

Jędrzej Pawlicki

**Les tensions identitaires, thématiques et formelles
dans l'œuvre de Yasmina Khadra**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Jerzego Lisa
oraz dr Joanny Teklik
w Instytucie Filologii Romańskiej UAM

Poznań 2013

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	4
1. Le premier projet littéraire : éthique des exclus.....	18
2. La geste algérienne : légendes du peuple.....	34
3. La série policière : l'Algérie en déroute.....	47
4. Le diptyque de la décennie noire : genèse de la violence.....	67
5. L'œuvre autobiographique : défense de l'intégrité.....	89
6. Le tableau du XXI ^e siècle : nouveaux enjeux du terrorisme.....	127
7. La guerre de libération nationale : une Algérie plurielle.....	146
8. Les formes brèves : devoir de rebondir.....	170
Conclusion.....	183
Bibliographie.....	189

Dans le présent travail, les œuvres citées seront signalées par les abréviations suivantes :

Amen ! – A

Houria – H

La fille du pont – FDP

El Kahira. Cellule de la mort – KCM

De l'autre côté de la ville – DCV

Le privilège du phénix – PP

Le Dingue au bistouri – DAB

La foire des enfoirés – FDE

Le quatuor algérien (La part du mort, Morituri, Double blanc, L'automne des chimères) – QA

Les agneaux du Seigneur – ADS

À quoi rêvent les loups – ARL

L'écrivain – E

L'imposture des mots – IM

Les hirondelles de Kaboul – HK

Cousine K – CK

Frenchy – F

L'attentat – AT

Les sirènes de Bagdad – SB

La Rose de Blida – RB

Ce que le jour doit à la nuit – JDN

L'Olympe des Infortunes – OI

L'équation africaine – EA

Les chants cannibales – CC

INTRODUCTION

De nombreuses raisons stimulent l'intérêt du public et de la critique pour la littérature algérienne de langue française : actualités sanglantes de l'Algérie, difficultés dans les relations algéro-françaises, commémorations de l'histoire (cinquantenaire de la guerre de libération nationale en 2012), montée des nouvelles générations des écrivains ou, tout simplement, goût pour les études francophones dans un monde voué au multiculturalisme. La spécificité linguistique de l'Algérie où coexistent quatre langues dont deux sont parlées (le berbère et l'arabe dialectal) et deux autres écrites (l'arabe classique et le français) contribue aussi à augmenter l'intérêt des chercheurs, soucieux d'analyser les multiples tensions qui en résultent. Il y a plusieurs composantes de l'identité algérienne dont l'arabité et l'islamité qui, à côté de la berbèrité, de la judaïté et de la chrétienté, lui donnent ensemble une dimension méditerranéenne¹. L'Algérie est donc un creuset de civilisations, un atelier du monde contemporain où un *modus vivendi* de différents héritages culturels s'élabore. Une telle expérience n'est jamais exempte de la violence qui se produit suite aux affrontements entre les diverses communautés ethniques et/ou culturelles. Les tensions culturelles et sociales trouvent leur reflet dans la littérature qui rend compte des déchirements dans l'histoire de l'Algérie au XX^e siècle.

Le siècle passé est une clé pour la compréhension de l'« âme algérienne ». La guerre de libération nationale, les départs massifs des pieds-noirs, les premières années de l'indépendance, la construction de l'État moderne sur les ruines du colonialisme, la mise en place de l'idéologie panarabe et la guerre civile fournissent des thèmes aux auteurs qui construisent un système de références de la jeune nation. Il est complété par le recours aux grandes figures de l'histoire et de la résistance algériennes : émir Abd el-Kader, chef de la révolte contre l'armée coloniale au XIX^e siècle, Messali Hadj, militant et père fondateur des premiers partis politiques algériens, cheikh Ben Badis, auteur du renouveau de l'islam en Algérie conformément au fameux slogan : « L'arabe est ma langue, l'Algérie est mon pays, l'islam est ma religion », et Ferhat Abbas, partisan d'une Algérie multiculturelle dont la carrière témoigne des impasses de la politique infructueuse de la métropole². L'identité algérienne se crée dans un processus accéléré qui embrasse une cinquantaine d'années entre le

¹ S. Benaïssa, « L'histoire d'un exilé de l'histoire », dans : B. Chikhi, M. Quaghebeur (dir.) *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « Documents pour l'Histoire de la Francophonie », 2006, p. 261.

² A.-G. Slama, *La guerre d'Algérie. Histoire d'une déchirure*, Paris, Gallimard, 1996, p. 42.

déclenchement de la guerre de libération en 1954 et la fin de la guerre civile vers 2000. Cette accumulation d'événements cruciaux pour la condition contemporaine de l'Algérie et la mémoire collective de ses habitants provoque un foisonnement de textes susceptibles d'exprimer les drames et les ruptures vécus par les Algériens. C'est pourquoi l'apparition de la littérature algérienne de langue française est liée au processus d'émancipation dont l'aboutissement était la guerre de libération 1954-1962. La littérature algérienne est donc soumise aux tensions immanentes à toute littérature émergente et répond aux besoins de la communauté³. Sollicitée par l'élite algérienne francophone restreinte et la gauche française métropolitaine gagnée à la cause algérienne, elle bénéficiait de l'actualité pour s'imposer au public⁴. Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohammed Dib ou Kateb Yacine forment la première génération des écrivains algériens qui doivent leur succès à l'intérêt éveillé chez le lectorat par les événements historiques. Qu'il s'agisse des récits quasi ethnographiques sur la vie quotidienne (*Le fils du pauvre* et *La terre et le sang* de Feraoun) ou des romans renversant les modèles narratifs et descriptifs du roman européen (*Nedjma* de Kateb), la lecture de la littérature algérienne en français était toujours déterminée par l'actualité, en dépit de la reconnaissance de ses qualités purement littéraires. D'où l'importance de *Nedjma* katébien qui, tout en gardant son caractère militant, est interprété aujourd'hui comme le texte renouvelant la littérature nationale. Le roman de Kateb permet à d'autres auteurs d'être reconnus en tant qu'écrivains et non seulement en tant qu'ethnologues ou chroniqueurs⁵.

Le mérite de la première génération des écrivains algériens est d'introduire sur la scène romanesque l'Algérien, autochtone exclu jusqu'alors des œuvres des auteurs de la colonisation. Dans sa fameuse « trilogie algérienne » (*La grande maison*, *L'incendie*, *Le métier à tisser*), Mohammed Dib rend la parole à l'indigène et donne au public un tableau du quotidien du peuple de Tlemcen et des campagnes environnantes⁶. Il décrit l'éveil de la conscience individuelle chez les Algériens à la veille de la guerre de libération nationale. Mouloud Mammeri met l'accent sur les traditions kabyles et les mécanismes historiques tels que la colonisation et la décolonisation⁷. Né dans un petit village de la Grande Kabylie, il est connu surtout pour l'analyse de la situation d'un intellectuel colonisé qui essaie de renouer

³ C. Bonn, X. Garnier, J. Lecarme (dir.), *Littérature francophone. 1. Le roman*, Paris, Hatier, 1997, p. 185.

⁴ Comme le souligne Abdelkebir Khatibi, à l'époque, chaque maison d'édition veillait à avoir son « Arabe de service » ; A. Khatibi, *Le roman maghrébin*, Rabat, Société Marocaine des Éditeurs Réunis, 1979, p. 12.

⁵ M. M'henni, *De la transmutation littéraire au Maghreb*, Tunis, L'Or du Temps, 2002, p. 77.

⁶ C. Bonn, N. Khadda, A.Mdarhri-Alaoui (dir.), *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Édicef, coll. « Universités Francophones », 1996, p. 52-53.

⁷ *Ibidem*, p. 44.

avec ses compatriotes et de rejoindre leur lutte pour la liberté (p. ex. Arezki dans *Le sommeil du juste* ou Bachir Lazrak dans *L'opium et le bâton*). En fait, la guerre de libération est un thème central pour de nombreux écrivains qui ont élaboré différentes approches de la révolution algérienne. Assia Djebar décrit la participation des femmes au combat dans *Les enfants du nouveau monde* ; Malek Haddad se penche sur les hésitations des intellectuels et la ferveur des jeunes (*La dernière impression, Je t'offrirai une gazelle* ou *Le quai aux fleurs ne répond plus*) ; Henri Kréa met en scène Djamel, jeune homme qui rejoint le maquis pour mettre fin à ses tourments (*Djamel*) ; le poète Jean Amrouche opte pour ceux qui luttent dans *Le combat algérien*⁸.

Pourtant, la dynamique militante de la période de lutte pour l'indépendance a été vite remplacée par une dynamique contestataire à cause du coup d'État de Houari Boumédiène de 1965 et de l'affermissement du système du parti unique issu de la révolution algérienne⁹. Cette dynamique de contestation s'est renforcée dans les années 1970 ayant pour symbole *La répudiation* de Rachid Boudjedra qui dénonçait la violence de la génération des pères au pouvoir. Les événements des années 1980 ont aussi contribué à répandre l'impression que la littérature algérienne invente ses thèmes seulement en fonction de l'actualité. La montée de l'islamisme et son aboutissement dans la guerre civile ont placé l'Algérie encore une fois au centre de l'attention des observateurs. Compte tenu de l'opacité du conflit qui a opposé les forces d'État aux groupes islamistes, les écrivains de cette deuxième guerre d'Algérie ont joué le rôle des témoins dans un pays interdit aux journalistes¹⁰. Malgré les succès éditoriaux de Malika Mokkedem, Abdelkader Djemaï, Yasmina Khadra ou Boualem Sansal, leurs reconnaissance et légitimité sont problématiques, parce que tributaires de l'actualité, répétant ainsi le schéma de leurs prédécesseurs.

Au début du XXI^e siècle, la littérature algérienne a été questionnée par les événements du « Printemps arabe ». Les révolutions dans les pays nord-africains ont mis les écrivains dans une situation particulière : d'une part, ils ont pu répondre à la demande des œuvres censées expliquer les particularités de leurs pays et société, d'autre part, ils ont pris le risque d'être réduits au statut de témoins. Il en était de même avec l'émergence au siècle précédent de la littérature algérienne qui se caractérise par la tension entre son importance documentaire

⁸ G. Merad, *La littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1976, p. 54.

⁹ C. Bonn, X. Garnier, J. Lecarme (dir.), *Littérature francophone. 1. Le roman, op. cit.*, p. 195.

¹⁰ B. Stora, *La guerre invisible : Algérie, années 90*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, coll. « La Bibliothèque du citoyen », 2001, p. 8.

et sa littérarité même, souvent négligée. Les bouleversements politiques et sociaux constituent en même temps une bénédiction et un écueil pour les écrivains algériens dont la voix est sollicitée de plus en plus souvent, mais dont les œuvres risquent de rester tributaires de l'actualité.

Ce type de tension est inhérent à toute littérature. Il s'agit du lien entre le texte et la conception que les lecteurs se font de la littérature, de l'interaction entre une œuvre littéraire et les conventions qui permettent au public de la classer comme telle¹¹. L'analyse des critères de la littérarité permet de constater qu'en dépit du risque d'être réduite à une chronique des violences ou à un témoignage ethnographique, la littérature algérienne de langue française est un fait réel par excellence. Elle remplit les critères qui servent à reconnaître un acte linguistique comme littéraire : mise en relief de la langue et de ses structures, conscience aiguë de la question linguistique chez les écrivains, interactions des langues au sein d'un texte (français, arabe, amazigh), fictionnalisation de la réalité, enjeu esthétique et jeux intertextuels avec le corpus littéraire de l'ancien occupant ou les œuvres classiques de la littérature nationale.

Tout d'abord, la question linguistique est un thème important pour les écrivains de l'espace culturel maghrébin. Il suffit d'étudier les titres de quelques romans pour en prendre conscience : *La disparition de la langue française* d'Assia Djebar, *L'imposture des mots* de Yasmina Khadra, *Amour bilingue* d'Abdelkader Khatibi ou *L'homme du livre* de Driss Chraïbi. Le rapport à la langue est un fait essentiel pour les auteurs algériens d'autant plus que les deux langues d'écriture dans leur pays – l'arabe classique et le français – sont liées à l'oppression et à l'invasion (conquête arabe au VII^e siècle, colonisation française). En ce qui concerne la fictionnalisation, elle introduit le problème de la relation entre les propos tenus par les héros fictifs et les opinions et idées de l'auteur. Face au besoin quasi incessant des commentaires sur l'histoire ou l'actualité algérienne, on se pose souvent des questions concernant l'implication personnelle des auteurs dans leurs œuvres. Enfin, la littérature algérienne de langue française est ouverte aux jeux intertextuels qui permettent aux romans d'acquérir une signification en relation avec la tradition. Les écrivains contemporains se réclament de l'héritage des pères fondateurs qui ont mis la littérature algérienne en circulation internationale. D'où de nombreuses références à Kateb Yacine ou Mohammed Dib.

La littérature algérienne de langue française suit une dynamique de rupture, propre à la littérature contemporaine qui échappe à toute définition stabilisante et tente de se réinventer.

¹¹ J. Culler, *Teoria literatury*, trad. de M. Bassaj, Warszawa, Prószyński i S-ka, 1998, p. 46.

Cette dernière est soumise au processus d'« éclatement » que l'on transcrit à l'aide des termes comme : subversion, crise, dérive, indétermination, ensemble inclassable ou polyphonie¹². La dissolution de la littérature se traduit par l'exigence de fuir un horizon fixe. Elle est soulignée par le discours critique qui porte son attention sur l'hétérogénéité des textes : « D'un pays à l'autre, on mélange les discours et les genres dans des dispositifs de plus en plus novateurs et osés »¹³. L'écriture sert alors à mettre en crise toute forme de stabilités installées¹⁴. Elle permet d'échapper aux idées préétablies et d'abandonner les coutumes langagières et artistiques désuètes. La littérature contemporaine se caractérise donc par la « tension d'une recherche qui remet tout en question »¹⁵, qui provoque sa dispersion. Les tensions dans les œuvres littéraires sont avant tout le signe d'une volonté de rejeter la détermination et l'unité. La littérature algérienne de langue française obéit aussi à ces lois. Les œuvres algériennes qui sont toujours en chantier témoignent de la situation problématique des écrivains : bien qu'ils aient une langue, elle ne leur appartient pas¹⁶. Le choix du français, langue stigmatisée par son lien avec la colonisation, est un « centre de tensions »¹⁷. D'où les recherches formelles par lesquelles la littérature algérienne rejoint la modernité. La quête de la liberté devient ainsi une expérience de l'irrégularité. L'écriture hétérogène de Yasmina Khadra en est un exemple évocateur puisqu'elle se traduit aussi bien par l'appartenance à l'ensemble de la littérature algérienne de langue française et par les tendances générales de la littérature contemporaine que par l'identité problématique de l'écrivain. Le changement incessant de registres, de genres et de pseudonymes participe de cette recherche qui remet les œuvres en question. L'œuvre de Khadra est une œuvre faite de tensions qui ont marqué sa biographie et son parcours de l'écrivain.

Né en 1955 à Kenadsa (wilaya de Béchar, près de la frontière marocaine) dans la tribu des Doui Meniâ, Yasmina Khadra a fait ses premiers essais littéraires avec des poèmes en arabe. Par ailleurs, il se réclame toujours de l'héritage de ses ancêtres qui cultivaient l'art

¹² J.-M. Schaeffer, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », dans : M. Dambre, M. Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 12.

¹³ J. M. Paterson, « Le paradoxe du postmodernisme. L'éclatement des genres et le ralliement du sens », dans : R. Dion, F. Fortier, É. Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, p. 81-82.

¹⁴ M. Braudeau, L. Proguidis, J.-P. Salgas, D. Viart, *Le roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002, p. 137.

¹⁵ M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 273.

¹⁶ B. Chikhi, *Maghreb en textes. Écritures, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1996, p. 9.

¹⁷ S. Benaïssa, « L'histoire d'un exilé de l'histoire », *op. cit.*, p. 261.

poétique et régnaient sur les tribus sahariennes¹⁸. Suite à la lecture des auteurs français, notamment Camus, il a pourtant décidé de s'exprimer en français. Il a inauguré sa carrière en 1984 avec *Amen !*, publié par La Pensée Universelle, maison d'édition parisienne, spécialisée dans la publication à compte d'auteur. Les débuts furent difficiles : on n'en a vendu que cinq exemplaires, dont trois achetés par les amis de l'écrivain¹⁹. À l'époque, l'écriture n'était pas son occupation principale. Parallèlement à l'activité littéraire, il exerçait le métier d'officier de l'armée algérienne avec laquelle il était familier depuis que son père l'avait confié à l'école militaire à Tlemcen à l'âge de neuf ans. Comme toutes ses œuvres des années 1980, *Amen !* a été signé de son vrai nom : Mohammed Moulessehoul. Le besoin de prendre un pseudonyme est devenu urgent vers la fin de la même décennie afin d'éviter le comité de censure établi par la hiérarchie militaire.

C'est la raison pour laquelle l'écrivain a signé ses deux romans suivants d'un nom emprunté au personnage central de son cycle policier, le commissaire Llob. Pourtant, il lui fallait un autre nom pour pouvoir parapher le contrat avec un éditeur français²⁰. C'est pourquoi Mohammed Moulessehoul a pris les prénoms de sa femme – Yasmina Khadra – qui se traduisent par « jasmin vert ». Le maintien du pseudonyme tout au long des années 1990 est dû non seulement au jeu avec la censure mais aussi au sentiment d'insécurité chez l'officier-écrivain qui participait au combat contre les islamistes hostiles aux intellectuels francophones. Après la révélation de son identité masculine, Mohammed Moulessehoul s'est décidé à garder le nom de Yasmina Khadra. Il entend rendre ainsi l'hommage aux femmes algériennes et particulièrement à sa femme.

En 2000, Moulessehoul a pris sa retraite et quitté l'armée, et après un bref séjour au Mexique, il s'est installé avec sa famille à Aix-en-Provence. Accueilli avec méfiance par le milieu littéraire français, traditionnellement hostile au militarisme, il a continué son travail d'écrivain en publiant les romans sur la genèse du terrorisme ou sur les régions incendiées du monde (l'Irak, l'Afghanistan, la Palestine), ce qui lui a assuré la considération des lecteurs. Yasmina Khadra a gagné une reconnaissance mondiale, confirmée par les nombreuses

¹⁸ Y. Khadra, *Qui êtes-vous, Monsieur Khadra? Entretien avec Youcef Merahi*, Alger, Éditions Sedia, coll. « À bâtons rompus », 2007, p. 20. Voir aussi l'article où l'écrivain avoue : « Je porte dans mes gènes la passion du verbe, héritée de mes ancêtres [...] » ; Y. Khadra, « Du matricule à la signature », *Libération* du 16 mars 2006, p. 27.

¹⁹ R. Stainville, « Petit compte d'auteur devient grand best-seller », *Le Figaro Magazine* du 18 avril 2009, p. 107.

²⁰ Mohammed Moulessehoul : j'avais « besoin de quelqu'un pour signer les contrats à [m]a place » ; cité d'après : R. Schoolcraft, « De Mohammed Moulessehoul à Yasmina Khadra. Enquête idéologique sur le commissaire Llob », dans : *Les Lettres romanes* (« La pseudonymie dans les littératures francophones »), vol. 64, 3-4/2010, p. 368.

traductions de ses œuvres. En 2007, il a déménagé à Paris pour occuper le poste de directeur du Centre culturel algérien auquel il avait été nommé par le président Bouteflika. Cette décision a soulevé des controverses compte tenu du caractère autoritaire du pouvoir algérien et des prises de position de l'écrivain contre le régime dans le passé²¹ (Yasmina Khadra a été accusé de collaboration avec le régime et de trahison envers la caste des clercs.). C'est ainsi qu'il l'a expliquée :

Je suis un homme d'action, de terrain. Certes, je vivais de mes livres, mais je m'ennuyais un peu à Aix-en-Provence. J'avais besoin de me remettre au boulot. Voyager, parcourir le monde, c'est bien, sauf que je voulais sortir de ma petite bulle d'auteur à succès, retrousser les manches et me mettre en danger. Et puis, le CCA, jusque-là géré par des prédateurs et des carriéristes, avait besoin de retrouver sa vocation. J'ai dit pourquoi pas ? J'ai pensé que ma notoriété pouvait peut-être aider ce Centre à avoir une certaine ambition²².

Bien que Yasmina Khadra soit conscient de la dépravation des dirigeants algériens, il accepte un poste officiel dans le but de contribuer au développement culturel de sa patrie. Malgré l'argumentation du romancier qui veut aider les artistes débutants, des doutes quant au bien-fondé de sa décision subsistent. La prise de nouvelles responsabilités illustre la complexité de l'artiste de renommée internationale issu d'un pays corrompu. Si l'engagement de Khadra s'explique par la volonté de promouvoir la culture algérienne, il traduit également un certain besoin de notoriété et de reconnaissance, propre à l'écrivain.

De toute façon, les nouveaux devoirs n'ont pas arrêté l'activité littéraire de Yasmina Khadra. L'année suivante, il a publié un roman sur l'Algérie en proie au conflit entre ses différentes communautés, qui est devenu son plus grand succès éditorial – *Ce que le jour doit à la nuit*²³. Le roman a été apprécié par les lecteurs et couronné du Prix Roman France Télévisions 2008 et élu Meilleur livre de l'année 2008 par le magazine *Lire*. Pourtant, selon Yasmina Khadra, le roman n'a pas été aperçu par les jurys de prix littéraires dont l'écrivain se réclamait l'attention depuis longtemps. Faute de considération des instances littéraires, il a construit une théorie sur un prétendu complot organisé contre lui, ancien militaire mal accepté par les intellectuels²⁴. Au détriment de la thèse de Mohammed Moullessehouli-Yasmina

²¹ À titre d'exemple, Alek Baylee Toumi cite l'article virulent contre les autorités algériennes signé par l'écrivain dans le journal *El Pais* du 1^{er} juin 2007, donc juste avant sa nomination ; A. B. Toumi, « Actualités littéraires du Maghreb », dans : *Nouvelles Études Francophones*, vol. 23, 1/2008, p. 228.

²² Y. Khadra, « Je voulais me mettre en danger » (propos recueillis par Catherine Youinou), *Bled Magazine*, novembre 2009-janvier 2010.

²³ L'adaptation cinématographique du roman par Alexandre Arcady est sortie aux cinémas en septembre 2012.

²⁴ Voir « Le coup de gueule de Yasmina Khadra », *Le Parisien* du 20 octobre 2008.

Khadra, il faut pourtant rappeler que son roman de 2005 *L'attentat* s'est trouvé dans la sélection du prix Femina en 2005 et a été finaliste du Renaudot.

Quoi qu'il en soit, les années 2000 ont été marquées par la recherche de la reconnaissance par l'écrivain qui avait mal vécu son installation en France et les controverses liées à son statut de l'ancien militaire. D'où la tentative de prouver son talent par la publication des romans cachés : « J'ai aussi publié deux romans dans les années 2000, l'un en France sous un pseudonyme occidental qui passa inaperçu, l'autre sous un nom d'emprunt européen qui fit le tour du monde et se vendit beaucoup plus que l'ensemble de mes romans »²⁵. Selon certains critiques, le premier est bien *Frenchy*, publié par Fayard en 2004 et signé par Benjamin Cros²⁶. Préparé spécialement pour la rentrée littéraire de septembre, le roman ne s'est vendu qu'à 460 exemplaires. Compte tenu de cette mésaventure éditoriale, Yasmina Khadra a écrit un autre livre sous un nom d'emprunt dont il refuse pourtant de révéler les détails. À en croire l'écrivain, le projet s'est terminé par un succès qui a rassasié sa soif de reconnaissance et prouvé son talent²⁷.

Malgré la complexité de l'homme et de son œuvre, l'écriture de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra n'a été que l'objet d'études fragmentaires. Françoise Naudillon a consacré un livre au cycle policier sur le commissaire Brahim Llob qui avait rendu l'écrivain célèbre (*Les masques de Yasmina. Les romans policiers algériens de Yasmina Khadra*, Éditions Nouvelles du Sud). Son mérite est de résumer et d'analyser les polars khadraïens au moment du passage de l'écrivain de la clandestinité à la révélation de son identité. La chercheuse canadienne consacre beaucoup de place au thème de l'identité du personnage principal qui est un double de l'écrivain. À la fin du volume, elle présente aux lecteurs une chronologie compilée par Christophe Duncan qui comprend simultanément l'histoire contemporaine de l'Algérie, la bio-bibliographie de Mohammed Moulessehoul et la biographie du commissaire Llob, établie d'après les romans policiers. Publié en 2002, l'étude de Françoise Naudillon n'embrasse pas *La part du mort*, enquête de Llob étant signée en 2004.

L'étude des polars de Khadra est poursuivie par Beate Bechter Burtscher qui a soutenu une thèse sur le développement du roman policier algérien d'expression française. Elle explique les conditions favorables à l'émergence du genre en Algérie et analyse un processus dont l'apogée est la publication des romans policiers de Yasmina Khadra auxquels elle

²⁵ Y. Khadra, *Qui êtes-vous Monsieur Khadra? Entretien avec Youcef Merahi*, op. cit., p. 18.

²⁶ M. Aissaoui, « On a retrouvé leurs romans cachés », *Le Figaro Littéraire* du 26 février 2009, p. 3.

²⁷ *Ibidem*.

consacre un long chapitre. La chercheuse autrichienne étudie les personnages de la série policière khadraïenne, le décor urbain d'Alger et inscrit le cycle Llob dans le contexte historique. Son travail sert de référence à tous ceux qui s'intéressent à la naissance et au développement du polar algérien.

Une autre approche est développée par Ralph Schoolcraft (« De Mohammed Moulessehoul à Yasmina Khadra. Enquête idéologique sur le commissaire Llob ») qui met en question le tableau des personnages féminins par l'écrivain en lui reprochant une vision conservatrice de la femme dans la société. Il donne aussi un compte-rendu critique des interventions de Yasmina Khadra sur les raisons de son anonymat et la genèse de son pseudonyme.

Les études consacrées aux romans de Yasmina Khadra ne se limitent pas qu'aux polars, mais questionnent aussi le diptyque de la décennie noire (*Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*) et la trilogie sur l'affrontement des cultures (*Les hirondelles de Kaboul*, *L'attentat* et *Les sirènes de Bagdad*). Elles concernent surtout les textes publiés dans les années 1990 en France, mais elles ignorent les premiers essais littéraires de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra écrits encore en Algérie. À titre d'exemple, citons le mémoire de Louiza Kadari : *De l'utopie totalitaire aux œuvres de Yasmina Khadra. Approches des violences intégristes* qui met en relief l'un des traits les plus importants de l'écriture khadraïenne, à savoir la faculté de suspendre le jugement moral afin de mieux cerner le problème de la violence intégriste. Cependant, les travaux consacrés aux œuvres de Mohammed Moulessehoul des années 1980 ne sont pas nombreux. À part les essais sur le cadre spatio-temporel dans *Le privilège du phénix* d'Abdelkader Ghellal, il est difficile de trouver des analyses pertinentes.

Nous nous proposons de combler le vide dans les recherches sur les œuvres de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra afin de mettre en considération les deux étapes de sa création littéraire, marquée par la césure des années 1990 et pour étudier les différentes tensions qui en résultent. Les tensions identitaires, thématiques et formelles s'entremêlent dans tous les romans de Yasmina Khadra sans que leurs proportions ne s'équilibrent jamais. Tantôt les tensions identitaires influencent le choix du genre (comme c'est le cas de l'autofiction, *L'imposture des mots*, où la double identité de l'écrivain-officier se reproduit au niveau de la forme littéraire), tantôt les tensions formelles se mettent au premier plan de l'analyse (comme c'est le cas du cycle policier, genre fortement codifié). Les tensions thématiques sont visibles surtout dans de nombreux problèmes abordés par Yasmina Khadra :

de la question philosophique de la morale pour les exclus à la guerre en Irak, du principe existentiel de chercher l'espoir à l'approche de l'histoire de l'Algérie. D'où le sujet du présent travail qui recourt à la catégorie des tensions identitaires, thématiques et formelles pour encadrer l'œuvre khadraïenne dans sa totalité et sa richesse. Les tensions dans les romans de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra sont un dénominateur commun qui relie les étapes successives de sa carrière, un outil méthodologique qui permet d'embrasser tous les aspects de son écriture hétérogène.

Par tensions identitaires, nous comprenons l'expérience de l'altérité qui, selon Paul Ricœur, est constitutive de l'identité d'un individu²⁸. L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, mais s'élabore dans un effort dialectique d'embrasser les éléments différents. Le philosophe français en distingue deux dimensions majeures : la mêmété qui consiste à être toujours le même et dont la manifestation est le tempérament plus ou moins immuable d'un être humain, et l'ipséité qui est un postulat éthique de rester soi-même malgré l'altérité vécue suite à l'écoulement du temps, à l'affrontement de l'autre ou au passage à l'action. L'herméneutique du Soi de Ricœur est donc un projet qui se développe dans le temps et qui permet ainsi à l'individu de garder les fondements de son identité. Contrairement à la mêmété qui acquiert une stabilité dans le temps grâce à son caractère invariable et involontaire, l'ipséité suit une autre voie pour sauvegarder l'unité d'un individu, celle de la parole donnée, de l'obligation qui devient un défi lancé au temps. C'est une manière de faire préserver la permanence dans le temps qui diffère de la stabilité irréfléchie de la nature d'un homme, liée à la mêmété.

L'identité du type *ipse* suppose la mutabilité qui s'inscrit dans le temps grâce à la mise en intrigue qui octroie à l'histoire une cohérence et dote la vie d'une organisation interne. Elle met en scène un Moi Multiple marqué par la pluralité des rôles joués simultanément et successivement dans la société, Moi étant un résultat de la mobilité croissante des individus dans le monde contemporain²⁹. Dans le cas de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra, cette mobilité est due aussi à la situation spécifique de l'Algérie où l'Histoire ne cesse pas de tourmenter les destins individuels. C'est pourquoi les tensions identitaires qui influencent la biographie khadraïenne sont le signe d'une recherche de stabilité qui se prolonge d'une œuvre à l'autre.

²⁸ Voir P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

²⁹ C. Dubar, « Polyphonie et métamorphoses de la notion d'identité », dans : *Revue française des affaires sociales*, 2/2007, p. 14-15.

Elles sont doublées de tensions thématiques qui agissent entre les cycles romanesques à l'intérieur de l'œuvre de Khadra. Les tensions qui concernent les sujets de ses productions résultent de la multitude des thèmes abordés par l'auteur (considérations philosophiques sur le renoncement et l'espoir, description du système colonial, critique de la caste dirigeante en Algérie, origine de la violence dans le monde contemporain, thèmes autobiographiques, guerre d'Algérie). Elles contribuent à la création de l'identité *ipse* qui garde l'unité de l'écrivain malgré la pluralité des rôles qu'il assigne à la littérature en fonction de l'étape de sa biographie. Ainsi le double statut de l'officier-écrivain aboutit-il à la reprise des sujets classiques de la littérature nationale qui permettent à Khadra de s'adapter au discours officiel. Leur abandon dans la suite de la carrière littéraire illustre les tensions thématiques qui témoignent de l'évolution artistique et idéologique de l'auteur.

Ladite évolution entraîne également les tensions formelles qui traduisent l'expérience de l'altérité vécue par le romancier suite à l'écoulement du temps, à la prise des nouvelles responsabilités ou à l'affrontement avec l'Histoire. Cette hétérogénéité formelle s'explique par la situation particulière dans laquelle se trouve Yasmina Khadra : les étapes successives de sa biographie impliquent une forme littéraire convenable qui s'adapte aux besoins de l'écrivain, aux attentes du public et au lieu de la publication. D'où la multitude des genres employés par Khadra : contes philosophiques, recueils de nouvelles, romans policiers, textes à caractère autobiographique, romans sur la guerre de libération nationale, récits de la guerre civile, romans réalistes sur les conflits contemporains, etc. Les tensions formelles soulignent la complexité identitaire de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra au niveau de l'œuvre littéraire. Elles traduisent sa volonté de s'intégrer au monde des lettres malgré les controverses liées à son double statut culturel et social.

