rôle de Bliss .....	218
3.4.1	La mante religieuse .....	220
3.4.2	Un ton satirique.....	222
	Chapitre II : Divinités et prophétisme .....	225
1	Dieu.....	225
1.1	Le « Dieu des dieux » et <i>Le mystère fascinant</i> dans la pensée humaine .....	225
1.2	La religion et le divin dans la littérature.....	228
2	L'écriture de Khadra et le mystère du sacré divin.....	229

3	Sous le signe de l'absence.....	230
3.1	Ellipse ou illusion.....	232
4	Le portait d'un personnage en silence .....	234
4.1	L'archange Gabriel.....	236
4.2	Ledit et l'indicible .....	239
5	L'absurde existence .....	240
5.1	Le spleen des héros et leurs idéaux .....	244
5.2	La puissance des dieux .....	246
6	Le prophétisme et l'appel à la sagesse et au bon sens .....	249
6.1	Les manifestations de la sagesse : pour se rapprocher de Dieu .....	254
	Chapitre III : La genèse des faux dieux .....	259
1	Jésus selon Yasmina Khadra .....	259
2	Le sacrifice de Issa.....	264
3	La souffrance des dieux mythologiques .....	267
4	La mort des dieux .....	270
5	L'écriture de la négation .....	272
	Conclusion partielle.....	276
	Conclusion générale .....	279
	Bibliographie.....	291
	Tables des matières.....	303

## **Résumé**

Dans la perspective d'étudier la construction figurale dans l'espace fictionnel et en proposant la notion du sacré comme concept opératoire, cette thèse de doctorat s'attache à la double signification du terme, embrassant à la fois son côté individuel et collectif. Notre objet de recherche est la production de 1996 à 2008 de Yasmina Khadra, auteur algérien contemporain. L'analyse aboutit, dans un premier temps, à un sacré alliant le rêve, la femme et l'amour à la mort. Cette relation, qui favorise le sacrifice comme acte sacré et final, influence toutes les œuvres de Khadra même les romans considérés comme des espaces d'amour pur et de musique. Cette vision redéfinit le statut du sacré dans cette littérature ; elle accorde au mécanisme victimaire et à la violence sacrée une place significative. Ces romans produisent un imaginaire d'un sacré beaucoup plus personnel excluant la référence à une instance divine. Dans un deuxième temps, l'étude des modalités de la représentation des figures du divin et des liens qui se tissent entre une écriture du divin et la pensée collective révèle que des stratégies d'écriture de l'auteur et des procédés stylistiques donnent à voir, dans l'absence ou dans le silence, des dieux à caractère humain et divin. Cette stratégie scripturaire recouvre une volonté d'énoncer clairement des idées sur les diverses religions dans cet espace fictionnel. Le sacré s'impose donc comme la notion par excellence pour saisir une œuvre qui a fait de la religion son point central.

**Mots clés :** sacré personnel, sacré collectif, figure, divin.

## **Abstract**

In the perspective of studying figurative construction in fictional space and by proposing the notion of the sacred as an operative concept, this doctoral thesis focuses on the dual meaning of the term, embracing both the individual and collective side. Our research object is the production from 1996 to 2008 by Yasmina Khadra, a contemporary Algerian author. The analysis first results in a sacredness combining dream, woman and love with death. This relationship, which favors sacrifice as a sacred and final act, influences all of Khadra's works, even novels seen as spaces of pure love and music. This vision redefines the status of the sacred in this literature; it gives the victim mechanism and sacred violence a significant place. These novels produce an imaginary of a much more personal sacredness excluding the reference to a true divine sacredness. Secondly, the study of the modalities of the representation of figures of the divine and of the links that are woven between a writing of the divine and collective thought reveals that the author's writing strategies and stylistic procedures show, in the absence or in silence, gods of a human and divine character. This scriptural strategy covers a desire to clearly state ideas about the various religions in this fictional space. The sacred therefore emerges as the concept par excellence for grasping a work that has made religion its central point.

**Key words:** sacred personal, sacred collective, figure, divine.