Compte tenu de sa légitimité problématique, l'écrivain essaie de conquérir les milieux intellectuels en dépit de leur hostilité, plus ou moins intentionnelle, à l'égard de l'ancien officier de l'armée algérienne. Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra suit alors sa quête de l'unité identitaire à travers les troubles de double nature. D'une part, il s'efforce d'exprimer l'identité algérienne en français et de prouver que l'intérêt pour son œuvre ne résulte pas de l'interaction de la littérature et de la politique qui s'interpénètrent en Algérie aux moments des troubles historiques³⁰. La multiplicité des genres et des thèmes dans son œuvre prouve qu'il ne s'accommode pas de l'étiquette de l'écrivain de la deuxième guerre d'Algérie. D'autre part, il fonde sa stratégie d'écrivain sur le conflit avec le milieu littéraire

³⁰ G. Merad, *La littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*, op. cit., p. 43.

dont il souligne la partialité et l'incompréhension des réalités algériennes. Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra s'efforce de montrer que son statut social n'est pas contradictoire, qu'il est possible de rester indépendant même en acceptant un poste offert par le régime. L'exercice du second métier nuit à la cohérence identitaire de l'auteur non seulement à cause des liaisons avec le pouvoir compromis, mais aussi parce qu'elle installe son identité dans une dimension équivoque³¹. C'est pourquoi son identification seulement en tant qu'écrivain est discutable, même s'il a justement intitulé son autobiographie *L'écrivain*.

Il s'en suit que l'identité de Yasmina Khadra est toujours en construction et que son œuvre est née d'un profond besoin de la reconquérir. Notre étude permet d'observer comment cette identité se fait et se déconstruit d'une étape à l'autre de sa carrière, comment les tensions identitaires, thématiques et formelles contribuent à la construction d'une identité tout en démolissant celle de la période précédente, et enfin, de voir si Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra a réussi à garder à la fois la cohérence de sa personnalité et sa stabilité professionnelle. C'est pourquoi le nombre des chapitres de notre travail répond au nombre des ensembles thématiques et génériques repérés dans son œuvre.

Les deux premiers chapitres concernent la production littéraire des années 1980 : cycle des fables philosophiques sur les exclus et geste algérienne dans laquelle Yasmina Khadra aborde des thèmes comme l'attachement à la terre, la violence opérée par la modernité ou la guerre de libération nationale. Publiés majoritairement dans les maisons d'édition algériennes, ces textes ne sont ni connus du grand public, ni analysés dans le discours scientifique. Le premier chapitre présente l'idée majeure de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra, à savoir la faculté de s'identifier aux gens qui vivent en marge de la civilisation et qui développent leur propre système de valeurs. Le deuxième insiste sur les motifs caractéristiques de la littérature nationale repris par l'écrivain dans les textes destinés au public algérien.

Le chapitre suivant souligne la césure qu'étaient le passage à la clandestinité et la publication des romans en France. Il concerne le cycle policier sur le commissaire Llob auquel Yasmina Khadra doit son succès dans l'Hexagone. Nous y analysons l'image d'une Algérie en déroute dont les dirigeants sont corrompus et les citoyens privés de perspectives. Vient ensuite l'étude du diptyque de la guerre civile qui explique la genèse du terrorisme en Algérie et donne le tableau de la folie intégriste des années 1990. Nous consacrons plus de place au désenchantement des jeunes qui ont rejoint le mouvement islamiste dans l'espoir de

³¹ N. Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, p. 42.

réussir dans la vie. Nous présentons également les portraits types des acteurs de la guerre civile mis en scène par l'écrivain.

L'analyse des romans de la guerre civile précède le chapitre consacré aux écrits autobiographiques, cruciaux pour l'approche des tensions identitaires dans la biographie de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra. L'interprétation de l'autobiographie khadraïenne s'appuie surtout sur la notion du pacte autobiographique élaborée par Philippe Lejeune et celle de l'autofiction proposée par Vincent Colonna. Elle est complétée par le compte-rendu du débat médiatique sur l'implication de l'écrivain dans la guerre civile, déclenché après la publication de son autobiographie. La polémique a contribué à augmenter le désarroi identitaire de Khadra dont nous inscrivons les interventions dans le contexte idéologique et historique du débat en question.

Le chapitre consacré aux œuvres autobiographiques est suivi par l'analyse de la trilogie romanesque sur les régions incendiées du monde contemporain : l'Afghanistan, la Palestine et l'Irak, complétée en 2011 par le roman sur la déroute des pays africains comme la Somalie et le Soudan. Yasmina Khadra s'y présente comme un intellectuel qui veut jeter des ponts entre le monde arabe et l'Occident. Nous analysons ses textes dans la perspective de la crise des valeurs des Lumières, conformément aux thèses du philosophe allemand Peter Sloterdijk qui décrit la violence inhérente aux partisans du progrès et ceux de la tradition.

Le chapitre suivant met en relief les deux visions de la guerre de libération nationale développée par Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra aux différentes étapes de sa carrière : en Algérie dans les années 1980 et en France au début du XXI^e siècle. Il souligne une certaine rupture due à l'écart temporel et à la maturité de l'écrivain dont la vision de la guerre d'Algérie devient plus nuancée et s'accommode au lieu de la publication. Nous analysons, enfin, les textes dispersés dans les recueils de circonstances et ceux qui ne s'intègrent à aucun des ensembles mentionnés ci-dessus, mais résument les traits caractéristique de l'écriture khadraïenne. Ainsi la multiplicité de l'œuvre de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra n'est-elle plus un obstacle, mais une possibilité pour y retrouver sa richesse et ce postulat éthique dont parle Paul Ricœur et auquel l'écrivain essaie d'être fidèle tout au long de sa carrière.

La structure du présent travail exige les brefs résumés des romans khadraïens présentés au début de chaque chapitre. Ils permettent au lecteur de suivre les différentes ruptures au sein de l'œuvre de Khadra que nous étudions grâce à la juxtaposition des grands ensembles thématiques et formelles. L'analyse commence avec la lecture du cycle des contes

philosophiques qui constituent la première entreprise littéraire de l'écrivain peu connue du grand public. D'où le besoin du compte-rendu plus détaillé qui nous introduit dans l'univers créé par Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra et met en relief sa spécificité.

1. LE PREMIER PROJET LITTÉRAIRE : ÉTHIQUE DES EXCLUS

Soumanland

Le premier projet littéraire de Mohammed Moulessehoul est composé de deux textes des années 1980, *Amen !* et *De l'autre côté de la ville*, complétés en 2010 par *L'Olympe des Infortunes*. Ils sont consacrés à la communauté des laissés-pour-compte qui vivent dans un dépotoir situé en dehors des centres urbains. C'est pourquoi nous avons décidé de réunir ces trois romans dans le premier ensemble thématique et formel de l'œuvre khadraïenne sous l'étiquette de la trilogie SDF. Malgré la trentaine d'années qui sépare leur publication, les textes constituent un cycle cohérent qui doit son unité non seulement au sujet, mais aussi à la forme du conte philosophique.

L'engouement de l'écrivain pour la réalité fictive des exclus s'explique par une tentative de chercher l'inspiration ailleurs que dans l'actualité de l'Algérie, d'échapper à la tension intrinsèque de la littérature algérienne qui a longtemps été tributaire des événements politiques³². Mohammed Moulessehoul ne veut pas limiter son champ d'investigation aux bouleversements de l'histoire, ni abandonner les thèmes plus universels. Le cycle du vagabondage témoigne de sa volonté de se libérer de la contrainte de la réalité et de l'actualité. L'auteur essaie ainsi de montrer que la littérature nationale en Algérie n'est pas condamnée à s'inspirer uniquement des troubles qui affectent le pays. Il entend neutraliser la pression de toute littérature émergente qui est liée aux circonstances de sa naissance et de son développement, accompagnées souvent d'actes de violence.

Dans la trilogie SDF, Mohammed Moulessehoul crée un monde métaphorique qui exprime les différents aspects de l'exclusion. Ils sont présentés grâce au cadre spatio-temporel universel qui souligne la situation existentielle des héros khadraïens : êtres brisés par la vie et oubliés de la civilisation. L'espace et le temps du cycle du vagabondage contribuent à l'élaboration d'une certaine éthique des exclus et permettent de dresser les portraits types des marginaux qui ont renoncé à une existence dite traditionnelle. Le caractère universel des récits

³² Dans sa discussion avec Édouard Glissant sur la littérature algérienne, Mohammed Moulessehoul a déclaré : « [...] je m'interdisais de penser que la littérature algérienne se désaltère exclusivement aux sources de la violence ». L'écrivain a relaté ce débat dans son texte à caractère autobiographique de 2002 – *L'imposture des mots*.

de Mohammed Moulessehoul est un facteur qui sert à octroyer aux exclus la dignité, à les rendre visibles au sein d'une société qui oublie les plus faibles. La forme du conte philosophique souligne la portée universelle du destin des SDF et renforce la dimension éthique de l'entreprise de l'écrivain.

Le héros de *Amen !* est un simplet appelé le Messie. Il a passé douze ans en prison pour avoir tué dans un état de choc sa mère et son amant. Il ne sait ni lire ni écrire mais garde toujours sur lui un agenda qu'il prend pour un exemplaire de la Bible. Son analphabétisme est souligné de manière dérisoire par l'inscription que les prisonniers lui avaient tatouée sur le dos et qu'il ne comprend pas : « Le Messie est en train de pourrir dans le cachot. Que ceux qui l'attendent viennent le chercher. Amen ! » (A, 25). Le Messie veut fonder une religion qui concilierait toutes les confessions du monde. Son rêve est de devenir prophète et d'abolir la violence. Il est un vagabond qui suit sa route d'une ville à l'autre où il est successivement raillé par les habitants qui ne croient pas en sa mission : « Tu arrives un peu en retard, monsieur le Prophète. On t'attend plus » (A, 61), ou : « C'est trop tard pour redresser le monde. Y a qu'un dieu : l'argent » (A, 65).

Chassé d'un petit village au nom de Saint-Bourg, le Messie est accueilli dans une ferme voisine, un vaste domaine dont le propriétaire embauche les vagabonds. La communauté des marginaux y vit dans une espèce d'entrepôt situé à la lisière de la propriété. La petite société est composée d'originaux qui se sont retirés du monde et n'ont plus d'attaches avec la civilisation urbaine. Le Messie visite la ferme, guidé par Loe, un homme dégingandé qui essaie de cacher sa jambe de bois. Il rencontre aussi Dic le poète, Majesté dont le rêve est d'avoir une petite maison au bord du lac, Matao qui a quitté sa famille en quête de la liberté, Llor, un géant qui est un intermédiaire entre les vagabonds et le propriétaire du manoir. Parmi les locataires du hangar, il y a aussi un colosse taciturne nommé Wahch qui passe son temps à sculpter de petites statuettes d'hommes nus qui offensent la morale du Messie. Wahch s'intéresse particulièrement à un garçon de douze ans, recruté à la ferme après l'arrivée du Messie.

Les habitants de l'entrepôt appartiennent à la classe des Soumen, hommes en marge de la société, méprisés par les villageois, entre autres par Fred de Saint-Bourg : « Dans l'Évangile, enchaîna Fred en ricanant, c'est écrit qu'y a trois choses qui puent un peu plus que les autres. Y a les charognes (il comptait sur ses doigts), y a les égouts et... y a les *soumen* !

C'est écrit dans l'Évangile : Y a les charognes, y a les égouts et y a les SOUMEN! » (A, 36)³³. Les Soumen ne quittent presque jamais la ferme. Ils sont condamnés à vivre hors des centres de population dont l'accès leur est interdit. Les jours de congé, ils s'aventurent chez Tata la Grosse qui tient une maison de tolérance où ils peuvent fréquenter les femmes. Ils n'ont pas de famille ni de projets pour le futur. L'horizon des Soumen se limite au présent et au quotidien. Ils ont renoncé à leur existence traditionnelle suite aux événements traumatisants qu'ils essaient d'oublier.

Les Soumen peuvent observer que le Messie n'est pas un prophète. « Llor avait raison ; tu peux pas être un prophète. Ta mère, c'était pas une sainte... ta mère, c'était une putain » (A, 203), lui lance Dic dans un accès de colère. *Amen !* suit le schéma du roman d'apprentissage : le héros découvre son passé et apprend que le monde sans violence n'est pas possible. Quand le Messie constate que le garçon nouvellement admis au manoir a été kidnappé par Wahch, il se lance à leur poursuite. La découverte d'une grotte où Wahch s'apprête à abuser du garçon, « parfait Souman en germination » (A, 185), provoque un choc suite auquel le Messie se rappelle la mort de sa mère et son séjour en bague. Il abat Wahch, sauve le gamin et reçoit une vision de l'ange Gabriel qui lui assure qu'il peut toujours devenir prophète s'il prête aux gens un monde sans violence. Compte tenu du fait que le Messie a passé douze ans en prison et que le garçon sauvé avait aussi douze ans, ce dernier devient une figure de rédemption. Il permet au Messie de racheter ses péchés et de devenir un véritable prophète.

Dans *De l'autre côté de la ville*, le personnage central est remplacé par un couple de vagabonds. Il s'agit de Lord de Housenchuck et d'Otter S. Brugg qui installent une tente sur le terrain vague au sortir de la ville de Sutterhells. Recherchés par la police, ils essaient de se cacher loin des regards des habitants de la ville. Ils sont aussi des Soumen : « T'a jamais quitté le Soumanland » (DCV, 25), reproche Otter à Lord. Ils vivent de l'autre côté de la ville, en dehors de l'agglomération et loin de la civilisation. Le Soumanland est plutôt un état d'esprit qu'un pays défini sur la carte. C'est aussi bien l'habitude d'une vie morne et un renoncement à un ailleurs que la peur du changement et du nouveau, incarnée le mieux par Lord qui a choisi l'ignorance et l'abnégation, contrairement à Otter qui commence à rêver d'une vie meilleure. La vie au Soumanland signifie alors l'abandon de l'espoir, l'existence en marge du monde et l'habitude du manque. Le Soumanland se trouve partout où les gens n'ont

³³ Le nom des Soumen dérive du français et de l'anglais et signifie un « sous-homme ». Il obéit aux règles de la grammaire d'anglais – d'où « Souman » au singulier et « Soumen » au pluriel.

plus la possibilité de rebondir. Il est question à la fois d'un espace dont l'espérance a été bannie et d'un lieu au sortir de chaque grande ville dont les habitués n'ont plus d'aspirations.

L'amitié de deux vagabonds date de l'enfance, où ils s'étaient rencontrés dans la rue. À l'époque Lord, âgé de douze ans, lavait les voitures des grands messieurs et Otter, gamin de sept ans, cirait leurs bottes. Ils se sont mis ensemble pour ne plus devoir rendre de services aux autres. L'âge de douze ans est encore une fois symbolique. Au moment de choisir le vagabondage, Lord avait douze ans et son choix est devenu irrévocable. Il ne veut plus renoncer à son statut de Souman, le seuil de douze ans étant un point de non-retour. Quant à Otter, plus jeune, il s'inquiète de plus en plus de la morosité de son existence et découvre la vie jusque-là cachée par son ami : « Vois-tu, Lord de Housenchuck ? Avec toi, j'ignorais tout » (*DCV*, 114). Le patronyme de Lord souligne son inertie. Il opte pour l'espace domestique du dépotoir (« house », maison en anglais) au lieu de choisir l'espoir incertain de la ville. Il est incapable de vivre sans Otter : « Otter est toute ma vie. J'arriverai pas à vivre sans lui. Il est tout pour moi. [...] C'est Otter mon habit. C'est Otter ma pudeur. C'est Otter ma décence » (*DCV*, 71). Le lecteur ignore la cause de l'indolence de Lord. Le héros khadraïen s'est habitué à son manque de vigueur et d'énergie intellectuelle. Une quarantaine d'années de vagabondage l'ont mis dans une atonie qu'il n'essaie pas de vaincre. « Lord » n'est pas un titre, mais un prénom qui souligne de manière dérisoire le statut inférieur du « vulgaire vagabond » (*DCV*, 56). Son destin est tracé à l'avance et si Lord n'arrive pas à dépasser sa condition de l'exclu, il veut que son ami reste aussi un Souman. La souffrance s'avère le moteur principal des actions humaines au Soumanland.

Les deux rôdeurs ne sont pas les seuls habitants du terrain vague, qui accueille aussi une bande dont le chef est El Gonsho, « étranger venu d'un pays que secouaient sans trêve des coups d'État » (*DCV*, 53). El Gonsho dirige un groupe de Soumen : Jésus-Maria The Short, né à Saint-Bourg, ignorant son passé et ne sachant pas comment il s'est retrouvé au dépotoir, Farm le Rabougri, ancien pensionnaire de l'hôpital psychiatrique qui avait tué sa femme et l'épicier du coin, les trois frères Guess, hommes sans passé et sans famille, sous la tutelle d'El Gonsho, Eg Pythagore, abandonné par la mère dans une décharge publique et élevé par un vagabond. Le groupe d'El Gonsho est complété par Sam qui est le seul Souman à fréquenter la ville. Puisque l'errance est son propre choix, il essaie de former un syndicat de mendiants, mais les vagabonds de Sutterhells rejettent cette idée. C'est pourquoi Sam arrête de se présenter dans la rue pour demander de l'aumône et décide de rejoindre librement la bande d'El Gonsho.

Otter prend conscience du vide qui l'entoure après une quarantaine d'années de vagabondage et veut dépasser sa condition. D'où son projet messianique de mourir d'une façon extraordinaire pour sauver l'humanité :

Je vois une falaise impressionnante qui se hisse sur une mer houleuse. Une falaise d'au moins un kilomètre d'altitude. Toute blanche et raide, raide comme une palissade. Et au beau milieu de cette gigantesque façade, il y a un tronc d'arbre qui surgit en ramifiant ses branches. Des branches nues et sombres. [...] Sur une des branches, il y a une corde. Et au bout de cette corde, il y a un pendu. Ce pendu a les mains et les pieds liés. [...] Ce pendu sera une énigme impérissable. Personne ne la résoudra (*DCV*, 35-36).

Il espère que le mystère d'un suicidaire pendu avec les mains ligotées occupera les gens au point qu'ils pourront renoncer à leurs préoccupations : les savants arrêteront de perfectionner les bombes et les généraux d'envoyer les soldats au front. Le rêve d'Otter est de devenir « ce cadavre-prophétie » (*DCV*, 37) qui fera disparaître le mal et la souffrance. Obsédé par sa vision, il ne cesse pas de tracer sur le sol un dessin représentant la falaise avec un pendu.

Intrigué par l'apparition de deux vagabonds sur le terrain vague, Sam découvre leur attitude hostile envers les femmes : « Une femme ça a un arrière-goût de faillite. C'est elle qui engendre les maux de la terre » (*DCV*, 86), dit Lord. Sam présente Otter à une certaine Bretty Darling grâce à laquelle le vagabond découvre l'intimité et l'exaltation. Otter rejette son plan de mourir sur la falaise et décide d'épouser Bretty tandis que Lord refuse de l'accepter et quitte le terrain vague. Il est accompagné par son ami jusqu'à la falaise située derrière le dépotoir. Là, Lord fait tomber Otter et saute lui-même dans l'abîme. Quitte à choisir la mort, Lord ne permet pas à son compagnon de rejoindre la société symbolisée par le foyer conjugal.

Le dernier volet de la trilogie suit le même schéma narratif. *L'Olympe des Infortunes* est aussi l'histoire d'un couple des vagabonds : Junior le Simplet et son protecteur Ach le Borgne. Ils vivent sur une décharge située entre la mer et la ville. Ses frontières sont donc délimitées par la jetée qui s'avance dans l'eau et la ligne de démarcation de la ville. Ach veille à ce que son protégé ne quitte pas le dépotoir et ne s'abandonne pas dans la cité : « C'est ici ton bled, Junior. Ici, tu es chez toi » (*OI*, 19), explique-t-il à son compagnon. Il le met en garde contre la vie urbaine : « C'est pas les mirages de la ville qui te jouent des tours, des fois ? » (*OI*, 31).

Ach et Junior ne vivent pas seuls au dépotoir. Une population d'originaux de toutes espèces occupent cet espace. Bliss est un solitaire rustre qui adore observer les couchers du soleil avec l'espoir d' « un signe stellaire qu'il serait le seul à pouvoir interpréter » (*OI*, 26). Sa grossièreté exaspère Ach qui essaie de fonder une certaine solidarité entre les vagabonds,

sapée par les refus de Bliss. Son caractère malin est souligné par le prénom qui signifie en arabe « diable ». Un peu à l'écart de Bliss vit Haroun le Sourd qui doit son sobriquet au fait de n'écouter personne. Jour après jour, il essaie de déterrer un grand tronc d'arbre, recouvert systématiquement de sable par la montée des eaux. La seule femme au dépotoir est Mama qui s'occupe de son compagnon Mimosa, vieillard immobile et permanent ivrogne qu'elle transporte sur une brouette. Mimosa est « un reliquat existentiel insoluble ; un produit social non identifiable, sans traçabilité ni mode d'emploi » (OI, 90). Il incarne le misérabilisme et la vie réduite aux fonctions élémentaires. Son seul souci est de demander à boire à la bande du Pacha qui règne sur la décharge.

Le Pacha est un « briscard tonitruant » (OI, 65) amoureux de son souffre-douleur Pipo dont la disparition le met en détresse. Les membres de la bande essaient de retrouver l'amant du patron. Il y a parmi eux : les frères Zouj, sans âge et sans histoire, adoptés par le Pacha ; Dib qui ne cesse pas de compâtrer à son chef ; Aït Cétéra, nommé le Levier parce qu'il n'a qu'un bras ; Négus, le plus indépendant de la bande. Ils occupent la jetée d'où le Pacha étend son pouvoir sur la décharge. Il retrouve sa quiétude au moment du retour de Pipo qui s'était aventuré dans la ville dans l'espoir de changer sa vie. L'arrivée de Pipo est un aveu de faiblesse et une preuve de l'impossibilité de réussir dans la cité, dans l'univers hostile de la civilisation.

L'harmonie de la vie sur le terrain vague est bouleversée par l'apparition *deux ex machina* de Ben Adam, homme éternel qui descend du ciel et prêche aux clochards la possibilité d'une vie meilleure. Il est un géant en une soutane blanche qui essaie de convaincre les vagabonds de revenir à la société. Son discours basé sur les aphorismes séduit Junior qui commence à échapper à l'influence d'Ach. À force d'écouter Ben Adam, Junior commence à oublier la morale des Horr développée par son protecteur. Il décide de rejoindre la civilisation de la ville. Pourtant, à l'instar de l'expérience de Pipo, son aventure se termine par un échec. Après un séjour dans une prison pour les vagabonds, Junior revient chez les siens et décide de ne plus quitter le dépotoir. Les péripéties des marginaux permettent à Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra de créer un univers cohérent régi par un code précis de conduite qui met en relief la spécificité du Soumanland et la dignité de ses habitants.

Morale des exclus

L'enjeu le plus important de la trilogie SDF est de contruire le système de valeurs des gens exclus de la société. La liberté, la dignité et l'authenticité en sont les éléments constitutifs. La quête de la liberté est à la source du vagabondage de Matao de *Amen !* qui mène une vie en route. L'errance est un défi lancé au monde par celui qui court « cette jument fallacieuse, fuyante comme un mirage, que les superstitieux appellent : 'Liberté' » (A, 111). Matao est partout chez lui et affronte le destin sans peur. Sa décision de quitter le foyer familial s'explique par le refus de vivre dans la misère :

Né à Aggenville aux premières lueurs de ce siècle, il comprit rapidement que sa mission en ce bas-monde ne réjouirait pas un damné éternel. De famille indigente – Souman de père et de mère – il vit son père hanter les entrailles d'une mine de charbon avant de périr misérablement sur une pailleuse pouilleuse pour avoir trop vécu dans les tombes. « Le travail des mines nous permet de nous familiariser avec le royaume de l'éternité. Maintenant que je vais mourir, je ne crains plus les ténèbres de l'Inconnu. Retourner à la terre n'est pour moi qu'une façon comme une autre de retourner dans la mine ». Telles furent les dernières paroles du moribond (A, 111).

Habituellement, la naissance au début du siècle est interprétée comme un signe d'espoir. Le nouveau siècle apporte de nouveaux rêves. Pourtant, ce n'est pas le cas de Matao, Souman déclassé qui n'arrive pas à se détacher de la terre. Le rapport à la terre, seule source de survie, souligne l'irrévocabilité du destin qui l'indigne. Matao est une figure de révolte contre le manque de débouchés et la stagnation. Il se met en route pour briser le cercle des générations condamnées à vivre trop près de la terre. Il ne veut pas suivre la voie de son père qui s'est mis dans la tombe déjà avant sa mort. Sa recherche de liberté est aussi celle de la dignité dont les principes sont exposés par Llor.

Les Soumen retrouvent leur dignité grâce à la lecture : « À ce moment-là, mon pauvre Matao, les bouquins commencent à te raconter des légendes que ta douce grand-mère ne connaissait pas » (A, 133), explique Llor. La lecture provoque un roulement, un déclenchement, qui envahissent l'homme et lui permettent de se révolter. Elle est un apprentissage de la nouvelle langue qui sert à parler au nom de la révolution. L'analphabétisme des Soumen les lie à la terre, aux occupations qui n'exigent pas de qualités mentales. C'est pourquoi le Messie tient tellement à apprendre à lire.

La révolution prêchée par Llor s'apparente à la révolte définie par Camus. L'homme révolté camusien s'oppose à l'humiliation et au sentiment d'impuissance pour assouvir sa soif de fraternité. La révolte relève de l'aliénation d'un individu qui a un caractère

communautaire. D'où les essais de Sam de *De l'autre côté de la ville* de fonder un syndicat de vagabonds. Sam interdit de mépriser les Soumen et défend leur honnêteté : « Nous avons divorcé d'avec le mensonge et les machinations » (DCV, 75) dit-il. Le mérite des clochards est d'avoir rejeté les illusions offertes par la civilisation et la société. Sam a une conscience aiguë de sa condition d'infortuné, mais continue de se révolter : « Nous n'sommes pas heureux. Nous sommes malheureux mais nous nous en foutons » (DCV, 75). La noblesse des Soumen tient au fait qu'ils rappellent aux représentants de la société leur propre vulnérabilité. Les vagabonds ne sont pas inférieurs, mais ils ont renoncé aux femmes et à la fortune suite à un accident ou à un hasard. La présentation de leur existence souligne plutôt l'égalité des hommes qui peuvent tous devenir des Soumen à n'importe quel moment difficile de la vie.

Le système de valeurs des rôdeurs est développé aussi par Ach le Borgne qui refuse de se désigner en tant que SDF et invente un nom pour les habitants du dépotoir : les Horr. Un Horr est surtout un homme libre, celui qui se trouve en dehors de la ville, hors la civilisation. Le vagabondage est son choix et non le résultat d'une malchance. Le terrain vague est une terre des clochards, libre de toute contrainte imposée par la cité : « Ici, où tout est permis, où rien n'est interdit... » (OI, 21). Un Horr tient toujours à sa parole et vit dans l'authenticité qui n'est pas menacée par les slogans publicitaires qui peuplent la ville.

La trilogie SDF de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra est donc une tentative de sensibiliser les lecteurs au sort des plus démunis. Cette tâche morale assignée à la littérature traverse l'œuvre khadraïenne pour unir les deux textes des années 1980 avec *L'Olympe des Infortunes* de 2010. L'écrivain a défini explicitement la dimension éthique de son projet :

Qui sont ces SDF ? Nous les croyons à la marge de notre monde. Pour moi, ils en sont l'essence même. Ils sont la preuve de l'inconsistance de nos certitudes, de notre vulnérabilité. Il y a parmi ces « déracinés », des gens qui avaient nourri des ambitions folles, des rêves énormes. Ils avaient des projets, les moyens de les réaliser, une famille, une adresse, une existence remplie. Que s'est-il passé pour que, d'un coup, leur monde s'écroule, leurs attaches rompent ? S'agit-il d'une démission, d'un désistement, d'une faillite ? J'ai écrit mon roman [*L'Olympe des Infortunes*] pour tenter de répondre à ces interrogations. Je perçois, dans le renoncement, comme une menace qui nous attend tous au tournant : un amour trahi, un boulot perdu, une promotion ratée, une délocalisation, et tous nos repères fichent le camp³⁴.

Il s'en suit que l'intention majeure de la trilogie SDF est d'étudier la genèse du renoncement, d'analyser les causes de l'abandon de la vie sociale. Dans la vision développée

³⁴ Y. Khadra, « Les SDF sont l'essence même de notre monde » (propos recueillis par Maud Vergnol), *L'Humanité Dimanche* du 14 janvier 2010.

par Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra, le renoncement devient un péché capital et la rédemption est toujours possible. Quelle que soit l'origine de l'abdication de leurs ambitions, la conduite des Soumen prouve que le dépouillement est finalement volontaire, que la capitulation est un choix. Les héros du cycle du vagabondage sont soumis au principe éthique de rebondir et au devoir de prendre un nouveau départ. La trilogie SDF est une métaphore de la vulnérabilité du monde contemporain où une multitude de facteurs peut atteindre la stabilité de l'individu. L'écrivain en souligne surtout ceux qui sont liés à la situation économique : perte de travail, manque de débouchés professionnels ou délocalisation. Cette interprétation inscrit le cycle du vagabondage dans le contexte de la crise mondiale au début du XXI^e siècle. Bien que l'exclusion et la fragilité de l'individu soient ses thèmes préférés, Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra n'y est revenu qu'après une vingtaine d'années, au beau milieu de la crise financière : rappelons que *L'Olympe des Infortunes* a été publié en 2010, tandis que le premier volet du cycle en 1984.

Les analogies établies entre le Soumanland et l'état du monde contemporain témoignent du caractère universel de la trilogie khadraïenne qui s'applique à la description des différentes formes de l'exclusion dont le point commun est l'obligation de chercher une échappatoire. Cette universalité est inhérente au genre de la fable philosophique. Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra réussit à garder la portée universelle de son cycle grâce à l'introduction du couple des vagabonds qui ne cessent pas de dialoguer. Le lecteur apprend l'essentiel de l'histoire des héros par l'intermédiaire des dialogues qui servent aussi à présenter les principes de la philosophie des marginaux. Les propos de Lord et Otter dans *De l'autre côté de la ville* et ceux de Junior et Ach dans *L'Olympe des Infortunes* occupent de larges parties du texte. Ils acquièrent une dimension quasi-philosophique grâce à la méthode maïeutique d'Ach qui, à l'instar d'un Socrate, explique à Junior les axiomes de la morale des Horr :

- Qu'est-ce qu'un Horr, Junior ?
- Un clodo qui se respecte, Ach.
- Il marche comment, un Horr, Junior ?
- Il marche la tête haute, Ach.
- Et toi, comment tu marches, Junior ?
- Je marche la tête haute.
- Parce que tu as choisi de vivre parmi nous. [...] Est-ce qu'on a besoin des Autres, Junior ?
- On n'a besoin de personne, Ach.
- Est-ce qu'on a des créanciers au cul, Junior ?
- Non, Ach, même si j'ignore ce que ça veut dire *crévancé*.
- Nous vivons pour nous-mêmes, et ça nous suffit (*OI*, 20-21).

Les entretiens avec son protégé servent à Ach à souligner la fierté des marginaux, à défendre leur honneur et à apprendre à Junior qu'un Horr est toujours digne du respect. Ils permettent aussi de maintenir Junior dans l'ignorance et d'attiser son dégoût de la ville et de la civilisation. Ach méprise la cité et use de son savoir et de son expérience pour garder son jeune compagnon près de lui. Il suit la même stratégie que Lord de Housenchuck qui met en relief les côtés néfastes de la civilisation urbaine. D'où le traitement de l'espace basé sur l'opposition du dépotoir et de la ville.

Étude de l'espace

Le genre du conte philosophique se caractérise justement par l'approche spéciale de l'espace et du temps³⁵. L'espace dans les récits sur les exclus est un lieu neutre et le temps – une réalité sans ancrage dans une époque historique. Le pays des Horr n'est pas identifiable sur la carte. Il s'agit d'un microcosme universel dont le tableau est peint grâce à la forme littéraire de la parabole. Le Soumanland est une métaphore de l'exclusion qui valorise les marginaux, quelle que soit la cause de leur chute : échec amoureux, perte de travail, accident, malchance ou maladie.

Les deux premiers volets de la trilogie SDF de Mohammed Moulessehoul suivent le schéma de tout récit fictif qui s'inscrit dans l'imagination comme un voyage dans l'espace et qui commence souvent par un déplacement du héros³⁶. Le Messie et Lord avec Otter quittent les routes de l'errance et entrent dans l'espace clos de la ferme ou du dépotoir. Contrairement à la ville, c'est un lieu plat, une surface sans aucun élément saillant. Dans *L'Olympe des Infortunes*, il s'agit de la plage séparée de la ville par une frontière dont le dépassement pose un grave danger : « Bien sûr, on est restés à la périphérie de la ville pour éviter des rafles, car au-delà de la ligne de démarcation, c'est le non-retour, mais on n'a ménagé aucun effort ni aucune piste pour retrouver le disparu » (*OI*, 65), précise le narrateur à propos des recherches de Pipo. La décharge où vivent les clochards est donc un lieu qu'on ne peut pas quitter, un huis clos dont l'essai de sortir aboutit à la tragédie ou à la mort. Lord et Otter meurent dans l'abîme, Junior revient de la ville amputé d'une jambe. Le domaine dans *Amen !* ou le terrain vague dans *L'Olympe des Infortunes* représentent le type de l'espace romanesque décrit sous

³⁵ R. Bourneuf, R. Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1972, p. 125.

³⁶ P.-L. Rey, *Le roman*, Paris, Hachette, 1992, p. 170-171.

le nom du désert. Il s'agit d'une grande étendue éloignée du port d'attache, d'un endroit de perte où l'on peut se cacher³⁷. En somme, c'est un lieu idéal pour les héros du cycle du vagabondage qui ont quitté la société. Il leur sert de refuge, mais influence aussi leurs motivations et les imprègne de son ambiance lourde et contraignante.

Aux yeux des rôdeurs, le plus grand mérite du dépotoir est de ne pas ressembler à la ville, incarnation des valeurs qu'ils avaient rejetées : développement et efficacité. La cité est avant tout un lieu de dépersonnalisation où chaque Souman ou Horr doit s'attendre à être enfermé en prison. L'opposition entre la ville et l'espace campagnard de la ferme et du terrain vague résulte en partie des structures profondes de l'imaginaire maghrébin qui associe aux centres urbains les valeurs négatives et à la campagne – celles de la maternité et de la tradition³⁸. Il serait pourtant abusif de restreindre l'interprétation de la trilogie SDF à la volonté de dire l'âme algérienne. Le projet de Mohammed Moulessehouel est consacré à toute forme d'exclusion, quelle que soit sa nature. Si l'influence des motifs traditionnels de la littérature algérienne n'est pas discutable, il n'en reste pas moins vrai que l'univers du cycle du vagabondage est avant tout une réalité abstraite.

Compte tenu de sa platitude, l'espace réservé aux Souman s'apparente à la plage dont il est question précisément dans *L'Olympe des Infortunes*. La décharge située entre la jetée et la ville est une surface lisse où les différents éléments communiquent entre eux. Le soleil, le ciel, l'air, la mer et la terre forment une continuité qui souligne l'horizontalité de l'espace :

Le soleil s'enlise inexorablement dans la mer. Il a beau s'agripper aux nuages, il ne parvient pas à empêcher la dégringolade. On voit bien qu'il déteste se prêter à cet exercice de mise en abîme, mais il n'y peut rien (*OI*, 25).

Le soleil est punaisé à ras l'horizon, et il ne se passe rien sur la jetée (*OI*, 57).

La mer est calme et le ciel d'un bleu lustral (*OI*, 156).

Le caractère indéchiffrable de la plage répond à son « innocence temporelle »³⁹. Elle contribue alors à l'universalisme du récit, à sa dimension métaphorique. Le terrain vague est une place atemporelle par excellence.

Il est aussi un espace sans femmes. Rencontrer une femme signifie pour les Soumen quitter leur huis clos. Même si les habitants de l'entrepôt dans *Amen !* ou les héros de *De*

³⁷ H. Arnt, « Espaces littéraires, espaces vécus », dans : *Sociétés*, 74/avril 2001, p. 57.

³⁸ C. Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1974, p. 26.

³⁹ Expression de Bernard Dort ; cité dans : G. Jean, *Le roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 192.

l'autre côté de la ville peuvent fréquenter les femmes dans une maison de tolérance ou dans la ville, la féminité telle quelle est exclue de leur espace. Elle symbolise le retour à une vie meilleure, à la stabilité. Quand Otter rencontre Bretty pour la première fois, elle lui offre un bain comme si elle voulait le laver de son ignorance et de ses préjugés contre les femmes. La maison tenue par Tata la Grosse où se rendent Matao et Llor est séduisante parce que les femmes sentent bon et l'on ne se bagarre pas en leur compagnie. Lord de Housenchuck et Ach le Borgne incarnent le mieux l'attitude hostile contre les femmes qu'ils essaient d'imposer à Otter et à Junior. Leur peur des femmes résulte de l'incompréhension et de l'inaptitude à rejoindre la société. C'est pourquoi les femmes dans la trilogie SDF sont soit des prostituées, soit des furibondes comme Mama dans *L'Olympe des Infortunes* :

Mama est un bout de sucre ; on la mettrait dans un verre d'eau qu'elle fondrait, sauf qu'elle est un peu parano. On lui demanderait l'heure qu'il est qu'elle y décèlerait une insinuation désobligeante et, après, on ne pourrait plus l'arrêter. Ach l'appelle « la boîte de Pandore ». La meilleure façon de la garder fermée est de ne pas lui adresser la parole (*OI*, 58-59).

Bien qu'il soit abusif de reprocher à Mohammed Moulessehoul une vision conservatrice de la femme dans le cycle du vagabondage, le portrait qu'il en donne anticipe d'une certaine façon la controverse levée par le tableau des femmes dans ses romans policiers. Nous allons y revenir dans le chapitre consacré à la série policière de cet auteur. Signalons pour l'instant que le mécanisme employé dans la trilogie SDF consiste à restreindre le point de vue à celui d'un vagabond recroquevillé sur lui-même et nourri d'idées reçues.

Les vagabonds ne peuvent accéder ni aux bonheurs d'une relation sentimentale, ni aux acquis de la civilisation. Ils sont soumis à l'exclusion au sens spatial. Les Soumen sont enfermés dans un lieu où ils subissent une forme de violence qu'est l'ostracisme. Tenus à l'écart de la ville, ils occupent l'espace qui diffère de tous les autres et qui les contredit – une hétérotopie. Il s'agit d'un lieu qui se situe hors de tous les lieux et qui conteste l'espace où vit l'homme contemporain. L'hétérotopie est réservée le plus souvent aux individus dont le comportement s'écarte de la norme sociale. Les Soumen et les Horr ressemblent aux habitants des maisons de repos, des cliniques psychiatriques et des établissements pénitentiaires. Il n'y a pas de place pour eux au sein de la société. Selon Michel Foucault, l'hétérotopie juxtapose en un seul lieu plusieurs espaces incompatibles et se caractérise par un système d'ouverture et de fermeture particulier⁴⁰. Le terrain vague décrit par Mohammed Moulessehoul-Yasmina

⁴⁰ M. Foucault, « Des espaces autres », dans : *Dits et écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762.

Khadra s'inscrit dans le même contexte. Il réunit plusieurs types humains dont le seul trait commun est l'exclusion : anciens militaires, vieillards, jeunes désœuvrés, malades, orphelins et célibataires. Ils constituent des communautés à l'instar de la bande d'El Gonsho ou celle du Pacha et ils se mettent en couple pour survivre comme Lord et Otter ou Ach et Junior, ou tout simplement, choisissent la solitude comme Bliss. La décharge est un espace autre qui les accueille grâce à son caractère hétéroclite et à sa capacité d'absorption. Elle est un amalgame composé de biographies ratées, un assemblage qui doit son unité à la perte et au manque vécus par les vagabonds. Son éloignement de la cité la rend accessible aux personnalités inconciliables : le Messie et Wahch, Ach le Borgne et Bliss, le Pacha et Pipo.

L'hétérotopie se distingue aussi par le mode d'accès particulier. Il y a deux façons d'y parvenir : soit on y est contraint, soit on se soumet aux rites de passage. En fait, les vagabonds remplissent les deux conditions. Ils sont condamnés à vivre en dehors de la cité comme le Messie, chassé des villages qu'il a successivement visités, ou comme Junior qui revient de la ville amputé d'une jambe. Ils subissent aussi une espèce de cérémonie d'initiation : le Messie est introduit au manoir par Loe qui lui raconte l'histoire du domaine et par Llor qui lui explique les règles de vie à la ferme. Il en est de même avec Junior qui suit les leçons d'Ach sur l'honneur des Horr.

Le dernier trait distinctif de l'hétérotopie est lié au découpage du temps. C'est la rupture absolue avec le temps dit traditionnel qui met l'espace autre en marche. La résignation des vagabonds et le rythme monotone de leur vie sont un signe de leur exclusion temporelle. Le traitement du temps est un autre moyen de marginalisation des héros khadraïens.

Étude du temps

Le refus d'appartenir à la société entraîne inévitablement l'abandon du système de notation du temps des gens de la ville. Le quotidien des clochards est structuré par les levers et couchers du soleil. D'où l'importance accordée par le narrateur aux descriptions du matin et du crépuscule. Le jour et la nuit sont les seuls repères des vagabonds : « D'ailleurs, il n'y a pas d'heures chez nous. Il y a le jour, il y a la nuit, et c'est tout » (*OI*, 20), remarque Ach le Borgne. La temporalité dans la trilogie SDF sert à renforcer la différence entre les terrains vagues et la cité où le rythme de la vie est plus structuré. Le temps quotidien des Soumen et des Horr est une accumulation d'heures sans qu'il mène à un but, sans qu'il ait une finalité.

Leur exclusion temporelle consiste en un manque de projets pour le futur. Leur perspective est limitée au présent qu'ils vivent et au passé dont ils essaient d'élaborer les éléments.

Quand le Messie visite pour la première fois la ferme, Loe lui explique qu'il n'en voit que la banlieue. La propriété a les allures d'un royaume qui s'étend sur un grand territoire. Telle est, d'ailleurs l'impression du Messie qui compare le domaine à un immense pays. Loe lui raconte alors l'histoire du terrain où les guerres et conquêtes succédaient aux moments de paix : « Il y eut bien sûr la guerre et Ugus céda son trône à Yugataga qui se fit empereur des Tobb. Le pays connut alors la science, l'astronomie, la musique et la polygamie. Une nation naquit » (A, 75). Il introduit ainsi le thème du temps qui est une notion-clé pour la compréhension de la littérature maghrébine ou africaine en général.

La notion du temps sert à l'auteur algérien à dire son identité nationale ou culturelle⁴¹. La phrase de Loe « Une nation naquit » est un écho du fameux roman de Kateb Yacine, *Nedjma*, où l'un des personnages, le patriarche algérien Si Mokhtar, apprend à son élève Rachid : « [...] tu penses peut-être à l'Algérie toujours envahie, à son inextricable passé, car nous ne sommes pas une nation, pas encore »⁴². La substitution de la tribu par la nation est liée au changement de la conception du temps. Ce procédé permet d'abandonner le temps mythique pour entrer dans le temps historique, de remplacer la tradition par l'histoire⁴³. L'événement qui est à l'origine de ce processus est souvent une guerre ou un déclenchement de violence⁴⁴.

En fait, le temps de la trilogie SDF est celui de l'après-guerre. Les Soumen évoquent souvent dans leurs conversations un conflit sans que le lecteur sache de quelle guerre il est question. Dans *Amen !*, Loe mentionne une guerre qui s'inscrit dans l'historiographie du domaine et Majesté se plaint : « La guerre m'a tout confisqué » (A, 113). Les débuts de la bande d'El Gonso remontent aussi à un temps de violence : « Le destin qui l'avait conçue, n'avait pas de suite dans les idées. Il l'avait rassemblée dans les bois de la plage, pendant la guerre, et l'avait carrément oubliée » (DCV, 53). Peut-être est-il question d'une bataille qui a repoussé les vagabonds hors les portes de la ville ou d'un conflit dont les vétérans périssent aux dépotoirs, oubliés par la société. De toute façon, la référence abstraite à la guerre est un indice qui pose les fondements de l'historiographie des Soumen et contribue ainsi à souligner

⁴¹ N. Lajri, « Le temps, la mémoire et la nostalgie dans le roman africain », dans : M. R. Bougerra (dir.), *Le temps dans le roman du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 85.

⁴² Y. Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1996, p. 121.

⁴³ C. Bonn, *Kateb Yacine. Nedjma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 49-50.

⁴⁴ Ainsi Kateb Yacine lui-même a-t-il lié la littérature et la politique après avoir vécu la répression des manifestations algériennes par l'administration coloniale le 8 mai 1945 à Sétif. *Ibidem*, p. 10.

leur dignité. Les vagabonds sont dotés d'un passé comme les gens de la civilisation urbaine. L'évocation de la guerre explique aussi les causes de leur exclusion. C'est la guerre qui les a privés de tous leurs biens. Elle est un événement traumatisant qu'il faut oublier.

En effet, la mémoire des marginaux khadraïens est marquée par une tentative de l'oubli de ce passé douloureux. Ils essaient de l'effacer pour vivre leur présent. Il en est ainsi avec le Messie qui passe sous silence l'assassinat de sa mère pour s'intégrer à la société ou avec Ach le Borgne qui cache son passé du mari et du père de famille pour vanter la vie vagabonde. Pourtant, ils recouvrent leur mémoire au moment où leur vie en route est mise en cause. Confronté aux lumières d'une fête dans la cité, Ach se rappelle sa vie d'autrefois : « Eh bien, ça a été tout drôle pour moi aussi... comme si je sortais d'un profond coma. D'un coup, ça m'est revenu » (*OI*, 189), confie-t-il à Junior. Ach revoit alors son village d'enfance, ses voisins et les membres de sa famille. Pour retrouver ce passé ancien, il doit oublier son passé récent. Il revient aux sources de son malheur, au moment de faiblesse où il a trompé sa femme et ensuite perdu sa famille. Dans *Amen !*, le Messie suit le même schéma : dans un état de choc, il se souvient du drame qui est à l'origine de son bagne. « Le Messie eut un haut-le-cœur et s'agrippa à une branche pour ne pas s'écrouler. Il écarquilla des yeux incrédules ; dans sa tête déferlèrent brusquement des méandres fulgurantes » (*A*, 212). Il voit la nuit de la mort de sa mère et les gens qui le montrent du doigt. Le Messie se rappelle son séjour en prison et ses chaînes. Il subit une espèce de révélation.

Les deux cas s'apparentent à la forme de l'oubli décrite sous le nom du retour⁴⁵. Le retour permet de retrouver le passé perdu en oubliant le présent. Il reste très proche de la possession qui donne au possédé un surcroît d'identité. Le retour est accompagné d'un choc qui fait oublier le présent pour renouer avec les souvenirs profonds. C'est pourquoi il se termine par le recouvrement des esprits. La vision d'Ach est décrite comme un coma et celle du Messie comme un vertige. Le narrateur d'*Amen !* précise ainsi les sentiments vécus par le Messie : « Quand il revint à lui, le gamin était étendu dans son coin, évanoui. Il avait vomi et des rus spongieux dégoulaient encore sur sa poitrine » (*A*, 214). Le retour est possible à accomplir sous condition : effacer le dernier passé. D'où l'amnésie des vagabonds qui subissent une perte de conscience au moment de revenir à leur mémoire profonde. Les deux épisodes mettent en relief l'identité maintenue des héros khadraïens et soulignent la continuité dans la vie des vagabonds. En restituant leur passé et leur dignité, ils participent ainsi du

⁴⁵ M. Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2001, p. 76-77 et suivantes.

travail de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra qui donne une vision morale de la vie des exclus.

L'attention portée aux exclus, le caractère universel de l'espace et du temps, la critique de la ville et la peinture controversée des personnages féminins sont les éléments les plus importants du cycle du vagabondage. Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra pose les fondements de l'éthique des rôdeurs en soulignant que la rédemption est constamment possible, que l'homme a « le devoir de rebondir » (*OI*, 148). Il se présente en tant qu'écrivain humaniste qui assigne à la littérature une valeur morale. Son premier projet littéraire est conçu dans le souci d'échapper à la contrainte de la réalité et de la violence au profit des principes universels. Pourtant, l'écrivain ne réussit pas à peindre un monde sans violence. Il s'avère qu'elle est inhérente au monde métaphorique des Soumen qui sont exposés aux différentes formes de l'exclusion. Ainsi la tension identitaire se dégage-t-elle : bien qu'il essaie de prouver que la littérature algérienne n'est pas condamnée à se nourrir de la violence, Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra reste un chroniqueur de la barbarie. Le retour au thème de la dignité des exclus avec la publication de *L'Olympe des Infortunes* en 2010 n'a pas de suite dans la production khadraïenne. Bien au contraire, l'écrivain replonge dans l'actualité des violences en publiant ensuite un récit sur la confusion dans les pays africains – *L'équation africaine*.

Contrairement au cycle sur les exclus, le deuxième ensemble dans l'œuvre de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra abandonne la forme du conte philosophique et se réfère à la réalité de l'Algérie coloniale. L'écriture khadraïenne se prépare ainsi à concilier la sensibilité de l'auteur avec le traitement de l'histoire, ancienne ou immédiate, qui le fera connaître après le déménagement en France. À partir de la fin des années 1980 se dessine une tension entre les premiers écrits khadraïens publiés en Algérie et les textes déjà sortis dans l'Hexagone. Elle sera mise en relief dans la suite de notre travail.

2. LA GESTE ALGÉRIENNE : LÉGENDES DU PEUPLE

À côté du cycle du vagabondage, Mohammed Moulessehouli a publié dans les années 1980 une série de textes sur l'Algérie coloniale. Elle est composée de deux recueils de nouvelles, *Houria* et *La fille du pont*, et du roman *Le privilège du phénix* qui traitent de la conquête coloniale de l'Algérie et de la résistance des indigènes. C'est pourquoi l'identification temporelle et spatiale du monde présenté dans cet ensemble thématique et formel est limpide : il y est question de l'Algérie dont les repères les plus importants sont le début de l'occupation française en 1830 et l'éveil du nationalisme dans la première moitié du XX^e siècle. Nous avons donc décidé de réserver à ce groupe de textes le nom de la geste algérienne. Il s'agit d'un cycle qui décrit la situation coloniale avec tous les éléments qui la soutiennent et les conséquences qui lui sont inévitables : violence des occupants, dispersion des tribus, enfances blessées, retour aux valeurs ancestrales, idéalisation du passé antécolonial et libération par les actes de brutalité.

Violence : modernité et sacré

La violence née suite à la confrontation de la modernité et des valeurs traditionnelles est un thème important dans la geste algérienne. L'intrusion du moderne dans la sphère du sacré entraîne forcément la violence qui se produit comme une réaction des couches sociales conservatrices aux tentations de leur imposer des principes étrangers. Le système colonial avec son idéologie paternaliste et sa mission « civilisatrice » est un lieu idéal pour le déchaînement de la brutalité provoquée par les abus de la modernité et l'influence malsaine du sacré. Dans la situation coloniale, les actes de violence sont dus également à l'affrontement entre la conscience d'un individu émancipé et la pression de la communauté qui refuse de rejoindre le cortège de la modernité. Parmi les sept nouvelles du recueil *Houria*, les trois décrivent les situations qui engendrent ce type de la violence : « Le marabout des supplices », « Le totem » et « La sorcière ».

La première est l'histoire d'un couple dont le fils est atteint d'une maladie mentale. Les parents décident alors de visiter la tombe de Sid el-Bekkaï, saint local que la tradition connaît sous le nom de « marabout ». Le tombeau est gardé par l'interprète, vieillard qui accueille la famille et organise une séance de guérison. Avec les coups de gourdin, il essaie de

chasser Bouziane, mauvais esprit hantant le garçon malade, et ordonne aux parents d'acheter un elixir composé de salive de lion. Suite aux blessures, le garçon meurt quelques jours après la visite du sanctuaire.

« Le totem » décrit le retour d'un jeune étudiant dans son village natal, Dar Khaddouj. Au début, Ahmed est séduit par l'accueil des siens et essaie de retrouver les lieux de son enfance. Pourtant, à cause des croyances magiques des villageois, il ne se sent plus à l'aise dans son foyer familial. Il décide de brûler le symbole de l'ignorance du peuple – le totem qui domine Dar Khaddouj, l'arbre saint vénéré dans le passé même par El-Mokrani, héros national et chef de révolte contre les colons en 1871. Selon Ahmed, le totem est responsable de l'immobilité des paysans qui ont cédé dans leurs responsabilités devant l'objet de culte païen. Le père de l'étudiant ne lui pardonne pas la profanation de l'arbre et tire sur son fils. Ahmed meurt au moment où le totem incendié s'écroule.

« La sorcière » est un récit sur la femme de Bir es-Saket chassée de son village suite aux accusations d'avoir porté malheur. Déclarée « sorcière » par le conseil des vieux, elle est bannie par les habitants du douar. « Nous l'avons repoussée, mes frères. Allons à la mosquée prier pour que Dieu la retienne loin de nous pour toujours » (H, 83), annonce l'imam. Cependant, il y a un habitant, également narrateur, qui ne partage pas les superstitions de la communauté et n'accepte pas la société patriarcale : « Je fuyais mon père sempiternellement en rogne, qui se plaignait de tout, qui manquait de tout et qui se contentait de passer ses colères sur les reins de ma mère » (H, 83). Il déserte le douar et se rend à la forêt. Il y rencontre la vieille femme et constate qu'elle n'est pas une magicienne, mais une victime de superstitions. Le narrateur se lie d'amitié avec elle et revient souvent dans la forêt pour lui porter des habits et de la nourriture. Un jour, son père le suit pour tirer sur la vieille qui agonise en dépit du cri du garçon : « Ce n'était qu'une femme, qu'une femme... » (H, 94).

Les croyances et pratiques quasi magiques décrites dans les trois nouvelles témoignent de l'existence d'un espace préislamique au Maghreb. L'implantation de l'islam à partir du VII^e siècle a donné naissance au mysticisme populaire dont les aspects les plus importants sont le culte des marabouts et la foi en djinns. À l'origine, le nom de marabout s'appliquait à un homme pieux des confréries religieuses pour finir par désigner un saint vivant ou mort, sa tombe ou son successeur. D'où une multitude de saints locaux dont le culte s'est développé grâce à l'hérédité de la sainteté⁴⁶. Ils doivent leur notoriété surtout aux femmes qui, faute de

⁴⁶ C.-A. Julien, *Histoire de l'Algérie contemporaine. 1 : La conquête et les débuts de la colonisation (1827 – 1871)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 15.

possibilité de participer à la vie religieuse officielle (fréquentation des mosquées ou des écoles coraniques), s'occupaient des tombeaux des saints⁴⁷. Ainsi est-ce Dahbia, mère du garçon dans « Le marabout des supplices », qui insiste sur la nécessité d'aller consulter Sid el-Bekkaï tandis que son mari reste réticent : « Un homme qui ressuscite le regard d'un aveugle aurait mieux fait de ressusciter son propre cadavre que ravagent la vermine et la pourriture » (H, 47).

Le sanctuaire de Sid el-Bekkaï est dominé par la « kobba », espèce de chapelle construite sur la tombe : « La *kobba*, blanche et verte, se dresse au creux d'une cuvette. Il y a des femmes et des gosses dans la cour sablonneuse. Tous des pèlerins venus de partout quémander un miracle » (H, 47). La foule qui entoure le tombeau du saint souligne sa popularité et met en évidence le « caractère assez fruste »⁴⁸ qu'a pris la religion musulmane au Maghreb. D'où la foi en djinns musulmans que la magie islamisée croyait supérieurs aux djinns d'origine païenne⁴⁹.

L'arbre d'Allah dans « Le totem » symbolise cette adhésion massive aux croyances superstitieuses. La nouvelle est construite sur les jeux de regards entre Ahmed et ses parents. Un costume neuf et des lunettes de soleil, l'étudiant est admiré par tous les habitants de Dar Khaddouj. Il exagère sa manière de marcher et s'expose aux regards. Pourtant, quand il pénètre dans le douar, il aperçoit la misère : « un borbier où l'on risque de s'enliser jusqu'aux genoux », « le salmigondis de taudis éteints et lépreux », « les ruelles étroites et obscures », « les hommes pataugeant dans la boue », « les bambins assis sur les perrons glacés » et « ces faces hermétiques habituées aux soupçons » (H, 100). Il voit enfin les murs qui portent les traces des mitrailleuses de la guerre de libération et qui n'ont pas été réparés comme si les habitants de Dar Khaddouj croyaient que l'effort était terminé avec « le départ de Gustave » (H, 101). C'est l'oncle d'Ahmed qui incarne le mieux cette résignation de la population. Ancien combattant, il passe son temps à siroter un thé dans l'ombre, tout en négligeant la misère qui l'entoure et l'ampleur du travail qui reste à faire. Il représente la société algérienne au lendemain de l'indépendance, mais avant les troubles qui allaient provoquer l'appauvrissement des populations rurales suite à la crise de l'agriculture

⁴⁷ A. Kasznik, *Abd el-Kader. 1808-1883*, Wrocław, Ossolineum, 1977, p. 5-6. Le culte des marabouts était répandu en Algérie jusqu'au XX^e siècle. D'où l'offensive idéologique des réformateurs de l'islam, les Ulémas, contre les marabouts et les croyances païennes dans les années 1930 ; voir E. Podhorska-Reklajtis, *Być narodem. Problemy kultury współczesnej Algierii*, Warszawa, PWN, 1971, p. 30.

⁴⁸ X. Yacono, *Histoire de l'Algérie de la fin de la Régence turque à l'insurrection de 1954*, Versailles, Éditions de l'Atlantique, 1993, p. 17.

⁴⁹ C. Hamès, « Problématiques de la magie-sorcellerie en islam et perspectives africaines », dans : *Cahiers d'études africaines* (« Territoires sorciers »), 189-190/2008, p. 94.

traditionnelle⁵⁰. Ahmed observe ses parents avec dégoût croissant : « Il a envie de fermer les yeux. Il ne peut pas. Alors, il regarde. Et plus il regarde, plus le malaise s'accroît » (*H*, 100).

La confrontation de la modernité avec la tradition engendre la violence. Elle est due à une tentative d'imposer les principes de la civilisation rationnelle et moderne à la société dont l'ignorance était maintenue par des années de la domination coloniale. Le père d'Ahmed explique le comportement de son fils par l'influence de l'école française : « C'est parce que tu as fréquenté *leur* école que tu renonces à ton Totem... » (*H*, 106). La mort d'Ahmed résulte de la dualité définitive due au séjour à l'école française, du conflit entre la tradition et la modernité. Elle confirme la thèse que tout transfert culturel dans le contexte colonial est dangereux et déchirant⁵¹. Il en est de même avec le progrès qui annule les rites unificateurs des habitants de Dar Khaddouj. Il est toujours diviseur⁵². La modernisation forcée se heurte à la population conservatrice qui ne sait y répondre que par la brutalité. Les trois nouvelles se terminent inéluctablement par la mort, aspect immanent de la situation coloniale qui provoque les tensions identitaires des colonisés et met en marche l'engrenage de la violence.

La mort de la sorcière de Bir es-Saket est due aux fantasmes de la population. Dans le contexte colonial, la communauté des indigènes, faute de pouvoir s'opposer ouvertement aux occupants, tourne l'agressivité contre ses membres et retrouve la pérennité de son monde dans l'atmosphère de magie. Le mythe permet à la communauté de persister⁵³. Il devient une seule réalité indubitable, dotée de la dimension collective. Sa fonction est de provoquer le comportement déclenché par l'instinct de protection ou de défense⁵⁴. Comme le remarque Frantz Fanon :

Nous saisissons là en pleine clarté, au niveau des collectivités, ces fameuses conduites d'évitement, comme si la plongée dans ce sang fraternel permettait de ne pas voir l'obstacle, de renvoyer à plus tard l'option pourtant inévitable, celle qui débouche sur la lutte armée contre le colonialisme⁵⁵.

La mort de la femme de Bir es-Saket permet au père du narrateur d'affirmer son statut de chef, de remplir le rôle qu'il n'a pas su jouer en face des colons. Le sacrifice de la sorcière

⁵⁰ B. Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance. I. 1962-1988*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2004, p. 9-10.

⁵¹ A. Memmi, *Portrait du colonisé – Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2002, p. 123.

⁵² C. Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, *op. cit.*, p. 32.

⁵³ K. Armstrong, *Krótko historia mitu*, trad. de I. Kania, Kraków, Znak, 2005, p. 15.

⁵⁴ R. Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 22.

⁵⁵ F. Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Gallimard, 1991, p. 85.

sert à retarder la décision de la révolte contre les occupants, à maintenir le *statu quo* avant le déclenchement de la violence sans mesure qui aboutira à la libération.

Violence coloniale

Dans le contexte colonial, la libération est fondée sur la violence qui sert également à la récupération de l'identité. Les colonisés maltraités par des années de l'occupation ne savent pas y répondre autrement que par la brutalité. Ils sont habitués à la violence qui est leur quotidienneté. Malgré les mythes du colonialisme, le but du système colonial n'est pas de construire un pays sur le sol ingrat, mais à exploiter une terre et ses habitants. Dans l'étude de la violence coloniale, nous allons nous appuyer sur les deux nouvelles du recueil *Houria* : « Le revenant » et « Houria » qui a donné son titre à l'ensemble des récits et sur les trois textes du tome *La fille du pont* : « Le bout du sentier », « Le musicien de Chaffak Hali » et justement « La fille du pont ».

Awad le Troubadour, héros de « Houria », est présenté en tant qu'incarnation de la poésie, « chanson habillée de chair humaine » (*H*, 5). Il raconte une légende sur les sources divines de la poésie qui était autrefois une fleur paradisiaque que Dieu avait décidé d'enfermer dans le corps du poète⁵⁶. Un jour, Awad est témoin de l'embuscade dressée par les colons pour surprendre un fugitif. Il s'agit d'Omar qui, avant de mourir, reproche au poète de n'avoir jamais chanté Houria, chant qui a un goût de sang et une odeur de poudre. L'enterrement d'Omar fini, Awad se retire et tombe en silence. Après des nuits de méditations, il décide de rejoindre le maquis avec son disciple Homaïna. La nouvelle se termine par le départ de deux hommes vers le soleil levant.

« Le revenant » est l'histoire de Nacer qui revient dans son village au lendemain de l'indépendance. Ancien combattant et immigré en France, il a peur de ne pas être reconnu par les siens après des années de séparation. Il est hanté par les souvenirs des bidonvilles de Marseille et des usines de Paris, et il a l'impression de ne plus appartenir au village familial. Après une brève entrevue avec son fils qui ne le reconnaît pas, Omar décide de repartir : « Ce

⁵⁶ Dans la tradition arabo-musulmane, on souligne souvent les sources divines de la poésie. À titre d'exemple, citons le roman d'Assia Djebar sur les débuts de l'islam où il est question, entre autres, de la prophétesse Sadjah, révoltée contre le Prophète : « Dans de telles transes, elle est vraiment possédée : elle a décidé d'appeler, elle aussi, « Dieu », ce feu de poésie dévoratrice qui la brûle » ; A. Djebar, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 46.

n'était même pas un homme qui descendait le chemin. C'était à peine une ombre s'enfonçant dans le brouillard, plus proche d'un fantasme que d'un revenant » (*H*, 45).

La description des conséquences de la domination coloniale se poursuit dans « Le bout du sentier » qui met en scène les neuf garçons de la tribu des Beni Wassine. Ils jouent sur le sentier qui passe par les territoires de la tribu et qui mène au gourbi du veuf nommé Ben Ouda. Les enfants fréquentent le vieillard pour écouter les contes et légendes. Son gourbi est situé à la fin du sentier qui s'arrête devant le mur et les barbelés du camp militaire. Un jour, les garçons le trouvent mort de l'autre côté de l'enceinte où Ben Ouda s'était aventuré pour protéger sa chèvre. « Les mitrailleuses l'avaient déchiqueté sans la moindre sommation » (*FDP*, 113).

« Le musicien de Chaffak Hali » met en scène Jafer, artiste local qui apprend aux enfants l'histoire de la conquête de l'Algérie et leur récite des poèmes. Il gêne les adultes du village qui soit collaborent avec le régime colonial comme le caïd, soit se soumettent aux colons comme les fellahs. Quand Jafer insulte le fils du caïd en lui déclarant : « Je suis la mosquée quand vous êtes le bordel ! » (*FDP*, 68), il est arrêté et subit une séance de tortures. Revenu à Chaffak Hali, le musicien n'ose plus prendre la parole. Un matin de juillet, les habitants du douar retrouvent son corps pendu sur un arbre. L'ombre de Jafer se présente alors aux villageois pour chanter le dernier poème :

Et je meurs pendu à un vieil arbre stérile,
Balançant tristement entre le ciel et la terre,
Je ne veux pas de tombe, ni de cercueil tranquille,
Ni de cortège funèbre, ni d'aucune prière (*FDP*, 85).

« La fille du pont » est l'histoire d'une enfance sous le joug colonial. Orphelin devenu garçon de ferme, le narrateur garde peu de souvenirs de sa maison familiale : image d'une cabane incendiée par les colons, sang sur la poitrine du père, effroi de la mère, cheval blanc de l'occupant. Il est intrigué par une fille qu'il rencontre sur le pont au moment de porter une lettre à Monsieur Xavier, amant de la propriétaire de la ferme pour laquelle il travaille. La fille pleure souvent et ne répond jamais aux questions du garçon. Quand elle disparaît, sa place est occupée par un vieillard qui explique au garçon qu'elle était sourde et muette et que le caïd a décidé de l'épouser. Le vieil homme, père de la belle fille, était trop faible pour s'y opposer et protéger sa fille qui est morte la nuit de la noce. « Ma Belle mourut comme meurent les torches dans les bourrasques, comme meurent les légendes dans l'inconscience des hommes » (*FDP*, 50), constate le narrateur avant de quitter la ferme et le village.

Le système colonial introduit les déchirements et ruptures sur tous les plans de la vie dans la colonie : spatial, familial, psychologique et historique. Le sentier fréquenté par les enfants des Beni Wassine est un élément unificateur du paysage. Il passe par les collines, les rivières, les plages et les buissons. C'est un espace d'évasion qui échappe à l'intrusion des étrangers. Cependant, la terre de la tribu est envahie par les tentes et guérites des militaires qui brisent son harmonie. Le monde colonisé est coupé en deux et la ligne de partage est indiquée par les postes de police⁵⁷. Ainsi le soldat devient-il le seul interlocuteur des indigènes et représentant du régime colonial. En fait, avant qu'elle ne soit livrée à l'administration civile et aux colons, l'Algérie française a été faite par l'armée⁵⁸, premier support du système d'oppression. L'armée a introduit la rupture spatiale sur les terres algériennes ce qui a provoqué les séparations des familles et a brisé la chaîne des générations. L'occupation étrangère a mis terme sur l'évolution naturelle de la société dont les repères et les mythes unificateurs ont été remplacés par les principes de la civilisation française. La pénétration du territoire signifie donc l'invasion des esprits et des valeurs traditionnelles qui sont mises en cause par le nouvel ordre.

« Ben Ouda prolongea le Sentier » (*FDP*, 112), constate l'un des enfants. En tant que gardien de la mémoire de son peuple, il est vaincu par les colons qui arrêtent ainsi le processus de la transmission des traditions tribales. Jafer cultive l'art de raconter des histoires au moment où les adultes s'accommodent du silence du pays conquis. Il est aussi brisé par le système colonial. Le prologue du « Musicien de Chaffak Hali » décrit l'ancienne fierté des Algériens, oubliée après la conquête française :

C'était le temps où l'Algérie, petite bédouine aux yeux de gazelle, les menottes liées et la frimousse blême, s'agenouillait au crépuscule d'une nuit haineuse et terrifiante. La mer se heurtait au rivage, les vagues frissonnantes, les ressacs piètres, pleurant ses mouettes disparues. Les montagnes demeuraient muettes, sombres de drames et d'affliction, aussi gigantesques qu'une colère, aussi figées qu'un refus, pareilles à des dieux vaincus. Au Sahara, ergs et regs se taisaient comme des coupables jetés aux ténèbres de l'oubli (*FDP*, 54).

La parole poétique de Jafer dérange le silence et l'immobilité instaurés par l'administration coloniale. L'influence du poète souligne aussi la défaillance des parents, qui restent muets, et surtout celle des pères, qui avaient perdu la guerre contre les occupants. Même la guerre de libération qui avait abouti à l'indépendance n'a pas guéri les séquelles du

⁵⁷ F. Fanon, *Les damnés de la terre*, op. cit., p. 68.

⁵⁸ F. Braudel, « L'histoire de l'Algérie et l'iconographie », dans : *Autour de la Méditerranée*, Paris, Éditions de Fallois, 1996, p. 97.

colonialisme : dans « Le revenant », Nacer n'est plus capable d'assumer son rôle de chef de famille. Les colons – les Autres – ont réduit l'existence des pères à l'état humiliant⁵⁹. L'ancien combattant, moudjahid, ne peut pas profiter des fruits de la victoire. Le sort de Nacer symbolise la situation de l'Algérie au lendemain de la libération où le pouvoir et les richesses ont été accaparés par une élite restreinte du parti unique, où une large partie de l'histoire nationale a été falsifiée⁶⁰.

Jafer de Chaffak Hali et Awad le Troubadour jouent un rôle social considérable dans leurs communautés. Ils sont gardiens de la mémoire de la tribu, fonction attribuée aux poètes dans les sociétés arabes même avant l'islam où les paroles poétiques, surtout les satires, avaient une force maléfique⁶¹. « Personne sur cette terre ne peut comprendre les choses mieux qu'un poète. [...] Je chante les légendes de mon peuple, la douleur des miens [...] » (H, 9), déclare Awad. Il raconte à son disciple l'histoire de Houria, esprit de fierté et d'indépendance qui a été chassé de l'Algérie par les colons :

L'émir Abd el-Kader l'aimait, lui aussi. Il était allé la délivrer, après avoir réuni une redoutable armée autour de lui. Mais le colon tenait trop à Houria. Elle n'était pas un quelconque joyau, pas une simple œuvre d'art. Elle était un omnipotent talisman, et Mac-Mahon le savait. Il savait qu'il suffisait au khemas de le palper pour retrouver ses biens et sa liberté et il faisait l'intolérable pour l'en empêcher (H, 22).

L'évocation de l'émir Abd el-Kader permet de poser les fondements de l'histoire de la résistance algérienne. Premier héros national, l'émir est inscrit dans l'imaginaire algérien sous la forme du mythe⁶² et ouvre une lignée des combattants pour la liberté. Les troubadours chantent les légendes sur Abd el-Kader afin de créer l'histoire de leur pays. Ils aspirent à fonder leur propre historiographie parce que l'histoire véhiculée par les colons est toujours le prolongement de la métropole⁶³ et contribue à l'aliénation des indigènes. Les poètes essaient de remédier à la rupture opérée par la situation coloniale, de combler le vide provoqué par l'intrusion du discours de l'occupant. C'est pourquoi Jafer est écrasé par le régime qui ne veut

⁵⁹ C. Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁰ Telle était la situation des militants du Mouvement national algérien de Messali Hadj (MNA) dont la contribution à la victoire avait été mise en doute par le Front de libération nationale qui, après l'indépendance, a reconstruit l'histoire du mouvement national algérien ; G. Chaliand, « Frantz Fanon à l'épreuve du temps », dans : F. Fanon, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 31.

⁶¹ J. Bielawski, *Klasyczna literatura arabska*, Warszawa, Dialog, 1995, p. 24.

⁶² F. Pouillon, « Images d'Abd el-Kader : pièces pour un bicentenaire », dans : *L'Année du Maghreb* (« La fabrique de la mémoire »), IV/2008, p. 27.

⁶³ F. Fanon, *Les damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 82.

pas accorder la légitimité à sa parole. Le mutisme du musicien condamne tout le village au silence, brisé de temps en temps par les corbeaux.

La rupture historique est aussi visible dans le traitement du passé antécolonial par les Algériens. Le narrateur de « La fille du pont » évoque avec nostalgie la vie familiale d'avant l'arrivée des colons : « J'avais l'impression que ma famille vivait à l'aise, dans une atmosphère légère et heureuse » (*FDP*, 21). Ses réminiscences se résument par la figure colossale du père, les plats délicieux préparés par la mère et un lopin de terre toujours vert. Il s'agit de la vie tranquille et sereine que la conquête coloniale a arrêtée. Les valeurs traditionnelles servent donc de refuge, contribuent à garder la dignité de l'indigène. Ainsi des héros du « Fils de la terre », deuxième nouvelle du recueil *Houria*, dont l'action est placée avant l'occupation française, période de la paix, de « [la] plus belle époque » (*H*, 25) de l'homme. Les habitants du village où le Fils de la terre (Ibn el-Ard) a vécu se respectent et remplissent leurs devoirs avec sérénité. Le rythme de leur vie est influencé par les saisons de l'année, le temps reste circulaire. Selon le Fils de la terre, les hommes repassent continuellement comme repassent les socs sur les champs. Il compare la terre à la mère et les hommes à ses enfants : « C'est de la terre que l'homme est sorti, c'est la terre que l'homme doit entretenir » (*H*, 29), dit-il. Son rapport à la terre est intime : après la mort, Ibn el-Ard veut être enterré dans un sillon de labour pour nourrir la semence future. L'introduction du « Fils de la terre » évoque la douceur du paysage maghrébin :

Sur les plages aux falaises troublantes venaient se prosterner les vagues riantes d'une mer adorable pendant que, sur les flancs des collines, paissaient de tranquilles troupeaux de mouton au son d'une flûte qu'un berger romantique confondait avec ses soupirs (*H*, 25).

L'association de la terre à l'intimité et aux idées de la maternité et de la continuité est courante dans la littérature algérienne. L'espace primitif de la terre est lié aux valeurs comme : enracinement, tradition, immobilité, ancienneté à tous les esclavages⁶⁴. Dans cet espace-temps quasi mythique, le Fils de la terre est doté d'une longue vie : il est mort à l'âge de cent vingt-neuf ans. Il appartient à la génération qui n'a pas vu la pénétration du territoire algérien par l'armée coloniale et l'instauration du nouvel ordre qui a détruit le lien intime du fellah avec la terre. L'action de la nouvelle est située en dehors de l'époque coloniale : « En ce temps-là, le Français n'avait pas encore foulé le territoire algérien de ses bottes de

⁶⁴ C. Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, op. cit., p. 34.

sanguinaire » (*H*, 25). Le narrateur découpe un cadre de l'histoire de l'Algérie pour préserver sa pureté et son innocence. L'attachement à la terre permet de sauvegarder l'identité des indigènes mise en question par la violence du système colonial.

Violence et identité

Le thème de l'identité est au centre de la geste algérienne de Mohammed Moulessehou. *Le privilège du phénix* qui en constitue le dernier volet est consacré à l'itinéraire de deux êtres difformes et abandonnés. Le premier est Flen, pauvre indigène qui traverse l'Algérie coloniale avec sa bourrique nommée Sainte-Heureuse. Le deuxième est un nain Llaz qui décide de suivre Flen malgré sa résistance. Flen est un misanthrope qui passe d'un village à l'autre sans vouloir nouer des relations avec les autres. Il garde sur lui un collier dont la splendeur évoque plutôt les richesses d'une reine que la misère d'un rôdeur. Dans le café dans un douar anonyme, il rencontre Llaz, « petit bout d'être humain » (*PP*, 27), qui s'obstine à le rejoindre. Tout au long de la traversée du territoire algérien, Flen persécute le nain. La mort de Sainte-Heureuse plonge Flen dans une dépression sans qu'il veuille accepter la compagnie de Llaz. Dans un café à Hawachine, « discret petit village, pelotonné sous un sein de colline » (*PP*, 89), il est giflé par un insurgé algérien Bouziane qui n'accepte pas sa rudesse. Désormais, Flen part à la recherche de Bouziane pour venger son outrage. Il le retrouve pendu sur une place publique à Bir es-Sakett où le corps de Bouziane est exposé aux regards des villageois par l'ordre du caïd Dahou ben Dawed. Au moment de vouloir décrocher le mort pour l'enterrer, Flen est arrêté par un gardien. Le caïd l'envoie au bagne et confisque son balluchon avec le collier. Enfermé dans une caserne, le rôdeur est condamné au travail d'exploitation de la forêt pour le compte de Gustave la Chaudière qui gouverne le camp, appelé la carrière du Diable. Grâce à l'aide de Llaz, Flen réussit à s'en évader. Il tue un gardien et tire sur Gustave la Chaudière une balle qui lui déchire la gorge. Avant de mourir suite aux blessures remportées durant la fuite, Llaz indique à Flen le chemin vers la maison du caïd de Bir es-Sakett où l'on a caché son collier. Flen décide alors de révéler à son compagnon son vrai nom, celui d'Adel Abd Es-Salem, fils de la reine saharienne qui portait jadis le beau collier.

Les héros de Mohammed Moulessehou qui partent à la recherche de leur identité représentent l'Algérie de l'époque coloniale. Llaz se joint au vagabond misanthrope parce qu'il veut l'aider à retrouver son vrai nom. Flen est au début un homme sans identité dont le

nom se traduit comme « Un tel ». Il est un être sans consistance, un *everyman*. Pour un lecteur arabophone, son prénom évoque « l'homme aux mille facettes »⁶⁵. Il est donc un colonisé qui a oublié ses origines, victime du système colonial qui a détruit ses repères. Llaz est aussi un déraciné. Pour expliquer sa difformité, il suppose qu'il est né dans une forêt et qu'il n'est pas passé par le stade de fœtus :

On m'appelle tout bêtement Llaz. Je ne sais pas ce que ça veut dire ; probablement une sottise. Pour m'expliquer, un brigand français m'a montré une carte à jouer sur laquelle était imprimée une effroyable caricature. Il m'a crié : « Tiens, prends ça. Ce sera ta carte d'identité désormais. C'est bien sûr une carte de poker, mais c'est ta photo qui est là-dessus ». Puis, avec un crayon, il a griffonné d'étranges dessins en disant qu'un nom, même quand il est provisoire ou nom d'emprunt, ça s'écrit quand même, sauf que ça ne prend pas de majuscule (*PP*, 33).

Son prénom s'apparente au nom d'origine italienne « lazzi » qui désigne une plaisanterie, une moquerie bouffonne et est entré en français par l'intermédiaire des troupes de la *Commedia dell'arte*. Ainsi Llaz est-il une plaisanterie de la nature, un rejet du système colonial qui ne l'a pas intégré. Contrairement à Flen, il n'a jamais disposé d'aucune identité, elle lui a été octroyée par l'occupant dérisoire. C'est pourquoi il s'acharne à aider Flen. S'il n'a pas d'origines, l'homme-plaisanterie veut au moins reconquérir une identité pour Flen.

Bien qu'il puisse passer inaperçu à côté du gardien ivre, Flen s'arrête et lui porte trois coups de couteau dans le cœur. « Je vais le tuer... » (*PP*, 180) déclare-t-il à Llaz. Les deux fugitifs blessent Gustave le Chaudière, mais ne l'achèvent pas pour qu'il agonise dans la souffrance : « Il va mourir dans une petite heure et cette petite heure, je la dédie à tous ceux qui sont morts pour un salut » (*PP*, 185), constate Llaz. Vu que Gustave est un prénom donné à l'archétype du colon français, les deux indigènes atteignent symboliquement le système colonial. Le déchaînement de la violence permet à Flen de lancer ce cri : « Adel Abd Es-Salem est mon nom » (*PP*, 191) avant de se rendre chez le caïd pour récupérer le collier de sa mère, emblème de l'identité retrouvée.

La carrière du Diable symbolise l'omniprésence de l'oppression. Elle constitue un vaste espace clos qui engloutit le paysage, une espèce de machine qui dévore la roche et le bois : « Ses frénétiques tentacules charcutaient les grottes, ravageaient les vallées, et toujours impunément, déchiquetaient les arbres dans un vacarme d'apocalypse » (*PP*, 141). Les Arabes condamnés au travail dans la carrière y meurent de faim et de maladie. La caserne souligne la

⁶⁵ A. Ghellal, *Étude discursive de l'espace-temps dans le roman Le privilège du phénix de Mohammed Moulessehoul*, Université Paris-Nord, 1999 ; mémoire disponible sur le site de référence de la littérature maghrébine : www.limag.refer.org (consulté le 2 juin 2012), p. 76.

voracité du système colonial dont le but n'est pas d'édifier un nouveau pays, mais d'exploiter les richesses des terres occupées.

La geste algérienne de Mohammed Moulessehoul est une description détaillée des violences inhérentes à la situation coloniale. Elle évoque aussi bien les blessures infligées par les colons aux indigènes que la véhémence de la société traditionnelle qui, dans un geste autodestructeur, persécute ses membres les plus faibles : femmes et enfants. Elle est une tentative de construire l'identité nationale par le recours aux légendes des héros du nationalisme algérien dont le plus important est l'émir Abd el-Kader. Le cycle algérien de Mohammed Moulessehoul aborde les sujets comme la commémoration de l'histoire algérienne, notamment de la guerre de libération, et l'observation ethnographique des mœurs et mentalités. Or, ce sont là des thèmes prônés en Algérie après l'indépendance par l'idéologie officielle. Les manuels de français de l'époque ne retiennent que deux types de textes : documents sur la vie traditionnelle et récits de la guerre d'indépendance⁶⁶. Il y a donc une tension thématique entre les textes algériens de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra et ses récits « français » qui abandonnent les thèmes traditionnels de la littérature nationale au profit des sujets liés aux actualités du monde contemporain. Même si, après son installation en France, l'écrivain revient aux thèmes algériens, il recourt rarement à la forme de la nouvelle.

Le choix du genre de la nouvelle dans la geste algérienne s'explique par la tradition arabe qui excelle dans la forme brève et une tendance générale dans la littérature algérienne qui privilégiait dans les années 1970 et 1980 la nouvelle, plus accessible au lecteur que le roman⁶⁷. La tension formelle agit encore une fois entre les récits publiés en Algérie et en France. Ces derniers abandonnent la forme de la nouvelle. Le seul recueil de nouvelles de l'auteur écrit après son arrivée en France a été publié en exclusivité dans une maison d'édition algérienne. Il s'agit des *Chants cannibales* (Casbah Éditions)⁶⁸. Cette tension formelle au sein de la production littéraire khadraïenne résulte de la conviction que la nouvelle est mieux adaptée à la tradition algérienne ou arabe en général.

Cette concordance de la geste algérienne de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra avec le discours idéologique et les pratiques culturelles s'explique par l'évolution de

⁶⁶ C. Bonn, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986, p. 65.

⁶⁷ C. Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, op. cit., p. 112.

⁶⁸ Même les rares nouvelles écrites à la demande des éditeurs français et destinées aux recueils de circonstances publiés dans l'Hexagone ont été reprises dans *Les chants cannibales*. Tel est le cas de « Yamaha, l'homme qui riait », texte publié pour la première fois dans le recueil *Olà ! Onze écrivains au stade* à l'occasion de la Coupe du monde de 1998, et de « Holm Marrakech » publié initialement en tant que partie de l'entreprise littéraire et publicitaire *Les escales littéraires de Sofitel*.

toute la littérature algérienne, mais aussi de la prédisposition personnelle de l'écrivain à suivre la direction commune. En tant que militaire professionnel et ancien élève de l'école des cadets, il était instinctivement enclin à participer à l'édifice de l'Algérie forte et unie. « À l'époque où j'ai écrit *Houria*, j'étais encore soldat, je l'ai écrite avec beaucoup de censure, et lorsque je suis passé dans la clandestinité en 1989, j'ai acquis une sorte d'impunité qui allait avec mon inspiration »⁶⁹, déclare-t-il. Certes, le fait d'écrire sous son vrai nom exigeait une certaine autocensure, mais il n'en reste pas moins vrai que Mohammed Moulessehoul adhère à quelques éléments de l'idéologie officielle comme la fierté de l'indépendance ou la foi en potentiel de l'Algérie libre. La situation d'un écrivain algérien soumis aux contraintes culturelles et professionnelles témoigne des tensions identitaires dans l'œuvre khadraïenne. Le passage à la clandestinité dans les années 1990 les a encore renforcées. Le changement de nom et le choix de l'éditeur français ont permis à l'écrivain de se libérer partiellement du discours officiel et d'aborder les thèmes nouveaux. Confrontée aux textes ultérieurs, la geste algérienne met en évidence les ruptures dans l'écriture khadraïenne. Elles sont visibles surtout dans le traitement du thème de la révolution algérienne dont Mohammed Moulessehoul donne deux visions différentes : la première est destinée aux lecteurs algériens et consacrée aux premiers martyrs du mouvement national (*El Kahira. Cellule de la mort*), la deuxième, publiée en France, reconnaît la part des pieds-noirs dans l'édifice de l'Algérie (*Ce que le jour doit à la nuit*).

Elles soulignent la complexité des rapports algéro-français dont Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra est l'un des locuteurs. Il prouve que l'identité s'élabore dans un effort d'embrasser les éléments différents comme le discours algérien et les principes de la culture française. Les ensembles thématiques et formelles dans l'écriture khadraïenne mettent en relief cette recherche de soi. Avec la trilogie SDF, Mohammed Moulessehoul se présente comme un humaniste qui accorde à la littérature surtout une dimension éthique ; avec la geste algérienne – comme un écrivain qui élabore l'identité de son pays ; avec le cycle policier – comme un auteur de la deuxième guerre d'Algérie.

La colonisation est une expérience de la violence qui laisse des séquelles même après la libération. Bien que la société algérienne essaie de renaître de ses cendres à l'instar de Fénix, elle tombe dans un cycle de sauvagerie qui aboutit à la guerre civile. Les grains semés par les colons repoussent toujours. Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra se confronte à cette vérité dans le cycle Llob et le diptyque de la décennie noire.

⁶⁹ Citation d'après le site officiel de l'écrivain ; www.yasmina-khadra.com (consulté le 3 mai 2012).

3. LE CYCLE POLICIER : L'ALGÉRIE EN DÉROUTE

Le roman policier en Algérie

Le cycle policier de Yasmina Khadra est composé de six romans qu'on peut diviser en trois sous-ensembles : *Le Dingue au bistouri* et *La foire des enfoirés*, publiés en Algérie sous le nom du commissaire Llob ; *Morituri*, *Double blanc* et *L'automne des chimères*, publiés aux Éditions Baleine après le passage de l'écrivain à la clandestinité ; *La part du mort*, sorti chez Julliard en 2004. Avant de passer à leur analyse, il est nécessaire de les situer dans le panorama de la production policière algérienne. Le roman policier occidental, né au XIX^e siècle, répondait aux attentes de la société et aux mutations culturelles de l'époque⁷⁰. L'industrialisation, la concentration capitaliste, l'émergence de la société de consommation et de loisir, le règne des rapports d'argent, sont les facteurs qui ont contribué à la naissance du roman à énigme dont le modèle reproductible a été établi par Edgar Allan Poe dans les récits sur le chevalier Dupin⁷¹ et suivi par les auteurs comme Émile Gaboriau, Arthur Conan Doyle et Agatha Christie. Le roman policier algérien dont les débuts datent des années 1970 suit la même voie. Son développement a été aussi influencé par la situation socio-économique : exode rural, urbanisation, création de l'état indépendant, idéologie révolutionnariste, climat de la guerre froide⁷². Presque tous les romans policiers des années soixante-dix du siècle passé puisent dans le conflit israélo-arabe : *Pas de « Phantoms » pour Tel Aviv* et *La vengeance passe par Ghaza* de Youcef Khader ou *Piège à Tel Aviv* d'Abdelaziz Lamrani, pour mentionner les titres les plus significatifs. C'est pourquoi les premiers polars algériens sont des romans d'espionnage, sous-genre qui s'apprête le mieux à exprimer le discours officiel algérien basé sur le nationalisme, le panarabisme et l'antisionisme.

Le roman d'espionnage permet de soutenir l'idéologie du pouvoir, de situer l'action à l'étranger et d'exclure le crime de l'espace du jeune état algérien. Il met en scène un agent de services secrets, héros chaste et irréprochable : Saber Mourad dit SM 15 dans le cycle de

⁷⁰ J. Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 21-22.

⁷¹ D. Fondanèche, *Le roman policier*, Paris, Ellipses, 2000, p. 14.

⁷² Nous présentons l'histoire du roman policier algérien d'après : B. Bechter-Burtscher, *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, Université Paris IV, 1998 ; thèse disponible sur le site de référence de la littérature maghrébine : www.limag.refer.org (consulté le 26 février 2012) ; G. Dugas, « Années noires, roman noir », *Algérie Littérature/Action*, 26/décembre 1998 ; H. Miliani, « Le roman policier algérien », dans : C. Bonn, F. Boualit (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 1999, p. 105-117.

Khader et Samyr Bouddiaf, alias Émir 17, dans les romans de Lamrani. SM 15 est un homme doté du corps d'athlète et d'une beauté virile. Il maîtrise de nombreuses langues étrangères et a des connaissances techniques acquises grâce au service dans l'armée algérienne durant la guerre de libération. Il se distingue des agents spéciaux occidentaux par son rapport à la sexualité et à l'alcool : il n'a pas d'arrière-pensées équivoques en présence d'une femme, ne boit pas d'alcool et ne fume pas. Son abstinence met en relief le caractère suspect de ses adversaires sionistes, présentés comme des êtres hantés par les pulsions sexuelles. SM 15 se caractérise par une morale excessive et une conscience des enjeux idéologiques de sa mission. Il ne tue jamais sans expliquer les mobiles politiques de ses actes. L'invincibilité et la chasteté de Mourad mettent en question la vraisemblance des romans de Youcef Khader et ne permettent pas au lecteur de s'identifier au héros.

Samyr Bouddiaf suit le même schéma. Bel homme, ancien lieutenant de l'Armée nationale populaire, ceinture noire de judo, il a aussi de fortes connaissances en langues étrangères. Il s'oppose à SM 15 par son attitude vis-à-vis des femmes, qui arrivent parfois à tromper son instinct de l'agent spécial, et par le fait qu'il est soutenu par ses deux collègues : Émir 13 et Émir 37. Les héros de Khader et de Lamrani luttent contre les mêmes adversaires (agents israéliens et représentants de l'impérialisme américain) et accomplissent leurs devoirs pour les mêmes motifs (défense de la patrie). Ils démontrent les mauvaises conséquences de la domination étrangère partout où leurs missions les conduisent : au Mozambique, au Nicaragua, en Guinée Portugaise ou même aux États-Unis, dans les quartiers noirs de New York. Leurs aventures servent à mettre en évidence la supériorité de l'Algérie sur l'impérialisme et à défendre le discours idéologique en vigueur⁷³.

La production policière a évolué dans les années 1980 avec les auteurs qui se sont davantage concentrés sur les problèmes du développement de l'Algérie : Zehira Houfani Berfas, Djamel Dib ou Salim Aïssa. Les deux romans de Houfani Berfas, *Le portrait du disparu* et *Les pirates du désert*, se placent encore dans la tradition du discours affirmatif de Youcef Khader même si leur action se déroule en Algérie. Ils constituent une phase transitoire dans le développement du polar algérien entre le roman d'espionnage et le roman noir. Dans ses deux romans : *Mimouna* et *Adel s'emmêle*, Salim Aïssa met en scène l'inspecteur Adel, héros stéréotypé du genre et privé de caractéristiques particulières. Quant à Djamel Dib, il invente l'inspecteur Antar, enquêteur connu pour ses petits défauts, mais aussi son

⁷³ Bien que Youcef Khader soit un pseudonyme de l'écrivain français Roger Vilatimo, il est considéré comme l'un des pionniers du roman policier algérien qui « a mis une plume mercenaire au service de l'Algérie » ; G. Dugas, « Années noires, roman noir », article déjà cité, p. 139.

comportement non-conventionnel et le sens de l'humour. Le héros de Dib resurgit dans trois romans : *La résurrection d'Antar*, *La saga des djinns* et *L'archipel du stalag*. Les deux auteurs sont bien enracinés dans la dure quotidienneté des Algériens des années 1980 (recherche des produits de consommation courante, coupures d'eau, queues devant des magasins, etc.) qu'ils décrivent souvent de manière parodique. Leurs romans rendent le climat de l'époque avec les désillusions du socialisme à l'algérienne, l'arrivisme et la corruption. D'une certaine façon, ils annoncent le choc d'octobre 1988 où l'armée a tiré sur les citoyens dans les rues d'Alger lors des manifestations contre la misère et la dépravation des dirigeants. Suite aux émeutes de 1988, l'Algérie est entrée dans la voie du multipartisme et des réformes politiques qui ont abouti à la guerre civile entre l'armée et les mouvements islamistes. C'est dans ce contexte-là qu'a paru en 1990 *Le Dingue au bistouri* signé par le commissaire Llob.

Le volet algérien du cycle Llob

Le Dingue au bistouri familiarise le lecteur avec les personnages du cycle policier de Yasmina Khadra : Brahim Llob, commissaire algérois, père de quatre enfants ; sa femme Mina, mère au foyer qui accepte avec sérénité les grommellements de son mari ; Lino, jeune subalterne de Llob ; inspecteurs Serdj et Dine, ses collègues ; sa secrétaire Baya ; inspecteur Bliss, confident du directeur. Le roman est l'histoire d'un tueur en série qui appelle le commissaire Llob pour lui annoncer le crime qu'il va commettre. Il arrache le cœur à ses victimes à l'aide d'un bistouri. Les meurtres successifs commis selon le même schéma sèment la panique chez la population de la capitale qui donne au tueur le sobriquet « Dingue au bistouri ». L'enquête menée par Llob consiste à découvrir le lien entre les victimes. En fait, il s'agit du personnel de la maternité d'un hôpital où la femme et le bébé du Dingue n'avaient pas survécu à l'enfantement à cause d'une erreur médicale. Llob arrête l'assassin au moment où il s'apprête à tuer sa sixième victime, sage-femme Yamina Blel. Il tire sur le Dingue et l'atteint à la tempe avant qu'il n'attaque la femme.

Le Dingue au bistouri est avant tout un roman policier noir dont les traits distinctifs n'ont pas changé depuis son émergence aux États-Unis dans les années 1920-1930 : peinture d'un monde dans l'état de l'anomie, abandon du raisonnement déductif au profit de l'expérience personnelle et mise en scène de l'enquêteur honnête mais solitaire⁷⁴.

⁷⁴ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk, Oficynka, 2010, p. 95.

Contrairement au détective du roman à énigme, le héros du roman noir descend dans la rue pour observer et agir⁷⁵. Il est chroniqueur de sa ville dont il constate le désordre. La ville est un lieu principal de l'action du roman noir qui devient ainsi un roman urbain, récit sur la déchéance d'une agglomération qui favorise les actes criminels. La tâche de l'enquêteur consiste à dévoiler la face cachée de la ville, à gratter la surface lisse et brillante de la cité pour démontrer son caractère illusoire.

D'où l'ouverture du *Dingue au bistouri* par l'évocation de deux symboles d'Alger que le commissaire Llob voit par la fenêtre de son bureau : le Maqam Ech Chahid, monument aux morts de la guerre d'indépendance, et Riadh El Feth, centre culturel et commercial, surplombé par le Maqam :

Après tout, c'est quoi, Riadh El Feth ? C'est cette grande muraille fallacieuse qui cache la noirceur des HLM surpeuplés, la marmaille pataugeant dans les flasques d'eau croupissante, les familles amoncelées par quinze dans de miteux deux-pièces, sans eau courante, sans chauffage, sans le moindre confort, avec pour tout attrape-nigaud une télé barbante et terriblement ahurissante. C'est ça, le Maqam : les mirages d'un peuple cocufié, les bijoux facétieux d'une nation réduite au stade de la prédation, concubine quelquefois, séduite et abandonnée le plus souvent (*DAB*, 14).

Inauguré en 1982, à l'occasion du vingtième anniversaire de l'indépendance, le Maqam est visible de tous les points de la capitale⁷⁶. Il est composé de trois palmes stylisées en béton hautes de 92 mètres. Au pied des palmes, les trois statues représentent les acteurs principaux de la guerre de libération : soldat, paysan et ouvrier. Au centre de l'esplanade brûle la flamme éternelle dont l'autel est destiné à recevoir des fleurs à l'occasion des fêtes nationales. Le second symbole, Riadh El Feth, est un vaste centre commercial dont la construction allait marquer la rupture avec les rigueurs du socialisme et l'entrée dans une forme de libéralisme dans les années 1980. Dans l'intention des dirigeants, le caractère monumental du site et l'évocation du passé servaient à crédibiliser le présent. La population accepte le Maqam en tant que symbole de la capitale mais lui dénie toujours toute dynamique de changement. D'où le sobriquet du monument : *houba* qui se réfère au temple préislamique de La Mecque pour souligner le caractère impur du lieu, lié à l'époque de l'ignorance avant l'avènement de l'islam. La mise en question du Maqam est aussi due à la proximité du centre de shopping et de loisirs qu'est Riadh El Feth.

⁷⁵ A. Vanoncini, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002, p. 62.

⁷⁶ Les informations sur le Maqam Ech Chahid et Riadh El Feth et leur inscription dans l'espace urbain d'Alger d'après : N. Dris « L'irruption de Makkam Ech-Chahid dans le paysage algérois : monument et vulnérabilité des représentations », dans : *L'Homme et la société*, 4/2002 (n° 146), p. 61-76.

Le commissaire Llob exprime ainsi le désenchantement de la population qui ne croit pas aux grands projets étatiques. La dénonciation de l'espace urbain est d'ailleurs plus importante qu'en Algérie, dès l'époque coloniale, la prise de la ville est associée à la prise du pouvoir. Llob dévoile le caractère fallacieux du Maqam qui est une « fabrication artificielle de l'histoire »⁷⁷. Il refuse au gouvernement la capacité de dominer la cité et, par contre-coup, sa légitimité historique. La description réaliste de la ville est un aspect subversif du cycle Llob qui rompt avec la posture affirmative des romans d'espionnage des années 1970 et exprime la critique de l'état et de ses institutions.

L'identification du Dingue par Llob permet de reconforter la société et de souligner son innocence. Le détective est celui qui aide un groupe social à vaincre le sentiment de culpabilité grâce à la désignation d'un bouc émissaire⁷⁸. Le cadavre est un objet qui unit tous les suspects dans leur culpabilité – tel était le rôle de la femme du Dingue, morte à l'hôpital. La victime ne permettait pas à l'équipement de la maternité d'oublier leur faute. L'hôpital symbolise l'état dont les services ne marchent plus et dont les fonctionnaires constituent un danger pour les citoyens. La mort du Dingue réoriente la culpabilité et permet au système de persister. En tant que représentant de ce système, le détective est responsable de la satisfaction de ses membres. Pourtant, Llob constate à la fin de l'enquête : « Qu'est-ce qu'un criminel, sinon le souffre-douleur, puis le bouc émissaire de ses propres juges... Après tout, qu'est-ce qu'un criminel sinon le crime parfait, toujours impuni, de la société elle-même... » (*DAB*, 193). Il renonce ainsi à collaborer avec le régime dont la culpabilité est pour lui évidente. Le commissaire refuse de crédibiliser le mirage de la communauté sur sa prétendue innocence. Ce renoncement va aboutir à la solution tragique que sera sa propre mort dans *L'automne des chimères* : il est impossible de rester l'agent du système tout en dévoilant sa faillite.

En fait, Llob partage l'avis du Dingue sur la décadence des institutions algériennes. Connu pour son honnêteté et incorruptibilité, le commissaire a été choisi par le tueur pour mener cette enquête dans l'espoir de comprendre ses mobiles :

J'avais juste cette femme, est-ce que tu me comprends ? Elle était tellement simple, tellement gentille... Et je l'ai confiée, un matin, aux mains des hommes. Et les hommes ne me l'ont jamais rendue. Ils... lui ont administré un sang qui n'était pas le sien, Llob. Comment peut-on tolérer une chose pareille ? Comment, dis-le-moi, Llob ? Comment peut-on commettre une maladresse pareille ? (*DAB*, 187).

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ S. Žižek, « Logika powieści detektywistycznej », *Pamiętnik Literacki*, 3/LXXXI, 1990, p. 268-269.

La critique de l'urbanisation d'Alger par Llob rejoint ainsi la déception du meurtrier : les deux hommes établissent un amer diagnostic de la modernisation algérienne qui échoue.

L'échec algérien est aussi souligné par les inégalités au sein de la société. Le commissaire est censé défendre les gens des classes supérieures qui ont acquis leurs biens malgré leurs incompétences. Yamina Blel, sage-femme qui allait être la dernière victime du Dingue, vit dans une grande villa située dans le quartier de Hydra, banlieue chic d'Alger. Les richesses de la propriété impressionnent les agents de police délégués à la surveillance de la résidence : « Nous parcourons une allée interminable comme le désert de notre culture nationale pour finir dans le marbre étincelant de la véranda. Monsieur Blel, sanglé dans une robe de chambre hollywoodienne, nous accueille » (*DAB*, 174). Brahim Llob ressemble alors à Phillippe Marlowe, modèle de l'enquêteur du roman noir inventé par Raymond Chandler, qui aidait aussi les élites sauf qu'il était un détective privé. De toute façon, l'opposition entre l'honnête commissaire et la haute société pourrie qu'il fréquente à cause des devoirs professionnels est gardée ; elle renforce la dimension critique du cycle Llob.

Le Dingue au bistouri est construit comme le roman à suspense. Le lecteur s'intéresse non seulement au passé, mais aussi à l'avenir, à ce qui va arriver aux personnages⁷⁹. Le roman introduit la tension qui accompagne le lecteur dès les premières pages et qui augmente au fur et à mesure des crimes commis par le Dingue. Il s'approche du genre *serial murder thriller* dont l'un des traits caractéristiques est le rapport spécifique du criminel au corps. La méticulosité d'un tueur en série à l'égard des corps témoigne de sa volonté de maîtriser la réalité⁸⁰. Le meurtrier dans le roman de Yasmina Khadra se sert de l'instrument chirurgical pour montrer le rôle de la précision en médecine et pour réparer, d'une certaine façon, l'erreur qui a coûté la vie à sa femme. D'où sa cruauté méthodique : « Sur le lit défait et ensanglanté, allongé sur le dos, les bras et les jambes écartés, un homme fixe le plafond. Il a les yeux exorbités, la bouche ouverte et le ventre béant du nombril à la gorge. Ses boyaux se sont déversés sur ses flancs » (*DAB*, 38-39), décrit la scène du crime le commissaire Llob.

Le Dingue au bistouri a été accueilli en Algérie avec beaucoup d'enthousiasme⁸¹. La critique sociale et la maîtrise de la tension narrative ont assuré la réussite éditoriale du roman. Le critique littéraire du journal *El Watan* Murdjajo parlait d'« un bouquin ensorceleur,

⁷⁹ T. Todorov, « Typologie du roman policier », dans : *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, p. 63.

⁸⁰ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, op. cit., p. 298.

⁸¹ B. Bechter-Burtscher, *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, op. cit., p. 101.

savoureux », d'« un livre honnête, clair comme une eau lustrale [...] à lire absolument et à conserver comme un fétiche »⁸². Pourtant, l'écrivain a intéressé le public aussi par le secret concernant son identité. Il a suivi la méthode des auteurs qui ont choisi le nom fictif du personnage pour signer leurs romans : Frédéric Dard dans le cycle sur San-Antonio ou Maciej Słomczyński dans celui sur Joe Alex. C'est pourquoi le plus grand mystère dans le cycle Llob n'est pas l'identité du criminel mais celle de l'auteur. À lire attentivement les romans policiers de Yasmina Khadra, nous y retrouvons les indices susceptibles de révéler son identité⁸³. Dans *Le Dingue au bistouri*, l'écrivain cite son nom dans la même ligne avec les grands auteurs de la littérature arabe. Le commissaire Llob cherche de l'inspiration chez Rachid Mimouni, Nabile Farès et... Mohammed Moulessehoul :

Vous devez me trouver un tantinet terre à terre, mais c'est comme ça. Bien sûr, j'aimerais adopter un langage aéré, intelligent, pédantesque par endroits, commenter un ouvrage, essayer de déceler la force de Rachid Mimouni, m'abreuver dans un Moulessehoul ou encore tenter de saisir cette chose tactile qui fait charme de Nabil Farès, seulement il y a tout un monde entre ce qu'on voudrait faire et ce qu'on est obligé de faire. La culture, par les temps qui courent, fait figure de sottise (*DAB*, 17).

Il en est de même de la conclusion du roman où le commissaire Llob emprunte une expression à l'écrivain Moulessehoul :

J'ai brusquement du chagrin pour ce cinglé qui me fait penser au personnage de Mohammed Moulessehoul, ce personnage qui disait à son reflet dans le miroir : « J'ai grandi dans le mépris des autres, à l'ombre de mon ressentiment, hanté par mon insignifiance infime, portant mon mal en patience comme une concubine son avorton, sachant qu'un jour maudit j'accoucherai d'un monstre que je nommerai Vengeance et qui éclaboussera le monde d'horreur et de sang » (*DAB*, 192).

Faute de pouvoir assumer pleinement le succès qu'a été la publication du *Dingue au bistouri*, l'écrivain a laissé dans le texte du roman les passages qui soulignent la qualité des œuvres de Mohammed Moulessehoul et répondent à son besoin de considération. Cette volonté de s'imposer à l'estime du lectorat est caractéristique de la stratégie de Yasmina Khadra. Elle s'explique par l'expérience de l'écriture dans l'anonymat et le prétendu conflit de l'écrivain avec le milieu littéraire dont il sera question dans le chapitre consacré à son

⁸² Murdjajo, « L... comme Llob », *El Watan* du 14 octobre 1991.

⁸³ Nous en avons parlé dans : J. Pawlicki, « *S'abreuver dans un Moulessehoul*. Lecture autobiographique du cycle policier de Yasmina Khadra », *La Tortue Verte. Revue en ligne des littératures francophones* (« Les littératures policières francophones »), Université de Lille-3, 2012, p. 61-65.

œuvre autobiographique. Retenons pour l'instant que le même procédé est aussi employé dans *La foire des enfoirés*, deuxième roman du cycle Llob.

La foire des enfoirés s'ouvre par l'assassinat de deux chercheurs du Centre National des Recherches Scientifiques à Alger, le docteur Krim Malek et sa fiancée Wahiba Ziad. L'enquête met Llob au cœur d'une intrigue politico-financière. De nouveau, il est confronté à l'élite sociale, représentée cette fois-ci par monsieur Aouch, directeur du centre. Arrivé au lieu du crime, le commissaire se méfie du directeur : « Pour ne rien vous cacher, j'ai toujours été allergique aux gens de la Haute » (*FDE*, 14). Il se sent mal à l'aise dans le bureau luxueux du chef du centre. Pourtant, sa réserve cède au moment de la description par Aouch des réussites algériennes en informatique : « Un flot de fierté déambule dans mes veines. D'un coup, toute l'aversion, que je couvais à l'égard du D-G., cède la place à une profonde admiration. J'ai soudain envie de l'embrasser et décide de ne plus l'importuner longtemps » (*FDE*, 17).

Llob apprend que les deux victimes travaillaient sur l'Émir-I, ordinateur algérien capable de rivaliser avec les produits japonais dont la production était soutenue par la société française Arrelle. Il consulte le professeur Ramdani, éminence scientifique algérienne, sollicité pour les dernières retouches de l'Émir-I. Ramdani était revenu des États-Unis pour aider à la création du centre mais a décidé de le quitter après la mort du docteur Malek afin de protester contre l'incapacité du directeur de protéger ses plus éminents employés. Quelques jours plus tard, le professeur appelle Llob pour fixer un rendez-vous devant un café algérois et communiquer au commissaire une information importante. Il est écrasé par une voiture en pleine rue. Avant de mourir, il réussit à dire d'une voix à peine audible un mot mystérieux : « Khaled ». Cette information permet au commissaire de déduire qu'il s'agit du projet l'Émir-II que les docteurs Malek et Ziad n'avaient pas voulu vendre frauduleusement aux Français, contrairement au directeur Aouch, corrompu par les anciens colonisateurs⁸⁴.

Bien que son action soit située en Algérie, *La foire des enfoirés* s'apparente plutôt au roman d'espionnage qu'au roman policier noir. L'un des traits distinctifs du roman d'espionnage est l'accent mis sur la raison d'État et les rouages de manœuvres

⁸⁴ L'émir Khaled était le petit-fils d'Abd el-Kader et l'un des fondateurs du mouvement nationaliste algérien. Son programme politique, exprimé dans la revue *Iqdam*, accentuait l'égalité entre les Algériens et les Français dans l'esprit assimilateur. Déclaré « nationaliste indigène » par l'administration coloniale, il a été expulsé de l'Algérie en 1924 et s'est installé à Paris pour échouer enfin à Damas ; A. Kasznik-Christian, *Algeria, op. cit.*, p. 119-121 ; E. Podhorska-Reklajtis, *Być narodem. Problemy kultury współczesnej Algierii, op. cit.*, p. 64-65.

internationales⁸⁵. Or, le prestige de l'Algérie est un thème récurrent à plusieurs reprises dans le roman. Ainsi, le directeur de Llob prévient le commissaire :

Tu sais, commissaire, cette histoire va bientôt mobiliser toute la presse nationale. Nous allons avoir un tas de scribouillards frustrés sur le dos. Je te préviens tout de suite, pas de déclarations hasardeuses, et pas d'excès de zèle. Tu vas mener l'enquête dans la discrétion qui convient. Ça va pas être une soirée mondaine car il y a du prestige de l'Algérie (FDE, 24).

Le sentiment de fierté nationale habite les pages du roman. Le Centre National des Recherches Scientifiques est présenté comme l'institution la plus prestigieuse de l'Afrique, « une véritable fourmilière » (FDE, 33), équipée de systèmes informatiques compliqués. Les chercheurs algériens sont des génies prêts à refuser les salaires occidentaux au profit de la patrie. Llob est capable de découvrir la vérité grâce à la connaissance de l'histoire nationale. Dans son ultime entrevue avec M. Aouch, il lui explique le mystère du code « Khaled » : « Ce nom m'a privé de sommeil et gâché mes soirées depuis l'assassinat du professeur Ramdani. Et d'un coup, j'ai fait cet aparté : si l'Émir-I est Abd el-Kader, Khaled pourrait être l'Émir-II. Je connais l'histoire de mon pays, vous savez ? » (FDE, 136). L'évocation des héros nationaux prouve que l'intrigue policière est située au sein des pratiques culturelles déterminées dont la connaissance est nécessaire pour la résolution de l'énigme. La maîtrise du contexte culturel par l'auteur témoigne qu'il est capable d'entamer l'histoire sur une société, ses pratiques et ses mœurs à l'instar d'un ethnographe⁸⁶.

L'Algérie dont Mohammed Moulessehouf donne la vision dans *La foire des enfoirés* est un pays voué à l'échec : ses talents sont gaspillés par les dirigeants comme le directeur du CNRS. C'est pourquoi le commissaire Llob définit la véritable source des problèmes de l'Algérie : « Et je reste dans la flicaille, à guerroyer avec la fausse canaille pendant que l'authentique racaille fait et défait les lois et les convenances au gré de ses intérêts, au gré de ses fantaisies... au gré de l'impunité » (FDE, 30). Ancien *moudjahid* et très sensible à la gloire du pays, Llob condamne le projet de M. Aouch qui a voulu vendre l'Émir-II aux Français et... lui donner un nom chrétien comme si l'ordinateur était une invention occidentale.

Le roman exprime les aspirations d'une société fière de ses traditions et assoiffée de reconnaissance sur la scène internationale. Les deux chercheurs assassinés sur l'ordre du

⁸⁵ M. Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du Céfal, 1999, p. 62.

⁸⁶ M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne, op. cit.*, p. 148-149 et 171.

directeur du centre symbolisent cette attitude, mélange de talent et d'application au travail. Bien qu'il puisse rejoindre ses parents installés à Bruxelles, le docteur Malek décide de rester en Algérie et de consacrer ses acquis au développement du pays. Quant à Wahiba Ziad, elle a décroché son bac à quinze ans. Ils n'ont pas eu la chance de mettre leurs talents au service de la patrie.

La foire des enfoirés est ancré dans le cycle Llob surtout par le retour des personnages principaux mais aussi grâce à l'évocation de l'enquête antérieure. Au moment de visiter l'appartement de Wahiba Ziad, Llob rencontre Mme Laouar, voisine de la chercheuse qui reconnaît le commissaire : « C'est vous le flic au DAB ? Mais oui, je vous reconnais, on vous a montré à la télé, et votre photo était sur tous les journaux. [...] Normal, c'est vous qui nous avez débarrassés du vampire de Hydra. Sale histoire que celle du DAB ! J'en ai encore la chair de poule » (*FDE*, 37)⁸⁷. Il s'en suit que Yasmina Khadra envisageait *La foire des enfoirés* comme une partie intégrale du cycle, située chronologiquement après l'enquête sur le DAB. Un tel procédé témoigne du projet policier cohérent, repartis sur plusieurs volumes. Pourtant, confronté au *Dingue au bistouri*, *La foire des enfoirés* marque une régression dans le cycle Llob. Le roman renoue avec le modèle du roman d'espionnage lancé dans les années 1970 et le sentiment de la fierté nationale partagé par Llob est caractéristique des romans de Youcef Khader ou Abdelaziz Lamrani. Publié chez Laphomic, éditeur privé qui a édité aussi l'enquête sur le *Dingue*, le roman est parsemé de fautes dues à la rédaction incomplète et inachevée. Yasmina Khadra s'oppose à sa réédition en France bien que *Le Dingue au bistouri* ait été publié dans l'Hexagone par Flammarion. *La foire des enfoirés* est donc un texte publié sans accord de l'auteur qu'il traite aujourd'hui du « plus médiocre ouvrage qu'[il] connaisse »⁸⁸. L'analyse des volumes policiers publiés en France montrera comment il essaie de restaurer l'unité du cycle Llob.

Le volet français

Entre 1997 et 1998, Yasmina Khadra a publié les trois volumes des enquêtes du commissaire Llob dont l'action est située en Algérie plongée dans la guerre civile : *Morituti*,

⁸⁷ Par ailleurs, l'auteur caché toujours sous le pseudonyme du « commissaire Llob » suit dans *La foire des enfoirés* la stratégie dont le but est de propager le nom de Mohammed Moulessehoul. « Pense pas trop, p'tit, tout philosophe devient irresponsable au moment où il commence à se prendre au sérieux, a écrit quelque part Moulessehoul » (*FDE*, 92), conseille Llob à son subalterne Lino.

⁸⁸ C. Canu, « Le roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra », *Francofonía*, 16/2007, p. 35.

Double blanc et *L'automne des chimères*. Il s'agit des premiers romans policiers algériens édités en France – l'écrivain leur doit son statut de témoin de la décennie noire et la réussite auprès du public intéressé par les actualités sanglantes de l'Algérie. Sur le plan intradiégétique, *L'automne des chimères* est le dernier volet des aventures de Llob qui trouve la mort à la fin du roman sans que ses assassins soient retrouvés. Pourtant, le commissaire a réapparu encore une fois en 2004 avec la publication de *La part du mort* qui présente une enquête située avant le déclenchement de la guerre civile en Algérie, donc avant l'action de *Morituri*. Il s'agit d'un récit écrit déjà après la révélation de l'identité de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra et attaché au cycle Llob assez tardivement : la motivation de l'écrivain était différente de celle qui l'a poussé à écrire les trois récits des années 1997-1998. C'est pourquoi nous allons analyser tout d'abord la trilogie que *Morituri*, *Double blanc* et *L'automne des chimères* forment au sein du cycle policier de Yasmina Khadra et passer ensuite à l'étude de *La part du mort* pour montrer sa singularité par rapport aux autres enquêtes du commissaire Llob.

Morituri est l'histoire de la disparition d'une jeune fille dont le père, Ghoul Malek, membre important de l'ancienne nomenklatura qui s'est maintenue secrètement au pouvoir, charge le commissaire Llob de la retrouver. L'enquête aboutit à la découverte du réseau de l'émir Abou Kalybse, responsable d'une série d'attentats contre les intellectuels. Menacé de mort par son organisation secrète, Llob réussit à retrouver et à abattre Abou Kalybse, mais perd l'un de ses collègues, inspecteur Serdj qui devient victime des terroristes. Le titre du roman évoque les fonctionnaires chargés de la lutte contre l'intégrisme, dès le début voués à la mort, à l'instar des gladiateurs de la Rome ancienne. L'enquête de Llob mène à la dénonciation des véritables responsables de la déroute du pays. Il s'agit d'une mafia politico-financière qui profite de la crise pour s'enrichir. Malgré la réussite qu'était le dévoilement et la mort d'Abou Kalybse, le commissaire sait très bien que le terroriste n'était qu'un seul parmi des centaines d'intégristes et d'affairistes.

Publié simultanément que *Morituri*, *Double blanc* continue la dénonciation des structures mafieuses du pouvoir. Le roman s'ouvre par l'assassinat de l'ancien diplomate Ben Ouda qui était au courant d'un plan secret appelé H-IV, « hypothèse 4 », qui consiste à s'emparer du patrimoine industriel algérien par un groupe d'hommes d'affaires, présidé par Dahmane Faïd et Abderrahmane Kaak. L'enquête de Llob montre comment les criminels usent des intégristes pour s'emparer des richesses et dévoile les liens entre les intérêts privés

et les attentats terroristes⁸⁹. Les comploteurs de l'hypothèse 4 veulent profiter du chaos provoqué par le passage du socialisme à l'ouverture du marché. Le roman met en scène la police algéroise à l'affût des islamistes : « La situation est grave, Brahim. On a le plus effroyable des intégrismes sur les bras. Il n'est pas dans notre intérêt de nous chamailler entre polices » (QA, 633), conseille le directeur au commissaire Llob. Dans *Double blanc*, son équipe est complétée par Ewegh Seddig, ancien instructeur de l'école de police d'origine berbère. D'où son sobriquet : « le Tergui » qui est le singulier du nom des Touareg, peuple nomade qui vit entre autres dans le sud d'Algérie.

Dédié à la femme et au soldat algériens, *L'automne des chimères* plante le commissaire Llob à Igidher et à Imazighène, lieux de son enfance où il revient enterrer ses amis tués par les intégristes. À Imazighène, Llob rencontre entre autres Lalla Taos, Kabyle âgée qui l'a élevé dans son enfance : « Elle a survécu aux chamboulements du siècle, aux ravages des épidémies et au deuil de ses proches avec une rare sobriété [...]. Elle incarne, à elle seule, toute la force tranquille de l'immuable Kabylie » (QA, 873). *L'automne des chimères* donne un tableau des relations de Llob avec ses proches et parents. Le commissaire est licencié de la police à cause de la publication du roman policier intitulé *Morituri*, signé sous le pseudonyme de... Yasmina Khadra. Le récit se termine par la mort de Llob, assassiné par les terroristes anonymes, qui devient ainsi la victime principale dans le roman.

Morituri et *Double blanc* reprennent le modèle du roman policier noir dont le héros traverse sa ville en proie au désordre. Imprégné de l'atmosphère tendue d'Alger, le commissaire Llob observe l'inquiétude des citoyens et leur incapacité de localiser le danger. Il décrit un pays voué à la violence généralisée dont les habitants sont de façon permanente sous le menace :

Désormais, dans mon pays, à quelques brasses de non-retour, il y a des gosses que l'on mitraille simplement parce qu'ils vont à l'école, et des filles que l'on décapite parce qu'il faut bien faire peur aux autres.

Désormais, dans mon pays, à quelques prières du bon Dieu, il y a des jours qui se lèvent uniquement pour s'en aller, et des nuits qui ne sont noires que pour s'identifier à nos consciences... (QA, 474).

Les terroristes nous ont habitués à des abjections inimaginables. Il leur arrive de tuer la mère uniquement pour piéger le fils le jour de la levée du corps et d'assassiner un flic pour mitrailler ses collègues venus se recueillir sur sa tombe (QA, 549).

⁸⁹ F. Naudillon, *Les masques de Yasmina. Les romans policiers algériens de Yasmina Khadra*, op. cit., p. 58.

La nature du conflit algérien augmente encore la peur de la population qui n'arrive pas à définir ses véritables enjeux. Le déclenchement de la guerre civile a permis de régler des comptes personnelles des clans du pouvoir et des intégristes qui n'ont aucun intérêt à arrêter les violences. D'où l'impuissance du commissaire Llob à vaincre son ennemi. Il est incapable de nommer un réseau d'intérêts financiers et familiaux qui remplace sans cesse ses membres et partisans. Llob ne peut pas restaurer l'ordre primitif violé par le crime. Son opposition au système dégénéré conduit à une confrontation dont il ne sortira pas vivant. Ses assassins ne seront jamais identifiés. La mafia politico-financière liée aux intégristes est une « lamelle », être en mouvement perpétuel, structure invisible capable de survivre à tout partage et d'attaquer à tout moment, invincible et immortel⁹⁰. Elle est hors d'atteinte parce qu'elle n'est pas réelle : le réseau des criminels au pouvoir n'existe pas officiellement, il est un être fantasmatique dont l'existence est difficile à prouver comme c'est le cas des dirigeants de l'Algérie qui composent le gouvernement. Au lieu de constituer un pouvoir, les généraux, les chefs de la sécurité, les personnalités civiles et les hommes d'affaires forment plutôt des pouvoirs qui sont en concurrence et dont le fonctionnement alimente les rumeurs et la confusion⁹¹. Les spéculations sont nourries surtout par la mainmise de l'armée sur l'administration officielle⁹². Le réel pouvoir demeure toujours invisible.

Les enquêtes de Llob sont un travail de Sisyphe. Bien que son équipe arrête l'émir Abou Kalybse dans *Morituri* ou les comploteurs de l'hypothèse 4 dans *Double blanc*, le pays est toujours en crise. Entourée d'un réseau criminel, l'Algérie sombre dans le chaos ayant pour symbole le conciliabule des affairistes décrit dans *Double blanc* : « Tout y est : des thèses de complots visant à déstabiliser l'économie nationale de façon à forcer l'État à brader une partie de son patrimoine industriel à la liste exhaustive des secteurs convoités par Dahmane Faïd et sa clique » (*QA*, 741), constate Llob.

Le commissaire est obligé de fréquenter les élites algéroises. Il décrit les résidences somptueuses des nababs qui contrastent avec la dure quotidienneté des Algériens. Ce sont les

⁹⁰ S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, p. 77-79.

⁹¹ A. Belkaid-Ellyas, J.-P. Peyroulou, *L'Algérie en guerre civile*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 74.

⁹² N. H.[enni]-M.[oulāï], « Qui gouverne l'Algérie ? », *Le Magazine de l'Afrique*, 27/juillet-août 2012, p. 10. Dans son analyse de la situation politique des pays nord-africains à la lumière du « Printemps arabe », Tahar Ben Jelloun écrit à propos de l'Algérie : « L'Algérie, c'est donc l'armée. C'est l'unique autorité du pays. En dehors d'elle, rien n'est possible. Elle détient tous les pouvoirs et agit dans l'ombre, laissant le civil Bouteflika régner en façade » ; T. Ben Jelloun, *L'étincelle. Révoltes dans les pays arabes*, Paris, Gallimard, 2011, p. 79-80.

seuls endroits qui échappent à la confusion générale qui règne à Alger⁹³. Les palais des nouveaux-riches et les grands projets architecturaux cachent la misère. En fait, le gouvernement algérien hérite de la colonisation une crise de logement à laquelle il n'a pas mis terme⁹⁴. Les seuls qui se débrouillent dans ces conditions-là sont les membres du système dont Llob a portraituré les résidences :

Ghoul Malek se délasse sur une chaise en osier, au bord d'une piscine en forme de trèfle. Sa grosse bedaine de suueur de snag populaire se déverse sur ses genoux. En m'attendant traîner sur les dalles de l'allée, il se camoufle derrière des lunettes de soleil et porte un cigare cubain à sa bouche d'égout (QA, 486).

Dahmane Faïd est venu au monde uniquement pour ramasser du fric. [...] Son building s'élève au sortir de Hydra, aussi monumental qu'une stèle érigée aux génies des eaux troubles. Sept étages de baies vitrées avec des devantures verdoyantes de plantes avaricieuses et un hall somptueux qui fait songer à une gare impériale (QA, 671).

Contrairement aux deux récits précédents, *L'automne des chimères* n'est pas un roman policier à proprement parler. L'enquête y est remplacée par la description de la lutte que les habitants du village natal de Llob livrent aux intégristes. Le roman se termine par le meurtre du commissaire sans que ses auteurs soient désignés. *L'automne des chimères* est un moyen pour Yasmina Khadra de revendiquer la berbéricité et de propager la vision d'une Algérie multiculturelle⁹⁵. Igidher et Imazighène sont des noms fictifs qui se réfèrent à la langue berbère. *Imazighène* est le pluriel d'*Amazigh* et signifie « hommes libres » : c'est le nom original des Berbères. Llob décrit Imazighène en tant que village perdu en province algérienne, oublié des responsables du pays :

Imazighène est une bourgade fantomatique à quelques encablures d'Igidher. [...] Après 62, elle a choisi de rester une terre d'exclusion et excelle, depuis, dans sa pathologie de phénomène de rejet. [...] Ses gens sont partis au lendemain d'un massacre, abandonnant aux intégristes leur maigre cheptel et leur attirail de fortune. [...] Hormis quelques vieillards hantant les portes cochères, seule une poignée de familles s'accroche obstinément à son terrier, le fusil sur l'épaule et l'œil aux abois (QA, 870).

⁹³ B. Bechter-Burtscher, *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, op. cit., p. 141.

⁹⁴ A. Popelard, P. Vannier, « Urbanisme, une autre bataille d'Alger », *Le Monde diplomatique*, 681/décembre 2010, p. 11. Le bel exemple du désordre urbain d'Alger est fourni par Boualem Sansal dans la description de Rouiba, banlieue est de la capitale ravagée par l'industrialisation forcée ; B. Sansal, *Le serment des barbares*, Paris, Gallimard, 1999, p. 8-21.

⁹⁵ R. Schoolcraft, « De Mohammed Moulessehoul à Yasmina Khadra. Enquête idéologique sur le commissaire Llob », article déjà cité, p. 360.

Le village natal de Llob est aussi bien la victime du pouvoir du pays qui l'avait oublié après l'indépendance en imposant à l'Algérie la politique d'arabisation que celle des islamistes qui l'ont agressé durant la guerre civile. Yasmina Khadra montre ainsi un facteur qui unit paradoxalement le pouvoir et les intégristes : le refus d'une Algérie plurielle, fière de sa diversité culturelle et ethnique. L'écrivain défend cette vision par l'introduction du personnage de Lalla Taos, figure inspirée par Taos Amrouche, romancière algérienne et interprète des chants traditionnels berbères. Le caractère immuable de la Kabylie sert à valoriser les traditions qui composent l'identité algérienne. Dans *L'automne des chimères*, le romancier a abandonné la forme du roman noir pour se consacrer davantage aux enjeux idéologiques de la série sur le commissaire Llob. Bien qu'il ne soit pas un vrai polar, le roman occupe une place importante dans l'économie du cycle non seulement par la mort du héros principal mais aussi par sa dimension idéologique et autobiographique.

L'automne des chimères est l'un des derniers romans de Yasmina Khadra publiés avant la révélation de son identité. Il était un indice important pour les lecteurs intrigués par le mystère concernant l'auteur tout au long des années 1990. C'est pourquoi l'écrivain introduit dans le roman le motif du polar publié par le commissaire Llob sous le nom de Yasmina Khadra et intitulé *Morituri*. Il voulait suggérer ainsi qu'en réalité Yasmina Khadra est un nom de plume de l'ancien militaire qui s'est consacré à la littérature. En plus, il entendait rendre hommage aux femmes algériennes qui se sont opposées à l'intégrisme dès le début de la guerre civile. « C'est pour rendre hommage au courage de la femme. Parce que, s'il y a bien une personne à les avoir en bronze, dans notre pays, c'est bien elle » (QA, 801), explique l'origine de son pseudonyme le commissaire Llob.

Malgré cette déclaration, Ralph Schoolcraft met en question la vision de la femme présentée par Yasmina Khadra dans le cycle policier⁹⁶. Il rappelle que c'est la politique du président Chadli Benjedid qui était à l'origine des manifestations des femmes. Connue pour ses concessions à l'égard du mouvement islamiste⁹⁷ qu'il voulait ainsi amadouer, Bendjedid a introduit en 1984 le Code de famille ultraconservateur. Pourtant, le commissaire Llob ne fait jamais référence au Code de famille ou aux lois des femmes. Plutôt une figure symbolique qu'une femme en chair et en os, Lalla Taos est la seule femme qu'il vénère. Mina, femme de Llob, est un personnage modeste qui a renoncé au travail et consacré sa vie à la famille. Le commissaire lui a interdit d'exercer le métier d'enseignante. Elle a accepté cette décision avec

⁹⁶ *Ibidem*, p. 365-368.

⁹⁷ A. Kasznik-Christian, *Algeria, op. cit.*, p. 437.

sérénité et remplit ses devoirs d'épouse et de mère de famille. Mina incarne une musulmane exemplaire dont le comportement est commode à l'imaginaire de la société conservatrice⁹⁸. Une telle vision de la femme se traduit par la restriction du champ de vue à celui d'un officier honnête, mais incapable de dépasser les modes de pensée en vigueur dans la société. « Quant au choix d'un flic, pour asseoir ma trilogie, c'est ma façon de lui rendre hommage. S'il est macho et cynique, c'est parce qu'il incarne fidèlement l'Algérien ordinaire »⁹⁹, explique l'écrivain.

Cependant, il n'en reste pas moins vrai que le cycle Llob est privé de caractères féminins prêts à dépasser le statut imposé aux femmes par la société. La seule ambition de Baya, secrétaire de Llob, est de trouver un bon mari. Le personnage de Baya reproduit ainsi les stéréotypes qui assimilent la valeur d'une femme à l'homme qu'elle a réussi à épouser. Les femmes actives tendent des pièges et sont toujours des ennemis du commissaire. En dépit des déclarations de Yasmina Khadra, le cycle Llob ne contribue pas à la reconnaissance des femmes dans la société en restant prisonnier des schémas élaborés par les maîtres du roman noir qui ont réservé aux personnages féminins le rôle de secrétaires de détective ou celui de femmes fatales. Khadra ignore le potentiel émancipateur du roman policier moderne, souligné entre autres par les auteurs scandinaves comme Stieg Larsson ou Henning Mankell dont les personnages vont à l'encontre des contraintes sociales.

La figure de la femme fatale fait son apparition dans le volume rajouté au cycle Llob en 2004, à savoir *La part du mort*. Il s'agit de Soria Karradach, historienne de l'université de Ben Aknoun qui pousse le commissaire à ouvrir une enquête dans le but de régler ses comptes personnelles. Trompé par Soria et le professeur Allouche, éminence scientifique en psychiatrie et ancien ami de Frantz Fanon, Llob tombe dans un piège tendu par l'une des factions du pouvoir. Le professeur conseille à Llob d'enquêter sur un prisonnier dangereux qui va gagner la liberté grâce à l'amnestie présidentielle. L'investigation conduit le commissaire à la découverte des crimes commis contre les harkis au lendemain de l'indépendance dont la famille de Soria était la victime. Llob constate alors qu'il n'est qu'un instrument de la vengeance personnelle dans les mains des comploteurs qui s'en servent dans les jeux au sommet du pouvoir.

⁹⁸ B. Bechter-Burtscher, *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, op. cit., p. 59-60.

⁹⁹ Y. Khadra, « Yasmina et le commissaire Llob – enquêtes dans une Algérie en guerre » (propos recueillis par Taina Tervonen), *Africultures*, 11/septembre 1998.

Yasmina Khadra reprend dans *La part du mort* le modèle du roman noir où l'apparition de la femme fatale est nécessaire¹⁰⁰. Llob mène son enquête avec l'aide de Soria qui dispose de nombreuses informations sur les familles impliquées dans la guerre de libération. Elle essaie de séduire le commissaire :

Soria n'a plus de chemisier. Elle l'a remplacé par une chemise grenat col Mao, sévèrement boutonné. Ses cheveux ramassés en chignon lui dégagent le front qu'elle a volontaire, et ses yeux, soulignés au mascara, brillent comme des bijoux. Elle est encore plus belle dans son pantalon de velours qui dessine ses hanches avec un talent fou. Cette dame m'empêche de me concentrer ; je me rends compte que je n'ai pas pensé à Mina depuis plusieurs nuits d'affilée. La prochaine fois, c'est juré, je ne prendrais plus de femme dans mon équipe (*QA*, 293).

Soria réussit à convaincre le commissaire de continuer l'enquête dont elle a besoin pour venger sa famille morte au lendemain de l'indépendance. Elle cache à Llob le véritable mobile de l'investigation. Elle ressemble au modèle de la femme trompeuse fixé par Dashiell Hammet dans l'un des premiers romans policiers noirs, à savoir Brigit O'Shaughnessy du *Faucon de Malte* qui cache aussi l'enjeu réel de l'enquête.

Ainsi Llob est-il mêlé dans des affaires qu'il ne peut pas contrôler. Il est coupable malgré lui : il a commis une faute déjà au moment d'accepter la proposition du professeur Allouche et l'aide de Soria Karradach. C'est aussi un schéma classique du roman policier noir où le héros fait partie d'un jeu dont les aspects changent de signification au fur et à mesure de l'investigation¹⁰¹. Le commissaire est confronté au monde des apparences où il est impossible de discerner le vrai et le faux. Ce n'est plus un univers structuré des romans à énigme où il suffit de désigner le coupable pour restaurer l'ordre, mais une réalité désordonnée qui échappe à la compréhension. Llob ne peut que pressentir le mal qui se prépare et prévoir confusément les troubles qui vont venir. C'est pourquoi le prologue de *La part du mort* insiste sur une certaine inquiétude qui annonce la crise : « On voit bien que quelque chose de terrible est en train de sourdre, mais on s'en fout. [...] En attendant le déluge, on fait du chichi » (*QA*, 19), constate Llob. Il observe une espèce de tension qui règne dans la société et dont l'aboutissement est évoqué explicitement dans le dernier paragraphe du roman en italique :

Quelques mois plus tard, le 5 octobre de la même année (1988), suite à un étrange discours présidentiel incitant la nation au soulèvement, de vastes mouvements de protestation se déclareront à travers les grandes villes du pays. Le bilan des confrontations fera état de cinq cents civils tués. À la colère populaire qui réclamait du travail et un minimum de décence, le gouvernement offrira le multipartisme et une démocratie sulfureuse qui favoriseront l'avènement

¹⁰⁰ S. Žižek, « Logika powieści detektywistycznej », article déjà cité, p. 274.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 271-272.

de l'intégrisme islamiste, créant ainsi les conditions idéales pour le déclenchement de l'une des plus effroyables guerres civiles que le bassin méditerranéen ait connues... (QA, 452 ; en italique dans le texte).

Dans la perspective historique, l'évocation des manifestations sert non seulement à souligner l'importance du mois d'octobre 1988 dans l'histoire contemporaine de l'Algérie, mais aussi à mettre en relief la place centrale que les émeutes et la réponse du gouvernement occupent dans le processus qui devait finir par la guerre civile. Pourtant, elle a sa fonction aussi au sein du cycle policier de Yasmina Khadra. L'enquête de *La part du mort* une fois située avant octobre 1988, l'auteur peut intégrer ce roman au cycle Llob de façon à en exclure *La foire des enfoirés*, récit qu'il traite lui-même de médiocre. Or, à lire attentivement *La foire des enfoirés*, on constate que son action se déroule après les manifestations de 1988 : « Vous êtes dans cette situation depuis le fameux Octobre, professeur ? » (*FDE*, 66), demande Llob à Ramdani au moment de visiter l'appartement du scientifique. Yasmina Khadra veille ainsi à supprimer le récit incompatible avec les autres volumes de la série sur le commissaire Llob. *La foire des enfoirés* est trop proche du modèle du roman d'espionnage, marqué par le discours affirmatif et une certaine naïveté. Cette stratégie est visible dans le prologue de *La part du mort* où Llob rappelle sa dernière enquête : « Depuis la neutralisation du Dab, Alger respire » (*QA*, 19). Il évoque seulement l'affaire du tueur en série du *Dingue au bistouri* et ignore celle des assassinats au CNRS de *La foire des enfoirés*. Il s'en suit que l'unité de la série policière de Yasmina Khadra se construit grâce à l'exclusion de l'un des volumes.

Comme le souligne Beate Bechter-Burtscher, l'innovation apportée par le cycle policier khadraïen à la production policière algérienne consiste en l'unité de la série au niveau du style et de la structure¹⁰². La chercheuse autrichienne souligne qu'avec les polars signés par Yasmina Khadra, le genre atteint son apogée en Algérie. Pourtant, l'unité du cycle s'arrête au niveau de la forme des récits qui s'apparentent à plusieurs sous-genres policiers : *serial murder thriller*, roman d'espionnage, roman noir. À l'instar de toutes les œuvres de Yasmina Khadra, les romans sur le commissaire Llob sont exposés aux tensions qui résultent de la situation spécifique de l'auteur qui écrit pour les deux publics. La rupture la plus visible survient entre les deux volumes publiés en Algérie et ceux écrits en France. Composé du *Dingue au bistouri* et de *La foire des enfoirés*, le volet algérien du cycle Llob se distingue par le sentiment de la fierté nationale et reprend la forme désuète du roman d'espionnage, tandis

¹⁰² B. Bechter-Burtscher, *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, op. cit., p. 111.

que le volet français (*Morituri*, *Double blanc*, *L'automne des chimères* et *La part du mort*) n'exploite que le genre du roman policier noir.

Cette tension formelle se traduit par les attentes différentes du lectorat. Le public algérien cherche avant tout un diagnostic de la situation du pays dont le potentiel a été gaspillé par la caste dirigeante. Dans *La foire des enfoirés*, l'éloge du génie algérien, capable de rivaliser dans le domaine de l'informatique avec les innovations japonaises, sert à reconforter les lecteurs. Quant au public français, il a soif d'informations sur la guerre civile en Algérie et ses mécanismes. C'est pourquoi la fierté nationale se mêle dans le cycle Llob à la critique acerbe du régime et de ses représentants, l'éloge des traditions – au renouveau du genre policier, le succès éditorial en France – à la reconstruction de tout le cycle. Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra se construit dans le jeu des contradictions et tensions qui structurent son œuvre.

La question de l'identité de l'écrivain en est l'exemple le plus manifeste. L'emploi du pseudonyme a fixé pour longtemps l'interprétation de ses romans dans une perspective féministe¹⁰³. Dans la préface à *Morituri*, la journaliste Marie-Ange Poyet a mis en relief le sexe féminin de l'écrivain¹⁰⁴. Conscient des conséquences de son anonymat, Yasmina Khadra a déclaré : « Quant au mystère, je ne l'ai pas voulu, puisqu'il me fait du tort. En s'attardant sur ma personne au détriment de mon message, on porte atteinte à ma crédibilité »¹⁰⁵. Certes, l'attention mise sur le prétendu sexe féminin de l'écrivain occultait les aspects littéraires du roman ou ses enjeux idéologiques, mais il n'en reste pas moins vrai qu'elle contribuait à augmenter l'intérêt du public, assoiffé d'une voix féminine du Maghreb au moment de la guerre civile en Algérie.

Les romans de Yasmina Khadra traduisent ainsi la tension majeure caractéristique de la littérature algérienne de langue française dont les représentants doivent souvent leur réussite non à la qualité des œuvres mais aux thèmes qu'ils abordent. Il en est de même avec Yasmina Khadra qui est devenu témoin important de la décennie noire sans que l'accent fût mis sur la richesse des formes et registres employés par lui. Le cycle Llob a donc pour enjeu

¹⁰³ « L'Histoire, c'est aussi le sujet de *Morituri*, roman signé Yasmina Khadra, pseudonyme derrière lequel l'auteur, femme et algérienne, est contrainte de se dissimuler » ; M. Abescat, « États-mafias », *Le Monde des poches* du 13 juin 1997, p. VII.

¹⁰⁴ Pourtant, la préface a été ajoutée au roman contre la volonté de l'auteur ; G. Dugas, « Années noires, roman noir », article déjà cité, p. 140.

¹⁰⁵ A. Gastel, « Une Agatha Christie à l'algérienne ? », *Algérie Littérature/Action*, 22-23/juin-septembre 1998, p. 190.

la même question que le diptyque de la décennie noire dont le but est de répondre à l'intérêt du public pour un thème d'actualité tout en gardant la qualité d'une œuvre littéraire.

4. LE DIPTYQUE DE LA DÉCENNIE NOIRE : GENÈSE DE LA VIOLENCE

Décennie noire

Les romans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* composent le diptyque que Yasmina Khadra a consacré à la guerre civile en Algérie. La description du chaos dans un pays en proie à la violence et l'analyse des intérêts des acteurs de la guerre en sont les thèmes majeurs. Pour comprendre le contexte historique de ces deux textes, il est nécessaire de présenter d'abord quelques informations synthétiques sur les multiples enjeux du conflit qui a secoué l'Algérie dans les années 1990. Dans les vingt années qui ont suivi l'indépendance de l'Algérie, l'État se proclamait garant des valeurs islamiques afin de contenir les courants laïques et démocratiques et de légitimer le pouvoir¹⁰⁶. Ce monopole de la religion par le gouvernement était justifiée par les documents officiels comme la Charte nationale de 1976 et la Constitution de la même année qui ont déclaré l'islam une religion d'État. C'est pourquoi le fondamentalisme islamiste s'est révélé assez tardivement comme un mouvement d'opposition au pouvoir. Vu que l'État avait nationalisé la sphère religieuse, l'islam politique a surgi en Algérie au début des années 1980 à cause du refus de la soumission de la religion au pouvoir¹⁰⁷.

À partir des années 1980, deux mouvements se sont développés au sein de l'opposition islamiste. Le premier était lié à Mustapha Bouyali, ancien combattant de la guerre de libération nationale, qui a fondé en 1982 le Mouvement islamique armé (MIA)¹⁰⁸. Bouyali se prenait pour l'héritier du combat mené dans les années 1954-1962 par le FLN contre les Français. Il mettait en relief la continuité des méthodes de la lutte, tout en soulignant que l'idéologie n'était plus basée sur le nationalisme, mais sur le fondamentalisme religieux. Le réseau de Bouyali a pris le maquis et a commencé la lutte armée dans les mêmes régions que

¹⁰⁶ B. Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance. 1. 1962-1988*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 92.

¹⁰⁸ G. Kepel, *Święta wojna. Ekspansja i upadek fundamentalizmu muzułmańskiego*, trad. de K. Pachniak, Warszawa, Dialog, 2003, p. 171-187 et 258-279 ; la plupart des informations sur la guerre civile en Algérie, ses mécanismes et ses acteurs, est présentée d'après cet ouvrage. Quant au sigle MIA, certains chercheurs le traduisent par le Mouvement islamique d'Algérie ; voir A. Kasznik-Christian, *Algeria*, op. cit., p. 445 ou B. Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance. 1. 1962-1988*, op. cit., p. 93. Les doutes concernant le nom du maquis islamiste soulignent l'opacité des forces qui se sont affrontées durant la crise algérienne. Qu'il nous soit permis de suivre dans la suite du présent travail, à l'instar de Luis Martinez qui fournit l'analyse la plus pertinente de la guerre civile algérienne, la version « le Mouvement islamique armé » ; L. Martinez, *La guerre civile en Algérie*, Paris, Éditions Karthala, 1998.

les insurgés de l'insurrection de 1954-1962. Le groupe s'est dissout en 1987 suite à l'assassinat de son leader par la police. Dans les années 1990, les membres de l'organisation ont rejoint majoritairement le Front islamique du salut (FIS). Le « maquis Bouyali » était l'un des premiers défis lancés par l'opposition islamiste au régime. Ali Benhadj, futur numéro deux du FIS, était un proche collaborateur de Bouyali.

Le courant réformiste s'est manifesté parallèlement au mouvement armé. En novembre 1982, des incidents violents ont éclaté à la cité universitaire de Ben Aknoun entre les étudiants « arabisants » et « laïques ». Les premiers protestaient contre le manque de débouchés professionnels – contrairement à la propagande du gouvernement et à la politique de l'arabisation, les meilleurs postes exigeaient toujours la connaissance du français. Les revendications des étudiants étaient soutenues entre autres par le professeur de sociologie à l'Université d'Alger et l'ancien membre du FLN, Abassi Madani, futur fondateur du Front islamique du salut. Son programme politique se résumait par l'introduction de la loi islamique, l'épuration du pays des éléments hostiles à la religion et la suppression de la coéducation.

Le gouvernement a essayé d'amadouer la contestation religieuse par une série de décisions : instauration du Code de famille ultraconservateur (1984) ou création d'une grande université des sciences islamiques à Constantine (1985). Pourtant, l'État n'a pas réussi à mettre terme au développement de l'opposition. Grâce à la création des mosquées dans les zones urbaines de pauvreté et grâce au système d'entraide, les islamistes se sont ancrés dans la société et ont pu profiter des événements d'octobre 1988.

En septembre 1988, le président Chadli Bendjedid a prononcé un étrange discours dans lequel il a mis en question les fonctionnaires incompetents, les spéculateurs et les nouveaux riches en les accusant de la crise du pays. Cet événement a contribué à l'explosion populaire¹⁰⁹. Le 4 octobre, des émeutes ont éclaté à Alger. La pauvre jeunesse urbaine protestait contre l'augmentation des prix. Le gouvernement a envoyé l'armée dans les rues de la capitale et d'autres villes enflammées successivement par la vague de protestations. Les islamistes ont très vite monopolisé la colère populaire. Durant une grande manifestation du 10 octobre, le leader islamiste Ali Benhadj a exprimé les aspirations des classes inférieures dans le vocabulaire de l'islam politique. Ainsi l'octobre 1988 a-t-il donné naissance à l'alliance

¹⁰⁹ A. Kasznik-Christian, *Algeria, op. cit.*, p. 447.

entre les jeunes désœuvrés, connus sous le nom des *hittystes*¹¹⁰, et les intellectuels fondamentalistes, devenus porte-parole de la jeunesse défavorisée.

Suite au choc qu'étaient les émeutes, le président Bendjedid, élu dans l'entretemps pour son deuxième mandat, a proposé des réformes qui allaient ouvrir la voie au multipartisme. Il espérait garder sa position grâce à la possibilité de créer la majorité parlementaire issue de forces politiques différentes. Pourtant, sa décision de débloquent la scène politique a contribué à la crise du gouvernement et, par contre-coup, à l'éclatement de la guerre civile. Fondé en mars 1989, le Front islamique du salut est vite devenu un mouvement populaire qui réunissait les groupes sociaux différents : jeunesse pauvre, intelligentsia fondamentaliste, et bourgeoisie attachée aux valeurs musulmanes. Grâce à son réseau des mosquées dans les zones de pauvreté, le FIS a réussi à remplacer l'administration gouvernementale. Après le tremblement de terre dans la région de Tipaza en octobre 1988, les islamistes se sont mis à la place des institutions d'État pour aider la population. Les leaders du FIS, Abassi Madani et Ali Benhadj, ont profité des tensions sociales, en les transposant au niveau de la morale et de la religion. Ils ont mis en question la classe moyenne influencée par la mentalité européenne pour la remplacer dans le rôle de l'élite par la bourgeoisie musulmane et les *hittystes*.

Les influences du parti islamiste ont atteint leur apogée au moment de la victoire du FIS aux élections municipales en juin 1990. Installés dans les mairies, les fondamentalistes ont commencé le financement des œuvres de charité pour la population grâce au budget des municipalités. À l'échelle nationale, ils prônaient toujours l'introduction de la *charia*. En juin 1991, le gouvernement a proposé une loi relative au nombre de circonscriptions dans les élections législatives prévues à la fin du mois. Le projet étant défavorable au FIS, Abassi Madani a appelé ses partisans à la grève générale. Le pouvoir a répondu par l'arrestation de Madani et Benhadj, et il a décidé d'organiser les élections à la fin de l'année. Le premier tour du scrutin a eu lieu le 26 décembre. Le FIS a remporté les cent dix-huit sièges, face aux seize du FLN. C'est pourquoi le projet présidentiel d'inviter les islamistes à la majorité a échoué : désormais, ils pouvaient reprendre le pouvoir sans aide des alliés politiques. Face à ce danger, l'armée a décidé d'intervenir.

Le 11 janvier 1992 le président Bendjedid a démissionné sous la pression des généraux, le 13 janvier on a arrêté le processus électoral et le 4 mars le FIS a été dissout. Les succès des

¹¹⁰ Ce terme dérisoire dérive du mot arabe « hit » qui se traduit par « mur » et du suffixe français. Il désigne un jeune dont la seule occupation est de soutenir les murs pour qu'ils ne s'écroulent pas.

islamistes ont donné naissance à la coalition des groupes inquiets par la vision d'un État islamique : armée, anciens combattants de la guerre de libération, classe moyenne laïque. En mars les représentants du FIS dans les municipalités ont été remplacés par les fonctionnaires indiqués par l'armée. Le pouvoir a été confié au Haut Comité d'État dont la présidence a été assurée par Maohammed Boudiaf, héros de la guerre de libération contre les colons, histoire de légitimer le régime issu de l'arrêt du processus électoral.

Le coup d'État de l'armée a appris aux membres du FIS que le pouvoir se gagne avec la violence. Les partisans du parti intégriste ont créé l'Armée islamique du salut (AIS), principale unité militaire responsable des attentats contre les représentants du régime. Pourtant, les plus radicaux islamistes jugeaient insuffisants les moyens entrepris par l'AIS. Ils ont rejoint d'autres groupes clandestins : le Mouvement de l'État islamique (MEI) ou le Groupe islamique armée (GIA). Si le MEI disposait des structures et s'obstinait à mener une longue guerre contre l'État, le GIA a choisi les actions immédiates pour déstabiliser le pays. Le GIA a pris pour cible surtout les journalistes, les intellectuels, les familles des militaires et tous ceux qui étaient susceptibles de liens avec la culture ou la langue françaises. Il s'est vite confondu avec le monde de la petite pègre pour blanchir le crime et le canaliser à son profit¹¹¹.

Les années 1992-1997 marquent la période la plus sanglante de la guerre. La violence a atteint son apogée avec les agressions contre les civils et le perpétuel sentiment de menace. Les habitants de l'Algérie vivaient au rythme des attentats quotidiens. La présidence du Haut Comité d'État de Mohammed Boudiaf qui a refusé dès le début le rôle de pantin a été marquée par la dénonciation de la corruption et l'intention d'en nettoyer le pays. Le 29 juin 1992 Boudiaf a été assassiné par Lembarek Boumarafi, membre des services de sécurité, détaché à la dernière minute à la garde présidentielle. Le destin de l'ancien héros de la guerre de libération est devenu un symbole : mort était promise à tout homme qui viendrait secouer le système¹¹². En août 1992, l'attentat à l'aéroport d'Alger a fait neuf morts et cent vingt-huit

¹¹¹ A. Touati, *Algérie, les islamistes à l'assaut du pouvoir*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les cahiers de Confluences », 1995, p. 203-204.

¹¹² A. Belkaid-Ellyas, J.-P. Peyroulou, *L'Algérie en guerre civile, op. cit.*, p. 22. L'assassinat de Mohammed Boudiaf en 1992 ressemble à celui d'Abane Ramdane en 1957. Visionnaire politique de la révolution algérienne, Ramdane anticipe le sort d'un leader algérien assassiné par les responsables du pouvoir militaire. Sa mort marque le début de la suprématie politique du militaire sur le civil ; S. Haddad, *Algérie. Autopsie d'une crise*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et Perspectives Méditerranéennes », 1998, p. 9-10.

blessés. Mis sur le compte du FIS, il était le « vrai point de départ de l’embrasement du pays »¹¹³.

La phase active du conflit a commencé en printemps 1993 avec l’initiative des groupes armés contre le gouvernement qui a perdu le contrôle de certaines zones urbaines et montagnardes. Les attentats contre les intellectuels francophones ont commencé ayant pour symbole la mort de Tahar Djaout, romancier assassiné en juillet 1993. La même année Mohammed Saïd, l’un des représentants les plus importants des intellectuels islamistes, a fondé le Front islamique du djihad armé (FIDA), spécialisé justement dans l’assassinat des artistes et chercheurs laïques.

Le 13 mai 1994 Saïd et quelques représentants du FIS ont décidé de se joindre au GIA, devenu entre-temps le plus grand maquis islamiste. Ils se sont soumis à l’émir national du GIA Chérif Gousmi. L’émirat de Gousmi était la période des plus grandes influences du GIA. Cependant, ses successeurs n’ont pas réussi à garder l’unité du mouvement. Assassiné en septembre 1994, Gusmi a été remplacé par Djamel Zitouni qui a décidé d’attaquer non seulement l’armée algérienne jugée impie, mais aussi sa propre société et l’ancien colonisateur. Zitouni était responsable d’une série d’attentats en France en automne 1995, de l’enlèvement et de la décapitation des sept moines français de Tibhirine, près de Médéa¹¹⁴. La longévité surprenante de Zitouni à la tête du GIA (septembre 1994-juillet 1996) a provoqué des rumeurs concernant l’infiltration du maquis intégriste par les services algériens. Les attentats du GIA à l’étranger ont renforcé la position du gouvernement algérien à l’Occident en tant que seule force capable de restituer la paix dans le pays. Suite à la politique de Zitouni, le FIS a commencé à supposer que l’émir du GIA était manipulé par le régime et ses réseaux les plus proches infiltrés par les agents d’État.

Face au terrorisme aveugle des groupes armés, le FIS a essayé de reprendre le contrôle du mouvement islamiste et de montrer qu’il était toujours capable de restituer l’ordre. Le 13 janvier 1995 les principaux partis de l’opposition, y compris le FIS, ont signé à Rome un document qui allait préparer la solution politique de la crise en Algérie¹¹⁵. Cependant, l’échec de l’initiative auprès du GIA a prouvé que le FIS n’était plus maître de la situation. L’émir Zitouni a lancé une campagne virulente contre ceux qui voulaient « marchander le sang des

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ L’histoire des moines de Tibhirine a été mise en scène en 2010 par Xavier Beauvois dans *Des hommes et des dieux*.

¹¹⁵ Connue sous le nom de « Plate-forme de Rome », la rencontre a eu lieu dans la communauté catholique de Sant’Egidio.

martyrs » pour réaliser ses ambitions politiques et il continuait la guerre contre la France et la population civile qui refusait l'aide aux intégristes. Les accords de Rome ont également été rejetés par le pouvoir algérien.

La rupture entre la société et le mouvement islamiste s'est accomplie sous le dernier chef du GIA, émir Antar Zouabri, dit « Abou Talha ». Suite à l'escalade de la violence, il a perdu le soutien de la bourgeoisie musulmane des grandes villes. Désigné à la fonction de l'émir national à l'âge de vingt-six ans, Zouabri représentait le type de commandant intégriste : jeune homme sans véritable formation religieuse, fasciné par la violence et arrivé très tôt au sommet du pouvoir. Il a organisé des purges au sein des groupes armés et a poursuivi les actes de violence contre les citoyens qui cessaient de soutenir les islamistes.

En 1997, la brutalité a atteint son apogée avec les massacres des habitants de Raïs (le 29 août, plus de 300 victimes), de Beni Messous (le 8 septembre, 90 morts) et de Bentalha (la nuit du 22 au 23 septembre, plus de 400 morts)¹¹⁶. Le carnage à Bentalha a été le plus cruel. Pendant quatre heures, les assaillants ont égorgé des femmes, des enfants et des vieillards, et pillé les deux quartiers concernés par la violence : Boudoumi et Hai Djillali. La presse algérienne a indiqué le GIA comme l'auteur des attentats, mais les chefs des fondamentalistes à l'étranger ont dénoncé les services algériens qui voulaient couper ainsi la population du mouvement islamiste et punir les citoyens ayant soutenu auparavant les intégristes. En fait, le massacre à Bentalha a soulevé les questions concernant l'implication de l'armée dans le drame. Nesroulah Yous, rescapé du carnage, a mis en question les forces de sécurité qui n'avaient pas empêché les terroristes de perpétrer le massacre. Dans son livre-témoignage *Qui a tué à Bentalha ?*, Yous a exprimé les doutes partagés par beaucoup d'Algériens qui voulaient comprendre les raisons de la passivité des unités militaires. Les crimes commis en été 1997 sont devenus en quelque sorte le symbole de la décennie noire en Algérie : photo d'une femme qui pleure la mort de ses proches devant l'hôpital, baptisée « Madone de Bentalha », est l'image principale de la guerre dans la mémoire collective¹¹⁷.

Les barbaries de septembre 1997 ont accéléré le processus de désorganisation du GIA qui s'est plongé dans la résistance aveugle, en se disloquant en de petites unités indépendantes. À la fin de septembre, l'organisation de Zouabri a émis le dernier communiqué qui condamnait tous les Algériens non adhérents au GIA. En même temps, l' AIS a annoncé le cessez-le-feu qui a commencé le 1^{er} octobre. Les bandes terroristes ont continué

¹¹⁶ B. Stora, *La guerre invisible : Algérie, années 90, op. cit.*, p. 32.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 7.

les actes de violence en 1998, mais les attentats ne traduisaient plus les revendications de nature politique. En mai 1999, Abdelaziz Bouteflika, ancien chef de diplomatie sous la présidence de Houari Boumédiène, a remporté les élections présidentielles. Bouteflika étant favori de l'armée, les autres candidats se sont retirés du scrutin pour protester contre les fraudes électorales. La politique du président encourageait la concorde civile, approuvée dans le référendum en septembre 1999. Le rétablissement des structures politiques a mis terme aux influences de la jeunesse pauvre en tant que force sociale majeure. Elle a disparu de la scène politique avec la fin des violences.

Tout au long des années 1990, la société algérienne se trouvait dans un bras de fer de l'armée et des intégristes. La guerre civile a coûté la vie à plus de 100 000 Algériens et a plongé le pays dans l'isolement sur la scène internationale. L'extrême opacité du conflit qui a réveillé les anciennes ruptures au sein de la société et le jeu d'intérêts économiques et politiques ne permettent pas d'en désigner les véritables responsables. Le succès des islamistes au début de la décennie était le signe le plus évident de la banqueroute de la politique des élites issues de la guerre de libération¹¹⁸. Il s'en suit que la guerre menée au nom de la religion avait surtout des enjeux sociaux et qu'elle a canalisé des énergies accumulées durant le règne du parti unique. Les écrivains algériens qui évoquent la décennie noire rendent compte de cette crise et mettent en scène la communauté déchirée par la violence et les aspirations des différents groupes sociaux. Il en est ainsi avec Yasmina Khadra qui décrit dans *Les agneaux du Seigneur* un village enfermé dans son drame et livré à la violence.

Ghachimat

Les agneaux du Seigneur est l'histoire du petit village fictif situé entre Sidi Bel Abbès et Oran¹¹⁹ – Ghachimat. La population du bled est le principal héros du roman qui décrit sa lente descente en enfer et la folie intégriste déclenchée par les groupes armés. Le nom du village se traduit par la « mort des misérables »¹²⁰. Le récit s'ouvre par l'évocation du coucher du soleil auquel assistent trois amis : Allal Sidhom, policier qui travaille à Alger, Kada Hilal, instituteur local et partisan du mouvement islamiste, et Jafer Wahab, *hittyste* sans espoir de

¹¹⁸ G. Kepel, *Zemsta Boga. Religijna rekonkwista świata*, trad. de A. Adamczak, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010, p. 267.

¹¹⁹ Y. Mokaddem, « Yasmina Khadra, *Les agneaux du Seigneur* », *Le Maghreb Littéraire*, vol. 4, 7/2000, p. 155.

¹²⁰ B. Burtscher-Bechter, « Roman blanc, écrit(ure) noir(e) : *Les agneaux du Seigneur* de Yasmina Khadra », dans : C. Bonn, N. Redouane, Y. Bénayoun-Szmidt (dir.), *Algérie : nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 1999, p. 40.

trouver un emploi satisfaisant. Quand Kada apprend le mariage de Allal avec la fille du maire Sarah dont il est aussi amoureux, il part pour l'Afghanistan pour suivre la formation de djihadiste. Il en revient après un an et devient émir d'un groupe terroriste qui opère dans la région de Ghachimat.

Son collaborateur le plus proche est Tej Osmane, jeune propriétaire du garage automobile, qui observe les humiliations de son père. Tej est fils de Issa Osmane, dit Issa la Honte, ancien collaborateur de la SAS, unité militaire chargée de promouvoir l'Algérie française durant la guerre de libération. Issa fait les courses pour le maire de Ghachimat, creuse les tombes au cimetière du village et aide Belkacem le boulanger en portant les sacs de farine : « Aujourd'hui, Issa paie. Ses habits sont malodorants. Il mange rarement à sa faim. Lorsqu'il rase les murs, semblable à une ombre chinoise, il garde sa tête et se fait tout petit... » (*ADS*, 19-20). Tej rejoint le mouvement islamiste et est vite apprécié du leader intégriste, cheikh Abbas.

Le retour du cheikh de la prison est un grand événement dans le village. Abbas est un personnage charismatique qui s'est doté d'une légende grâce au séjour dans les geôles. Il est connu pour ses discours contre le gouvernement. Le cheikh installe le siège des islamistes dans la ferme des Xavier, ancien domaine des colons. Le réseau est constitué aussi de Smaïl Ich qui deviendra maire après la victoire du FIS aux élections municipales, de Zane le nain qui sera indicateur des intégristes dans le village et de Attou l'éboueur qui grâce à son statut d'intouchable sera chargé de la collecte des fonds et de leur remise au maquis.

Pourtant, une large partie de la jeune population n'embrasse pas les idées des fondamentalistes. Jafer Wahab circule autour de la bande de Mourad dont la principale activité est de fumer du kif. « J'en ai rien à cirer de ces dégénérés. Tu m'imagines avec une bannière et un sabre en train de pourchasser de pauvres bougres ? » (*ADS*, 62), demande Mourad au nain Zane qui voulait convaincre les jeunes à suivre les prêches à la ferme des Xavier. Boudjema, frère de Mourad, est seul à admirer les discours des islamistes : « Abbas est un génie » (*ADS*, 63), constate-t-il.

La tranquillité du village est troublée par le conflit qui oppose les islamistes aux Anciens. La crise commence après la mort de Sidi Saïm, doyen de Ghachimat et autorité morale. « S'il n'était pas l'âme des tribus, il n'en était pas moins la mémoire. Chaque ride sur son front était un verset, chaque poil de sa barbe une prophétie » (*ADS*, 55). Présidés par l'imam Salah, les Anciens décident d'ériger un mausolée en mémoire de Sidi Saïm. Le cheikh Abbas s'y oppose en jugeant ces pratiques païennes. Les Anciens doivent céder aux

influences des partisans du cheikh qui gagnent du terrain après l'octobre 1988 et envahissent de plus en plus l'espace du village.

Le pouvoir des islamistes est contesté aussi par Dactylo et Haj Maurice. Dactylo est un écrivain public du village : « Personne ne sait d'où il vient. Un matin de 63, le village l'a découvert à l'endroit qu'il occupe aujourd'hui, à l'entrée de la mairie, sous un immense platane, assis derrière une table pliante, une rame de papier à portée d'une main et, de l'autre, une machine à écrire » (*ADS*, 47). Il anticipe les troubles que les intégristes vont provoquer. Dactylo apprécie la culture et la littérature et s'oppose en vain à la destruction des ruines antiques au sortir du village, décidée par le nouveau maire issu du FIS. « Les loups sont lâchés, l'agneau ferait mieux de regagner sa bergerie » (*ADS*, 72), annonce-t-il. Âgé de quatre-vingts ans, Haj Maurice est un pied-noir qui n'a pas voulu quitter l'Algérie après l'indépendance. Après un bref séjour à Lyon, il a décidé de retourner à Ghachimat. Il bénéficie maintenant de sa retraite dans la maison convoitée par Tej Osmane. Les deux hommes seront tués par les intégristes.

Ghachimat vit au rythme des événements qui provoquent l'embrasement du pays. Après la dissolution du FIS par le gouvernement, le groupe de l'émir Kada demande à l'imam Salah de déclarer une fatwa contre « tous ceux qui portent le képi » (*ADS*, 126). Vu son refus, l'imam est décapité par les terroristes. Après sa mort, le règne de la terreur commence à Ghachimat. Grâce à l'aide de l'indicateur Zane, le groupe islamiste lance une campagne contre les fonctionnaires et leurs familles. Après deux ans des attentats, la violence atteint son apogée avec le massacre de la famille du maire. Les habitants du village décident de créer une unité d'autodéfense conduite par Mourad et le policier Allal Sidhom. Les « patriotes » partent dans les montagnes où le groupe des islamistes se cache. Il est présidé maintenant par Tej Osmane : Kada Hilal a été démis de ses fonctions parce qu'il s'est avéré un médiocre meneur de djihadistes.

Les « patriotes » sont soutenus par l'armée qui commence une opération de ratissage dans les montagnes. Allal Sidhom découvre la dépouille de son épouse kidnappée auparavant par les islamistes. Ne sachant pas que le cadavre est piégé, il est mort à cause de l'explosion de la bombe au moment de s'approcher du corps. Malgré cette perte, le groupe d'autodéfense continue la poursuite des intégristes. Encerclé par l'armée et les « patriotes », l'unité des terroristes se dissout. Tej Osmane est blessé et décide de rejoindre la maison de Zane le nain. Il lui demande d'aller chercher un docteur, mais Zane laisse son émir agoniser. Il trahit le mouvement islamiste pour devenir « l'héroïque Zane, le tombeur d'Osmane Tej Ed-Dine,

calife de l'Apocalypse » (ADS, 214). Perché au-dessus du corps de Tej, il ressemble au vautour qui déploie ses ailes. Prêt à changer de camp à tout moment, le vilain informateur des terroristes devient ainsi le seul gagnant des massacres à Ghachimat.

Les agneaux du Seigneur est un portrait convaincant des chefs islamistes et une analyse pertinente de leurs mobiles. Âgé de vingt-cinq ans, le cheikh Abbas représente la jeune génération qui s'oppose à l'ordre des pères. Son adhésion à l'organisation intégriste date dès le début du mouvement et lui vaut un grand prestige social au moment de son retour de la prison. Salué par le maire et une foule d'habitants de Ghachimat, Abbas se permet une arrogance de les faire attendre sous le prétexte qu'il doit se reposer. Sa légende dépasse les frontières du petit village :

Le cheikh Abbas est le plus jeune imam de la région. À dix-sept ans, il officiait déjà dans les mosquées les plus renommées, étalant un savoir immense et développant une rhétorique qui laissait sans voix les plus habiles des orateurs. Il sait mieux que personne allier les hadiths aux citations des poètes. Lorsqu'il harangue les prévaricateurs et les sbires du pouvoir, c'est à peine si ses paroles incendiaires ne les immolent pas. On raconte qu'il est parvenu à convertir tous les délinquants qui croupissaient derrière les barreaux (ADS, 28).

La proposition idéologique du cheikh séduit ceux qui ne sont pas bénéficiaires du système politique. Arrivé à Ghachimat pour prononcer une série de sermons à l'invitation d'Abbas, le cheikh Redouane critique la modernisation algérienne et met en question ses symboles : le monument des martyrs à Alger et le centre commercial voisinant. « Mon peuple n'a plus d'âme, plus de repères, plus d'espérance. Sa tête est devenue le dépotoir de l'Occident » (ADS, 69), constate Redouane. Abbas est fier, intransigeant et privé de doutes. Il dirige Kada Hilal qui décide d'aller en Afghanistan à cause de l'échec amoureux. « 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 » (ADS, 93), affirme le cheikh Abbas.

Quant à Kada Hilal, il rejoint le mouvement islamiste pour reconquérir les richesses de sa famille confisquées au lendemain de l'indépendance par les réformes agraires. Il est arrière-petit-fils du caïd : le gouvernement s'est emparé de l'héritage de sa famille après 1962. Il hait la promiscuité et la misère et rêve de retrouver la dignité ancienne. L'amertume le pousse à militer dans les rangs des islamistes qui prévoient pour lui le poste de maire de Ghachimat après les élections municipales. Kada y renonce et veut partir pour l'Afghanistan pour oublier Sara. Après le retour, il se laisse guider par le désir de vengeance attisé encore par son adjoint Tej Osmane.

Le retour du cheikh Abbas et la victoire électorale du FIS permet à Tej de réhabiliter sa famille. Il reconquiert sa citoyenneté et ne permet plus de maltraiter son père, ancien collaborateur des colons. Issa Osmane n'est plus un pestiféré. Quand les habitants de Ghachimat commencent à le respecter, Issa constate une amnésie de la société algérienne :

Ils [les villageois] ont beau cracher sur mon passage, ça ne les lavera pas de la fiente dont ils se nourrissaient autrefois lorsqu'il m'appelaient « sidi » en se faisant tout petits. L'Indépendance ne les a pas réhabilités. Elle leur a juste permis de s'oublier, d'oublier leur bassesse et leur insignifiance, de se venger sur des boucs émissaires puisqu'ils sont incapables de pardonner, encore moins de faire part des choses (ADS, 81).

Devenu émir, Tej passe à la vengeance personnelle et décide d'attaquer la maison de l'ancien maire qui humiliait son père. Il est soutenu par sa mère qui déclare : « Je n'ai élevé Tej que pour me venger » (ADS, 173).

Les chefs des intégristes sont donc soumis au mécanisme historique de la vengeance. L'irruption de l'islamisme leur permet d'assouvir la haine ancestrale. Ils retrouvent leur place dans une longue chaîne des violences qui datent encore de l'époque coloniale. Yasmina Khadra montre ainsi que l'islamisme n'est pas un mouvement religieux mais le fruit des blessures historiques, de la manipulation de l'histoire dont les méandres ont été falsifiées ou oubliées. Dans un pays qui n'a pas vécu une réconciliation après des années de colonialisme et une longue guerre de libération, l'intégrisme armé s'est avéré le seul moyen de canaliser les ressentiments de la jeune population et de régler les comptes de leur parents.

Kada Hilal et Tej Osmane comprennent que l'autorité se gagne avec la violence. Ils s'inscrivent dans le schéma selon lequel la guerre permet d'améliorer la situation matérielle. Elle est un instrument de promotion sociale que personne ne conteste. La guerre et la violence sont une condition de reconnaissance au sein de la société dominée par l'imaginaire guerrier. Cet imaginaire est lié aux figures des envahisseurs et combattants successifs qui se disputaient les terres algériennes : corsaires de l'époque turque, colons, caïds, colonels de l'Armée de libération nationale¹²¹. Ce cortège aboutit à la figure de l'émir islamiste qui veut remplacer l'élite issue de la guerre de libération. Si les caïds ont pris la place des élites d'avant l'époque coloniale, ils ont été remplacés ensuite par les *moudjahidin* du FLN. La guerre civile allait être un moyen d'ascension sociale pour les jeunes qui ont choisi de se battre sous l'étendard de l'islamisme.

¹²¹ L. Martinez, *La guerre civile en Algérie, op. cit.*, p. 26-32.

Le maquis islamiste est un lieu idéal pour forger de nouvelles élites¹²². Ainsi la violence devient-elle une vertu. D'où la cruauté des émirs de Ghachimat qui décident de massacrer la famille de l'ancien maire. Ils dévastent son jardin avec un tracteur, incendient sa maison et tuent sa famille. Smaïl Ich annonce 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, ensuite nous sodomiserons ta femme, puis nous lui crèverons les yeux, lui arracherons les doigts et la peau du dos, lui découperons les seins et nous l'écartèlerons avec une scie à métaux. Et quand nous en aurons fini avec les tiens, j'aspergerai personnellement ton corps d'essence et te flamberai avec joie (ADS, 163),

Les intégristes détruisent les symboles du pouvoir pour mettre en vigueur le nouvel ordre social et politique, mais emploient la même stratégie pour légitimer les actes de brutalité. Le monopole de la violence de l'État est basé sur les mêmes principes que les revendications des islamistes : falsification de l'histoire, autorité personnelle d'un chef et recherche du soutien de la foule, de la confiance propre aux mouvements communautaires¹²³. Si les élites de l'après-indépendance ont mis au rebut les partisans d'autres courants nationalistes que le FLN, le FIS se réfère à un âge d'or de l'islam mythique pour légitimer son ascension au pouvoir. Il en est de même avec le rôle d'un leader charismatique qui soutient tout le système : le colonel Houari Boumédiène pour l'État-FLN et les émirs nationaux pour les groupes terroristes. L'esprit sectaire des groupes armés est enfin une autre face de l'idéologie communautaire du socialisme et du panarabisme prônée par la propagande étatique.

Les émirs suivent la voie du système qu'ils jugent impie pour imposer à la population leur idéologie. L'avènement de l'islamisme signifie donc le maintien du régime autoritaire avec une modification de la doctrine idéologique : le socialisme arabo-musulman à l'algérienne allait être remplacé par la charia. Mise entre « le marteau islamiste » et « l'enclume étatique »¹²⁴, la population civile est alors la principale victime du bras de fer des deux systèmes qui écrasent l'individu.

Ghachimat est une image de la société condamnée à vivre une guerre déclenchée par les deux camps qui se disputent le pouvoir. Le village fictif peint par Yasmina Khadra est un microcosme où se voient les mécanismes de la décennie noire : réveil des haines ancestrales et

¹²² *Ibidem*.

¹²³ L. Kadari, *De l'utopie totalitaire aux œuvres de Yasmina Khadra, approches des violences intégristes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches Littéraires », p. 46-47.

¹²⁴ B. Stora, *La guerre invisible : Algérie, années 90, op. cit.*, p. 88.

des rancunes, conflit des générations, ambitions personnelles en tant que mobiles des acteurs de la guerre. Toutes les couches sociales sont représentées dans Ghachimat qui devient ainsi une métaphore de l'Algérie des années 1990 : élites du pouvoir, jeunes désœuvrés, pauvres familles vivant dans la promiscuité, militants islamistes, intellectuels et même un pied-noir assimilé. Le huis clos imposé à la population par le gouvernement et les terroristes est la marque la plus importante de la situation du pays. Or, Ghachimat est un lieu fermé par excellence où la tragédie algérienne peut se jouer sans échappatoire¹²⁵. Le village vit le même isolement que l'Algérie, condamnée à aller jusqu'au bout de ses obsessions et des antagonismes qui la déchirent.

Pourtant, le sacrifice des habitants de Ghachimat ne permet pas de résoudre les problèmes de la communauté qui sort de la crise avec le sentiment d'injustice. Le nain Zane est le seul à profiter des bouleversements provoqués par la guerre. Il falsifie l'histoire : indicateur clandestin des terroristes, Zane devient héros qui a abattu leur chef Tej Osmane. Son destin montre que rien n'a changé, que l'histoire est toujours bloquée et le pays – livré aux opportunistes. Le conflit sanglant n'a résolu aucun problème de la communauté. C'est pourquoi l'instauration de la paix est illusoire. L'Algérie reste une poudrière susceptible d'engendrer des violences au moment où la nouvelle génération souhaitera connaître les raisons du sacrifice de leurs parents. À l'exemple de Ghachimat, Yasmina Khadra montre un drame qui s'accumule dans les consciences sans que ses responsables soient indiqués et jugés : « À Ghachimat, la rancune est la principale pourvoyeuse de la mémoire collective » (ADS, 19).

Destin de Nafa Walid

Yasmina Khadra prolonge sa réflexion sur la décennie noire dans *À quoi rêvent les loups* où il met en scène Nafa Walid, jeune Algérois obsédé par son ambition de devenir vedette du cinéma. Né dans la Casbah, Nafa vit avec sa famille : père irascible, mère devenue bête de somme et cinq sœurs. Il fréquente souvent Sid Ali, poète et chantre de la Casbah. Encouragé par son ami Dahmane, Nafa accepte le poste de chauffeur chez la famille des Raja, représentants de la haute société algéroise. Il est accueilli à la résidence des Raja par Hamid Sallal, ancien boxeur dont la carrière a été bloquée par les activistes de la fédération qui voulaient profiter de ses succès. Nafa déménage à la maison de ses nouveaux employeurs et

¹²⁵ Y. Mokaddem, « Yasmina Khadra, *Les agneaux du Seigneur* », article déjà cité, p. 156.

reste à la disposition des Raja. Son embauchage a lieu à l'époque de la montée de l'islamisme en Algérie, au moment des premières élections libres après l'indépendance. « C'est quoi, cette histoire de FIS ? C'est vrai que les intégristes ont des mairies, chez nous » (ARL, 45), demande Sonia, fille unique des Raja, quand Nafa la récupère à l'aéroport d'Alger après son retour de l'Europe. En tant que chauffeur d'une famille de l'élite, Nafa Walid côtoie ses semblables : jeunes qui doivent renoncer à leurs rêves et travaillent pour les nouveaux riches. Dans une boîte de nuit, il rencontre Yahia, ancien musicien qui accompagnait le poète Sid Ali, devenu maintenant chauffeur des Bensoltane. Yahia est désillusionné quant à l'État-FLN et soutient les islamistes dans l'espoir de retrouver sa dignité d'artiste méprisé dans l'ancien système.

Un incident dans la maison du fils des Raja pousse Nafa à quitter la riche famille. Hamid Sallal et Nafa sont chargés par le jeune Raja de se débarrasser du corps d'une jeune fille, morte suite à une overdose dans son appartement. Si Hamid accepte cette tâche sans tergiverser pour défendre la réputation de la famille, Nafa n'en est pas convaincu et veut appeler la police. Pourtant, il doit suivre Hamid qui décide de massacrer le cadavre pour que personne ne le reconnaisse dans le futur. « Il farfouilla dans les buissons alentour, rapporta une grosse pierre, la souleva et l'écrasa sur le visage de la fille avec une violence telle qu'un éclat de chair m'atteignit la joue » (ARL, 75) – le souvenir de la forêt de Bâinem où ils ont laissé le corps hante Nafa au point qu'il décide d'abandonner les Raja.

Le jeune homme revient chez ses parents dans la Casbah où il tombe dans les bras des islamistes. Nafa rejoint les fidèles dans la mosquée : « Une main me tapa sur l'épaule, une autre effleura la mienne. Je n'étais plus *seul* » (ARL, 82 ; souligné dans le texte). Accueilli par l'imam Younes, Nafa se laisse séduire par ses discours qui comparent les membres de l'élite algérienne aux loups dévorant les plus faibles d'entre eux. Ainsi Nafa quitte-t-il définitivement les quartiers du Grand-Alger pour réintégrer la Casbah qui devient progressivement une citadelle islamiste. Malgré les avertissements du poète Sid Ali, il sympathise avec le mouvement intégriste et suit souvent Nabil Ghalem, véritable inquisiteur islamiste, connu pour son fanatisme. En fait, Nafa est amoureux de sa sœur aînée Hanane qu'il espère épouser. Pourtant, il n'arrive même pas à exprimer ses intentions : Hanane est poignardée par son frère pour avoir participé dans une manifestation des femmes contre le code de famille conservateur.

Nafa décide de rejoindre définitivement le mouvement islamiste après la mort de son père provoquée par la descente de la police dans sa maison. Menacé par la dénonciation, il

part pour le maquis et devient ensuite membre du groupe responsable de la chasse aux fonctionnaires et intellectuels. Le Groupe islamique armé est sa nouvelle famille où il peut s'épanouir et se rendre utile. Au fur et à mesure de ses activités, Nafa devient émir d'un groupe itinérant pour s'autoproclamer enfin émir régional. Il décide de punir un village lié à l' AIS et ordonne de massacrer ses habitants. Encerclé par l'armée, le groupe de Nafa revient à la ville. Il est pris dans un accrochage avec la police dans l'immeuble qui leur sert de refuge. Le destin rattrape les membres de l'unité de Nafa Walid : l'émir et ses collaborateurs commettent le suicide avant que les balles de la police ne les atteignent.

Dans *À quoi rêvent les loups*, Yasmina Khadra décrit la séduction des jeunes par les idées fondamentalistes et les causes de leur adhésion au FIS au début des années 1990. Les jeunes chômeurs et laissés-pour-comptes du régime ont choisi le camp islamiste dans l'espoir de réussir dans la vie professionnelle¹²⁶. Le soutien du FIS signifiait pour eux l'opposition à l'État-FLN qui contribuait au gaspillage du potentiel économique de l'Algérie. Les jeunes étaient persuadés que les grandes richesses naturelles du pays étaient mises au service des clans au pouvoir et que la victoire des islamistes allait mettre terme à la corruption. D'où la tirade du musicien Yahia contre le système du parti unique, adressée à Nafa au moment de leur rencontre dans une boîte de nuit :

Les islamistes, au moins, ont des chances de nous secouer, de nous lancer sur de grands projets. [...] Avec le FLN, tout est permis certes, mais ignoré. I-gno-ré ! Tu peux faire naître des houris sur ta guitare, on s'en fout. Tu peux brûler des feux de mille génies, on te laissera te consumer dans ton coin, dans l'indifférence. Il n'est pire ennemie du talent que l'indifférence. Le FIS a beau déclarer les soirées musicales interdites au même titre que le tapage nocturne, je suis sûr qu'il me laissera chanter les louanges du Prophète dans le respect et la béatitude. [...] Alors, vivement le FIS, *kho*. Je me laisserais volontiers pousser la barbe, quitte à m'enchevêtrer dedans, et j'écouterai les prêches fastidieux à longueur des journées, parce qu'au moins, à la mosquée, j'ai l'impression que l'on s'adresse à moi, que l'on se préoccupe de mon avenir, que j'*existe*. Avec le FLN, je n'ai pas ce sentiment (ARL, 60).

Yahia croit que l'avènement des islamistes résoudra les problèmes hérités de l'ancien système : inégalités sociales et avarice du pouvoir. Il est le premier homme qui pousse Nafa vers l'intégrisme. Le deuxième est l'imam Younes : il offre au héros khadraïen une possibilité de réussir. Nafa a l'impression d'être compris pour la première fois. Il est séduit par le discours de l'imam qui lui propose le ciel pour scène et Dieu pour spectateur. En même temps, Younes dirige la colère du jeune homme contre l'État impie. « Tu es malheureux parce que ton pays t'indigne. Tout en lui te désespère » (ARL, 85), enseigne-t-il à Nafa. Yasmina

¹²⁶ L. Martinez, *La guerre civile en Algérie, op. cit.*, p. 27.

Khadra explique ainsi les raisons du succès des islamistes auprès de la jeune génération. Le FIS a comblé le vide dans la vie sociale et politique. Les intégristes ont proposé une solution aux problèmes des jeunes, en remplaçant l'État dont les institutions se sont avérées incapables d'agir.

Nafa Walid est un symbole de la génération séduite par le mouvement islamiste. Son évolution du jeune modéré au terroriste intransigeant est soulignée par les titres des trois parties du récit qui s'approche du roman d'apprentissage : « Le Grand-Alger », « La Casbah » et « L'abîme ». Ils évoquent les espaces dans lesquels circule le héros central pour découvrir le luxe des élites algériennes et apprendre que la notoriété sociale se gagne grâce à la violence. Après avoir connu la somptuosité des quartiers chic, Nafa revient dans la vieille ville et s'installe enfin dans le maquis : il s'agit d'une descente en enfer. Dans le *Bildungsroman* khadraïen, le héros descend progressivement les échelles qui le mènent à la violence autodestructrice. Il n'omet aucune étape de l'apprentissage de la brutalité. S'il est, au début, un témoin des violences, il finit par devenir un bourreau. Le destin de Nafa est inévitable. En Algérie des années 1990, les jeunes ambitieux sont condamnés à rejoindre les groupes intégristes qui sont les seuls à s'intéresser à leur situation. C'est pourquoi Nafa est conscient de l'irréversibilité de son sort déjà au moment d'accepter le poste chez les Raja : « Nafa, mon garçon, me dis-je, je ne sais pas si les marches que tu gravis mènent sur un podium ou sur un échafaud ; une chose est sûre : c'est parti... » (ARL, 42). L'apprentissage de la violence commence avec la mort de la jeune fille dans l'appartement du fils des Raja. Nafa commence à descendre dans l'abîme, apprivoise la mort et se familiarise avec la souffrance des victimes. Le premier assassinat est le pas décisif qui lui permet de découvrir la vulnérabilité humaine. Nafa abat un magistrat sous les yeux de sa petite fille. « J'avais le vague sentiment que je venais de *sauter le pas*, que rien ne serait plus comme avant » (ARL, 184 ; souligné dans le texte), constate-t-il.

La structure du texte souligne que le destin du héros est programmé d'avance. Le récit s'ouvre par l'évocation du groupe armé de Nafa entouré par la police. Cet enfermement des terroristes est également la dernière scène du roman. Le prologue anticipe la fin de l'histoire de Nafa Walid et dévoile au lecteur les conséquences de ses choix. Ainsi le récit est-il une analyse des mécanismes sociaux et psychologiques qui ont conduit un jeune homme pondéré à devenir un intégriste sanguinaire. Les étapes les plus importantes de sa descente en enfer sont : manque de débouchés professionnels, mort de la fille dans la résidence du jeune Raja, rencontre avec l'imam, mort du père et amour gâché. Il s'en suit que le héros khadraïen

n’embrasse pas les idées fondamentalistes par conviction, mais les assimile dans un long processus. Ses mobiles ne sont pas strictement idéologiques. Au contraire, il agit sous l’impulsion personnelle, poussé par son ambition. À défaut de devenir vedette du cinéma, Nafa Walid se transforme en acteur majeur de la guerre civile.

Cet enchaînement est visible surtout après son passage au maquis. Après la mort de l’émir régional Abdel Jalil, Nafa assure l’intérim et prend pour l’épouse sa veuve Zoubeida. Celle-là encourage Nafa à semer la peur à la population civile pour s’assurer du soutien de l’émir national :

On dit qu’Abou Talha adore les massacres collectifs, que son bonheur se mesure au nombre de victimes. Eh bien, il va être servi... Chut ! J’ai une idée là-dessus. Je comptais en discuter avec Abdel Jalil. Aujourd’hui je te la soumets. Tu connais le village de Kassem ? [...] J’ai un plan imparable. Nous allons massacrer cette vermine. Et lorsque Abou Talha apprendra que le village de Kassem a été rayé de la carte, il voudra savoir qui est le magicien à l’origine du tour de passe-passe. Et là, mon chéri, je ne serais pas étonnée de te voir chapeauter la zone entière (ARL, 260-261).

« Abou Talha » est surnom du dernier émir du GIA Antar Zouabri. Poussé par Zoubeida, Nafa espère l’épater par sa cruauté contre le village qui soutient un autre groupe islamiste. Outre la rivalité de différents courants au sein du mouvement intégriste, cet épisode montre la véritable motivation des dirigeants des groupes armés : la violence est pour eux le seul moyen d’ascension sociale. Le personnage fictif Nafa Walid aussi bien que le chef réel du GIA Antar Zouabri agissent dans un contexte où le prestige se gagne avec la brutalité, où la seule carrière possible est celle d’un émir terroriste. « Je ferai de toi un *zaim*, une figure charismatique du djihad » (ARL, 261), assure Zoubeida à Nafa. Dans le décor du maquis islamiste, elle lui offre ce dont il rêve : tendresse, amour et chance de réussir.

L’évolution de Nafa est mise en relief aussi par le changement de l’instance narrative. Les deux narrateurs se partagent l’histoire du héros : le premier et celui qui inaugure et clôt le récit est Nafa Walid lui-même, le deuxième – un narrateur omniscient qui reprend l’histoire aux moments du basculement de Nafa dans la folie intégriste. Le prologue et la première partie du roman (« Le Grand-Alger ») sont pris en charge par le héros qui raconte les événements à la première personne. La deuxième partie (« La Casbah ») introduit un changement : la narration est assurée par un narrateur objectif qui décrit l’entrée de Nafa Walid dans le mouvement islamiste. Pourtant, il y a deux fragments où le héros reprend la parole pour relater son amour pour Hanane et son dernier essai de conquérir le monde du cinéma. La troisième partie (« L’abîme ») s’ouvre par l’évocation du premier assassinat

commis par Nafa, raconté à la première personne. Après cet épisode, le narrateur objectif reprend le récit jusqu'à la description du massacre du village de Kassem par le groupe de Nafa. Le changement de l'instance narrative se fait alors au milieu du paragraphe :

Et Nafa frappait, frappait ; il n'entendait que sa rage battre à ses tempes, ne voyait que l'épouvante des visages torturés. Pris dans un tourbillon de cris et de fureur, il avait totalement perdu la raison (...) Lorsque je suis revenu à moi, c'était trop tard. Le miracle n'avait pas eu lieu. Aucun archange n'avait retenu ma main, aucun éclair ne m'avait interpellé (ARL, 263).

Les trois points entre parenthèses marquent le moment où Nafa recouvre sa conscience. Ils annoncent aussi la fin du massacre où le héros se voit avec le cadavre d'un enfant ensanglanté entre ses mains. Pourtant, ce réveil vient trop tard. Il n'est plus possible de rebrousser chemin. Nafa doit aller jusqu'au bout de la folie, accomplir son destin d'un émir terroriste qui meurt au jeune âge après avoir semé la terreur et la mort. Les unités narratives prises en charge par le narrateur objectif signalent la lente descente en enfer qui se fait imperceptiblement, mais dont la fin est inéluctable. Elles décrivent les épisodes où la conscience du héros n'est plus accessible au lecteur. Nafa Walid se plonge progressivement dans l'obscurantisme religieux. Le narrateur présente les causes de la chute du héros khadraïen dans un style sombre et précis sans épargner au lecteur aucun élément de la barbarie intégriste. Le jeu des instances narratives dans *À quoi rêvent les loups* reflète une certaine obscurité de Nafa Walid. Il est un signe textuel de l'impossibilité de comprendre le destin du jeune homme qui est descendu dans l'abîme au lieu de monter sur la scène des cinémas. Si la narration à la troisième personne l'emporte petit à petit sur le récit de Nafa, c'est parce que le héros reste *extérieur* – à la logique, à la morale et à la raison.

La distance temporelle entre l'histoire de Nafa et la narration est abolie dans le prologue qui, contrairement aux trois parties du roman, est rédigé au présent. Si la narration est postérieure à l'histoire dans tout récit classique au passé, leur coïncidence est possible grâce à l'emploi du présent qui les rapprochent¹²⁷. Un tel procédé élimine les jeux temporels et introduit la narration simultanée. Ainsi le lecteur du roman khadraïen est-il jeté au cœur de l'histoire de Nafa Walid qui se joue sous ses yeux. Il a l'impression d'assister au drame en direct, comme s'il observait la scène finale d'une tragédie dont les causes lui sont encore inconnues. C'est pourquoi la suite du roman composée de trois parties rédigées au passé a un caractère explicatif : elle est une analyse de la genèse du terrorisme. La structure de *À quoi*

¹²⁷ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 229-231.

rêvent les loups est circulaire. Le prologue anticipe les événements auxquels conduit l'action du roman. L'histoire de Nafa est fermée, son destin est déjà joué. Ce manque d'alternatives souligne non seulement la situation difficile de la jeunesse algérienne, mais aussi l'aspect répétitif de l'histoire de l'Algérie, vouée aux cycles de violences successives. Si la guerre de libération a été falsifiée par l'un des courants nationalistes qui s'était accaparé du pouvoir, il en est de même avec la guerre civile des années 1990 dont les véritables enjeux sont cachés et dont la mémoire est occultée par la loi sur la réconciliation nationale et l'amnistie pour les terroristes repentis. La société algérienne sort de la crise sans que le sacrifice de ses membres ait un sens. Le diptyque romanesque de Yasmina Khadra met en relief cette fatalité qui pèse sur l'histoire de l'Algérie. Dans *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, il montre que les bouleversements sociaux et politiques ne permettent pas au pays de se développer, mais qu'ils maintiennent le statu quo et attisent le désir de vengeance. Le village de Ghachimat a été massacré par les siens, Nafa Walid a pris les armes contre les représentants de sa société, mais le pouvoir reste toujours dans les mêmes mains. La décennie noire s'est terminée symboliquement par l'arrivée d'Abdelaziz Bouteflika, ancien homme fort du régime du FLN dont le règne avait provoqué l'avènement de l'opposition islamiste.

À la folie intégriste, Yasmina Khadra oppose la culture et l'instruction. Dans le diptyque de la décennie noire, il met en scène la figure d'un poète qui s'oppose ouvertement aux terroristes, quitte à devenir leur victime. Dactylo, écrivain public de Ghachimat, prévoit les troubles que la montée de l'islamisme va provoquer dans le douar et dans le pays entier. « La haine est en train d'éclorre. La rancœur gagne du terrain » (*ADS*, 50), explique-t-il à Jafer Wahab. Quand les intégristes lui refusent l'accès à la mosquée, Dactylo constate : « La bête immonde se réveille. [...] Le diable est ici... » (*ADS*, 66). Il proteste contre la destruction du temple antique par les islamistes qui n'acceptent pas l'héritage historique antérieur à l'islam. Les terroristes décident de brûler la maison de Dactylo avec ses livres que l'émir Tej Osmane juge dangereux pour l'homme. « Ils te colonisent la tête. S'il y a vraiment du salut, c'est en toi qu'il faut le chercher » (*ADS*, 194), dit Tej avant de trancher la gorge à l'écrivain. Sid Ali, poète de la Casbah, connaît le même sort. Il conseille à Nafa Walid d'abandonner les islamistes qu'il traite des mutants :

Méfie-toi de ceux qui viennent te parler de choses plus importantes que ta vie. Ces gens-là te mentent. Ils veulent se servir de toi. Ils te parlent de grands idéaux, de sacrifices suprêmes, et ils te promettent la gloire éternelle pour quelques gouttes de ton sang. Ne les écoute pas. Rappelle-toi toujours ceci : il n'y a *rien, absolument rien* au-dessus de ta vie. Elle est la seule chose qui doit compter pour toi car elle est le *seul* bien qui t'appartient vraiment (*ARL*, 96-97).

Diabolisé par les imams, Sid Ali est mis sur la liste des personnes à exécuter. Avant de mourir, il demande aux terroristes d'être immolé par le feu « [p]our mettre un peu de lumière dans votre nuit » (*ARL*, 167). Dans les récits khadraïens, l'écrivain est donc une figure du salut, un bouc émissaire sacrifié « pour les bonnes causes » (*ADS*, 73), comme l'explique Dactylo. Il a accroché sur les murs de sa maison les portraits des écrivains : Apollinaire, Thomas Mann et Mohammed Dib lui rappellent que les poètes ne font pas la guerre, mais témoignent de leurs idéaux¹²⁸.

Le poète peint par Yasmina Khadra vit dans la pauvreté, mais constitue un véritable danger pour les islamistes. Il est capable de ridiculiser leur idéologie et de lui opposer son courage et sa lucidité. Il apprécie l'instruction et une certaine noblesse de cœur. Le poète se caractérise par la clairvoyance qui lui permet de décrire les mécanismes du conflit déclenché par les intégristes : Dactylo est conscient que la guerre civile contribue seulement aux clans du pouvoir et aux terroristes qui tous les deux ignorent les besoins de la population. Il est aussi gardien de la mémoire que les cheikhs essaient de falsifier par l'éradication de l'héritage anté-islamique. Dactylo reconnaît les différentes influences culturelles qui ont construit l'identité algérienne. C'est pourquoi il est tant haï par les intégristes qui rêvent de fonder une société homogène et de mettre en marche le système totalitaire. Il s'en suit que Yasmina Khadra identifie le manque de respect pour les artistes et la culture en général en tant que problème majeur de l'Algérie. Il met en cause la politique culturelle du régime et des islamistes qui partagent la peur des poètes. L'écrivain est pour lui un être noble qui permet à la nation de vivre dans la paix et le respect des traditions, qui apprend à la société la faculté de pardonner.

Dans le diptyque de la décennie noire, Yasmina Khadra introduit une figure jusque-là absente de son œuvre, celle d'une femme émancipée qui se bat pour ses droits civils. Il s'agit non seulement de Hanane dont Nafa Walid est amoureux, mais aussi de sa mère qui se soucie de la formation de sa fille : « J'ai exercé les métiers les plus éreintants pour qu'elle puisse poursuivre ses études » (*ARL*, 113), dit-elle. La mère de Hanane encourage sa fille à ne pas renoncer au travail à cause des persécutions de son frère Nabil qui n'accepte pas son émancipation : « Il est jaloux de son instruction, de son poste, de sa fiche de paie. Pour cette raison, il la bat » (*ARL*, 113). La mère est soutenue par Mme Raïs, collègue de Hanane qui s'inquiète de ses absences au bureau. Elle invite Hanane à participer à la marche de

¹²⁸ Si l'évocation des deux derniers écrivains confirme la thèse du héros, la référence à Apollinaire est discutable compte tenu de sa participation volontaire aux combats de la Grande Guerre.

protestation organisée par l'Association des femmes. Mme Raïs est fière de son indépendance et consciente de son statut social. Elle s'est longtemps battue pour la reconnaissance de ses droits et ne veut pas y renoncer. Son discours souligne la dignité des femmes face à l'obscurantisme des intégristes :

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 ? La mère qui a porté l'*Homme* dans son ventre, qui l'a mis au monde dans la douleur, lui a donné le sein, la tendresse, la confiance, qui l'a assisté dans ses tout premiers balbutiements, ses tout premiers pas... toi, la mère immense, le premier sourire, le premier mot, le *premier amour* de l'homme (ARL, 115).

L'importance des trois caractères féminins dans *À quoi rêvent les loups* tient au fait qu'ils introduisent le thème de la dignité des femmes dans un langage quasi-poétique de Mme Raïs. Dans son discours, la féminité devient un obstacle à la folie et à la violence. Mme Raïs exprime le rêve de la plénitude et de l'origine incarnées par l'élément féminin. Par sa nature même, la femme s'oppose au fondamentalisme. Les personnages féminins évoquent aussi la situation sociale particulière, la référence aux protestations contre le machisme et l'intégrisme que Yasmina Khadra a passées sous silence dans le cycle policier. Dans le diptyque de la décennie noire, les femmes rejoignent la lutte contre l'intégrisme, mais n'oublient pas de revendiquer leurs droits et de demander l'égalité dans la vie sociale. La figure de Mme Raïs contredit, d'une certaine façon, la vision de la femme du cycle Llob où son rôle était réduit à la fonction d'épouse ou d'adjoint de l'homme.

Les agneaux du Seigneur et *À quoi rêvent les loups* forment une unité cohérente au sein de l'œuvre de Yasmina Khadra. L'écrivain leur doit son statut de témoin de la guerre civile et la notoriété acquise en France vers la fin des années 1990¹²⁹. D'une certaine façon, les deux romans sont un prolongement de la série policière : ils décrivent la déroute d'un pays en proie aux violences extrémistes. Ancrés dans la réalité algérienne, le cycle Llob et le diptyque de la décennie noire accordent une place importante au thème social et à l'analyse des origines du crime. Il est pourtant abusif de ranger *Les agneaux du Seigneur* dans la catégorie du roman noir¹³⁰. Le rôle prépondérant attribué au mal ne suffit pas pour classer cette œuvre dans le sous-genre de la production policière. L'écriture des *Agneaux du Seigneur*

¹²⁹ Charles Bonn parle de la reconnaissance « spectaculaire » de Yasmina Khadra en France à partir de la publication des *Agneaux du Seigneur* en 1998 ; C. Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire algérien », dans : C. Bonn, F. Boualit (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, op. cit., p. 16.

¹³⁰ L. Sari, « Du désordre social au désordre de l'écriture ou l'humour noir entre le tragique et le comique dans *Les agneaux du Seigneur* de Yasmina Khadra », *La Tortue Verte. Revue en ligne des littératures francophones* (« Les littératures policières francophones »), Université de Lille-3, 2012, p. 66-78.

est noire dans le sens où elle met en scène les drames de la guerre civile dans le style réaliste, mais elle ne présente pas l'enquête policière, condition *sine qua non* d'un roman policier noir.

Le diptyque de la décennie noire introduit dans l'œuvre khadraïenne une tension qui souligne la complexité de l'histoire contemporaine de l'Algérie. D'une part, Yasmina Khadra propose un tableau réaliste de la guerre civile des années 1990. Il décrit les différents enjeux du conflit qui a opposé la génération des fils à celle des pères et qui a attisé les haines ancestrales. Il est chroniqueur de la barbarie dans un pays voué au silence et à l'isolement. Son analyse de la décennie noire décrit aussi bien la terreur des intégristes que le règne du parti unique qui a conduit à la montée de l'islamisme. D'autre part, l'écrivain est un témoin direct des événements qu'il raconte, engagé dans le conflit du côté de l'armée et du gouvernement. Après le coup d'État des généraux et le déclenchement de la guerre, Yasmina Khadra a choisi de rester dans l'armée et de combattre le terrorisme, quitte aux accusations de soutenir le régime. C'est ainsi qu'il a défini l'intérêt d'État au moment de la crise dans sa biographie : il faut s'opposer à la barbarie terroriste à tout prix. Telle est son interprétation de l'histoire contemporaine algérienne. La peinture des milieux fondamentalistes est finalement subordonnée à cette interprétation qui met en relief surtout la cruauté des chefs islamistes. La violence aveugle déclenchée par les terroristes est un argument décisif pour rester loyal à l'État, même s'il est autoritaire et corrompu. Les deux romans sur la guerre civile participent ainsi du travail de justifier les choix politiques et existentiels de l'auteur.

Compte tenu de l'opposition entre le métier de soldat et la mission d'écrivain, *Les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* acquièrent une grande importance. Ils témoignent de la tension identitaire résultant des deux vocations contradictoires. Yasmina Khadra essaie de les concilier grâce à la fiction littéraire qui est capable de dénoncer aussi bien la violence intégriste que la banqueroute du régime. D'où la situation inconfortable de l'écrivain mal accepté par une partie du milieu littéraire en France et de l'ancien soldat qui s'oppose à la doxa idéologique du pouvoir en Algérie. Yasmina Khadra tâche de vaincre cette tension justement grâce à la littérature qui devient pour lui une affaire des êtres nobles. C'est pourquoi il a mis en exergue de son autobiographie *L'écrivain* les vers du poète Sid Ali : « De mes torts, je n'ai pas de regrets. De mes joies, aucun mérite. L'Histoire n'aura que l'âge de mes souvenirs, et l'Éternité la fausseté de mon sommeil » (ARL, 14 ; E, 9).

5. L'ŒUVRE AUTOBIOGRAPHIQUE : DÉFENSE DE L'INTÉGRITÉ

Imposer une logique à sa vie

Le volet autobiographique de l'œuvre de Yasmina Khadra est composé de deux textes : *L'écrivain*, autobiographie publiée en 2001 et *L'imposture des mots*, récit de 2002 dont le statut générique est plus difficile à définir. La publication du premier a été précédée d'une interview donnée au *Monde des livres* en janvier 2001 dans laquelle l'auteur a dévoilé son identité et révélé les raisons qui l'avaient amené à prendre un pseudonyme. Le second se veut une réponse de l'écrivain à l'accueil mitigé qui lui a été fait non seulement après avoir révélé que sous le pseudonyme féminin se cachait un homme, mais aussi que cet homme-là était un militaire. Étant donné qu'il est impossible de dissocier les deux livres du contexte de leur publication et de leur réception¹³¹ notre travail consistera à mettre en relief leur ancrage socio-historique, l'autobiographie étant toujours un récit qui reflète – d'une manière ou d'une autre – les conceptions qu'on se fait, dans une époque ou dans une culture, de l'individu humain. Cette analyse sera ensuite complétée par les informations concernant l'implication de Yasmina Khadra dans la guerre civile.

Yasmina Khadra était trop longtemps un « homme masqué de la littérature algérienne »¹³². Le but immédiat de son autobiographie est de sortir de l'anonymat. Cela n'explique pourtant pas les causes profondes qui l'ont poussé à faire récit de sa vie. Or, l'écriture d'une autobiographie sert à « expliquer comment un individu est devenu ce qu'il est lorsqu'il se met à écrire »¹³³. Au moment de la rédaction de *L'écrivain* Yasmina Khadra est déjà un auteur à succès. Il commence son récit par la description du trajet d'un enfant de neuf ans, confié par son père à l'école des cadets d'El Mechouar à Tlemcen, qui, bien des années après, est devenu un écrivain de notoriété internationale. En recourant à l'expression que Gérard Genette a proposée pour le sujet d'*À la recherche du temps perdu* : Marcel devient écrivain¹³⁴, l'autobiographie de Khadra, toutes proportions gardées, se résume par la phrase :

¹³¹ D'ailleurs, dans une entreprise autobiographique, la date et le mode de publication sont des indices très significatifs qui peuvent influencer la lecture ; voir : P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 27.

¹³² A. Lancelin, « Yasmina Khadra c'est moi », *Le Nouvel Observateur* du 25 janvier 2001, p. 96.

¹³³ S. Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 48.

¹³⁴ G. Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 237.

Mohammed (enfin et malgré tout) devient écrivain. « Enfin » parce que la carrière littéraire était son rêve le plus cher dès l'enfance ; « malgré tout » parce que, enfermé dans l'enclos de la caserne militaire, il a imposé ce rêve à son destin. Pourtant, *Le soldat* sied aussi en tant que titre de son autobiographie qui explique comment un officier a réussi à devenir un écrivain.

Pacte autobiographique ou romanesque ?

L'éditeur a sous-titré *L'écrivain* : « roman ». L'auteur lui-même le définit en tant que « roman autobiographique »¹³⁵. Cette intervention est un indice qu'on ne saurait sous-estimer. Elle invite à lire *L'écrivain* non comme une autobiographie mais plutôt comme un texte dont la référentialité et la véracité sont mises en doute. Une telle interprétation est d'autant plus possible que l'auteur n'est pas censé partager l'opinion de la critique académique qui condamne l'usage de la formule « roman autobiographique »¹³⁶.

Cela dit, trois axes d'interprétation du sous-titre et de *L'écrivain* en général seraient possibles : il s'agit d'une intervention de l'éditeur, soucieux de se débarrasser de la responsabilité au moment de la publication d'un texte important mais controversé¹³⁷, de la mise en cause du pacte référentiel doublée de la fictionnalisation de sa propre vie par l'auteur ou bien d'une autobiographie dont l'identification générique n'est que troublée par le sous-titre « roman » et l'indice de l'auteur « roman autobiographique ». Les questions sur l'identité du texte suivent celles sur l'identité de l'auteur, longtemps cachée, comme si une fatalité régnait sur la carrière littéraire de Yasmina Khadra, l'appréciation et la critique de ses œuvres étant toujours occultées par des événements extérieurs au fait littéraire. Ainsi le public risque-t-il de s'intéresser plus à la biographie de l'auteur qu'aux qualités (ou défauts) de sa prose. La tension identitaire entre le métier de soldat et la vocation d'écrivain dans la vie de l'auteur est visible dans ses œuvres et permet une interprétation féconde de celles-ci.

Quant aux trois modes d'interprétation de *L'écrivain*, le premier sera réfuté parce que seul l'auteur court un risque lors de la sortie de son autobiographie. La révélation de son identité et son attachement à l'armée algérienne ne mettent en danger que la réputation de Yasmina Khadra et celle de son père qui est mise en question de manière particulière dans

¹³⁵ Y. Khadra, *L'imposture des mots*, Paris, Julliard, 2002, p. 108 : « Les comptes rendus, que de nombreux journaux et magazines avaient promis de consacrer à mon roman autobiographique, ne suivent plus ».

¹³⁶ J. Lecarme, É. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 24.

¹³⁷ Cette stratégie peut se doubler de celle de l'auteur de se planter sur le territoire de l'autobiographie, tout en sous-titrant son texte *roman* pour ne pas payer le prix du pacte autobiographique ; voir P. Lejeune, *Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005, p. 44.

L'écrivain. C'est pourquoi l'éditeur ne peut pas craindre d'avoir atteint à la dignité d'une quelconque personne décrite dans le texte, contrairement aux récits fictifs de Mohammed Moulessehouli qui dénonçaient le régime algérien. Dans son autobiographie, Khadra règle des comptes avec sa famille réelle et avec l'armée, sa famille adoptive.

Le deuxième mode de lecture est basé sur la supposition que *L'écrivain* est une autofiction, « un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman »¹³⁸. Du fait que le texte est sous-titré « roman », une autre interprétation doit être proposée. Elle consiste à rechercher dans *L'écrivain* les bases d'un mythe que l'auteur essaie de forger et à mettre en relief la conviction – partagée par ce dernier – que les expériences les plus importantes de la vie se jouent au niveau des rêves¹³⁹. Elle focalise l'attention du lecteur sur les jeux identitaires et sur le dédoublement de la personnalité. Bref, un texte autofictionnel de Yasmina Khadra exprimant son attitude envers l'écriture personnelle, est un essai de renouveler le genre autobiographique et permet à l'auteur de jouer sur une tension entre ses différentes identités et les possibilités formelles qu'offre l'autofiction. Pourtant, il n'y a pas de recherches formelles dans *L'écrivain* et la quête identitaire y est limitée au choix entre le devoir de suivre l'éducation militaire et le rêve d'écrire. C'est pourquoi avertir son lecteur, comme l'a fait Roland Barthes à la deuxième de couverture de son texte autobiographique de 1975¹⁴⁰, que « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » le mettrait sur une fausse piste. La seule mention générique ne suffit pas à ranger le texte dans une catégorie des autofictions.

L'écrivain met de l'ordre dans le vécu de l'auteur. Il faut le lire donc comme une autobiographie. Le sous-titre n'y change rien tant que la cohérence de l'œuvre l'emporte sur les excès de l'imagination et confère à l'ensemble les apparences de la vérité. Cette constatation est d'autant plus valable qu'en France, pays où le renouvellement du genre romanesque commence dans les années 1960 du siècle dernier, le statut du roman peut être accordé à n'importe quel texte écrit en prose. Le cadre du récit en prose sert ainsi à Yasmina Khadra à embrasser une période importante de sa vie. Il l'autorise à mettre en ordre des événements épars pour structurer sa mémoire et montrer la justesse de son choix de se

¹³⁸ J. Lecarme, É. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie, op. cit.*, p. 268.

¹³⁹ J. Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym piśarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006, p. 10.

¹⁴⁰ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

consacrer à la littérature. L'autobiographie contribue à l'élaboration synthétique¹⁴¹ du sens qui ordonne les souvenirs dans un récit¹⁴².

Reste la question du pseudonyme imprimé sur la couverture du livre. Certes, *L'écrivain* remplit les exigences posées à tout texte qui se veut une autobiographie : un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »¹⁴³, mais l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage (condition *sine qua non* d'une autobiographie) pourrait être affaiblie par l'usage du pseudonyme. Pourtant, le nom fictif de l'auteur qu'est le pseudonyme, n'est pas attribué au personnage, il double les noms, mais point l'identité qui reste indemne¹⁴⁴. Le procédé de l'identification du héros de *L'écrivain* est accessible directement au lecteur, presque au début du récit : on apprend, à la page 42, que le narrateur racontant l'histoire de sa personnalité s'appelle Mohammed Moulessehoul (dont seulement le nom de plume est Yasmina Khadra). Si au début de sa carrière littéraire, l'emploi du pseudonyme signifiait la naissance pour la plume, aujourd'hui, son maintien s'explique par une raison de nature commerciale : le public est attaché au nom de Yasmina Khadra. Il suffit, pour le lecteur, de consulter la quatrième de la couverture pour apprendre que Yasmina Khadra est un pseudonyme littéraire de Mohammed Moulessehoul, ancien officier de l'armée algérienne.

Vie enclose dans les mots

L'enfermement est une des clefs pour la compréhension de *L'écrivain*. Yasmina Khadra commence son récit par la mise en scène d'un garçon de neuf ans et il le clôt quand ce dernier vient de passer son baccalauréat et réfléchit sur une voie à entreprendre dans le futur. Cette période de sa vie est marquée par deux grands faits dont l'impact sur l'évolution de sa personnalité est remarquable : l'arrivée à l'école des cadets à Tlemcen et le départ pour le lycée militaire à Koléa. Ils ont de grandes conséquences : le premier fait est lié avec la séparation du héros-narrateur d'avec sa famille et la soumission au système d'éducation

¹⁴¹ C'est pourquoi l'autobiographie s'oppose, pour ce qui est de sa finalité, à la psychanalyse qui tend à la dissociation du vécu d'un individu et non à une vision synthétique de celui-ci ; voir P. Lejeune, *L'autobiographie en France, op. cit.*, p. 64.

¹⁴² Enfin, nous tenons à souligner que Yasmina Khadra nous a confirmé lors de notre rencontre à Paris au Centre culturel algérien en novembre 2010 que *L'écrivain* est une autobiographie.

¹⁴³ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 14.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 24.

militaire ; le second avec la naissance chez lui d'une vocation littéraire et la désillusion quant à l'attitude de son père et à la condition humaine en général. Les deux signifient pour lui l'enfermement et, par conséquent, le repliement sur lui-même et l'amère constatement à ce que le destin apporte.

D'ailleurs, les titres donnés aux deux parties de *L'écrivain* expriment l'idée de limitation de l'espace : *Les murailles d'El Mechouar* et *L'île Koléa*. L'autobiographe se sert de la figure de huis clos pour mieux organiser son récit dont la pertinence même tient à l'encadrement de la vie. Au niveau de l'énonciation, *L'écrivain* est un texte ordonné qui enferme une vie dans les mots et dont l'intelligibilité est claire ; au niveau de l'énoncé – l'histoire d'un garçon qui, interné dans des enclos successifs, se bat pour imposer ses rêves au destin. Le narrateur-héros est sensible à toute forme de démarcation de l'espace. C'est ainsi qu'il décrit l'école des cadets à Tlemcen : « gigantesque forteresse » (E, 19), « enceinte militaire » (E, 35), « forteresse vampirisante » (E, 61), « espace carcéral languide » (E, 88), « murailles inexpugnables » (E, 90), « emprise réductrice » et « forteresse médiévale » (E, 99), « enceinte pénitenciaire » (E, 100), « affreux portail » (E, 107). La valorisation péjorative des murs qui enferment les êtres s'accompagne du sentiment de langueur et de dégoût esthétique ; elle est pourtant atténuée par une certaine acceptation des murailles par Mohammed. Tout en restant une prison, El Mechouar devient pour lui un refuge et un espace apprivoisé où aucun nouveau malheur ne peut le surprendre.

Au début du quatrième chapitre, le retour des vacances est un devoir pénible pour le héros-narrateur. Il se sent comme « un oiseau en cage » (E, 63) et n'arrive pas à accepter les règles de vie en communauté où toute forme d'intimité est exclue. Loin de se sentir à l'aise dans l'emprise réductrice du Mechouar, il quitte l'école « sans gaieté » (E, 66) à cause des excursions de dimanche, obligatoires et fatigantes, qui agacent tous les cadets, y compris Mohammed. L'intérêt des passants rencontrés durant les promenades était à la source de ce malaise : ils exprimaient leur sympathie pour les jeunes soldats de façon grossière et désobligeante. La sortie des murailles d'El Mechouar entraînait l'exposition aux regards curieux, à l'attendrissement mêlé de condescendance et aux railleries des soldats en permission. C'est pourquoi le *dehors* est devenu pour le cadet Moulessehoul un espace dangereux où la pitié réductrice des passants blessait sa fierté et le repoussait. Le *dedans* de la caserne militaire se dotait ainsi d'une valeur affective grâce au fait qu'il était un espace apprivoisé et s'opposait à l'extérieur étranger et hautain. Les futurs soldats se sont prêtés tout naturellement à cette vision de la réalité et l'ont structurée en opposition : territoire

bienveillant / territoire hostile. Leur raisonnement était influencé par l'éducation militaire et le système d'idées qu'il véhiculait. Les cadets l'ont fait le leur pour l'appliquer à la description de la réalité en dehors de la caserne militaire. À défaut d'un autre langage, Mohammed a donc employé le parler militaire pour saisir le monde qui l'entourait. D'où cette description en termes stratégiques des promenades du dimanche :

Les rues que nous empruntions présentaient, pour nous, la configuration des territoires ennemis. Les balcons nous surveillaient, les portes nous boudaient, les regards nous agressaient. Ce n'était pas vrai ; c'était ce que nous pensions, ce que nous sentions au plus profond de nous-mêmes puisque nous nous attendions à recevoir le ciel sur la tête à tout moment. (*E*, 67-68)

C'est ainsi que le jeune Mohammed voyait les choses, déterminé par sa situation de l'enfant arraché à la maison familiale et par l'éducation militaire qu'il devait suivre. Le recoupement de l'espace en deux : un *dehors* hostile et un *dedans* favorable est le premier signe de l'acceptation des murs par le héros-narrateur, de l'appriovissement de la caserne militaire. Ce sentiment sera ensuite renforcé par un autre déplacement : il s'agit du trajet de Tlemcen à la maison familiale à Oran. Quand l'oncle de Mohammed vient le récupérer au cours d'une permission, un doute s'installe chez l'enfant. L'intuition fatale pèse sur la conscience du héros-narrateur comme s'il se préparait à vivre un tournant de vie, à prendre un virage : « Un pressentiment nauséux fermentait en moi. Quelque chose me disait qu'un ouragan se préparait à bouleverser encore une fois ma vie... » (*E*, 68). L'arrivée à Oran l'a bien confirmé : le père de Mohammed avait divorcé d'avec sa femme en l'expulsant avec les enfants de la maison familiale et s'était marié de nouveau. La mère du héros-narrateur s'est installée alors dans le quartier insalubre et pauvre de Petit-Lac. La cité sinistre n'inspire à Mohammed que de la colère, augmentée encore par d'interminables visites de ses tantes violant l'intimité du foyer. Fils aîné, Mohammed acquiert un nouveau statut et devient chef de famille désertée par le père. La vie en dehors des casernes l'a suffisamment découragé pour saluer la fin de la permission : « Ce fut donc avec soulagement que j'accueillis mon oncle Ahmed chargé par mon père de nous ramener au Mechouar » (*E*, 79). Du coup, la stabilité de la vie dans l'enceinte militaire l'a emporté sur ses déconvenues : tout en restant une prison, le Mechouar est devenu aussi un port, un refuge dont les hautes murailles séparait le héros-narrateur des coups du destin. L'espace enfermé s'est avéré un lieu propice à la découverte de la vocation littéraire du jeune Mohammed. Isolé dans l'enclos militaire, il s'est livré à la lecture qui lui permettait « la *désertion* » (*E*, 85, en italique dans le texte). Ainsi la restriction de l'espace est-elle une règle interne du récit sur un garçon emprisonné dans une école des

cadets, qui se replie sur lui-même et dont la vie est enfermée désormais dans les chapitres et les phrases.

Négocier un virage

En tant qu'autobiographie, *L'écrivain* résulte du besoin de mettre de l'ordre dans la vie de l'auteur ce qui a un effet immédiat et direct sur la forme littéraire de l'ouvrage¹⁴⁵. Sa construction est limpide. Les deux parties du récit sont précédées de courts prologues de trois ou quatre pages. Ces brèves introductions parlent toujours d'un tournant dans la vie de l'auteur. Le premier a eu lieu sur la route vers l'inconnu : un matin d'automne 1964 la Peugeot du père du narrateur, en chemin vers l'école des cadets d'El Mechouar, « grasseyait sur les routes éprouvantes de Tlemcen » (*E*, 12). Il y avait deux garçons au bord du véhicule : le narrateur-héros, à l'époque âgé de neuf ans, et son petit cousin Kader. Le père du jeune Mohammed, lui-même un militaire, les conduisait à Tlemcen pour les confier à l'École Nationale des Cadets de Révolution (ENCR). Cette traversée matinale fut leur adieu. Kader était trop petit pour mesurer l'importance de cet événement, d'ailleurs, il dormait durant le voyage, « terrassé par les interminables virages qui se contorsionnaient au milieu des vignes et des mamelons » (*E*, 13). Mohammed, quant à lui, avait suffisamment de conscience pour deviner qu'un changement inévitable se préparait dans sa vie. Telle est, au moins, l'impression qu'en donne l'autobiographe au début de la rédaction de son récit. S'il le prévoyait, il ne savait pourtant pas à quoi s'attendre. Un lourd pressentiment d'être emmené loin du bonheur pesait sur sa conscience, joint à la confusion due au mutisme du père et à sa décision de se débarrasser de son fils.

C'est surtout la figure du père qui marque cette ouverture (et, finalement, le texte entier de *L'écrivain*) : le récit d'enfance de Mohammed sera un récit de l'absence du père, d'autant plus douloureuse que, jusqu'au matin infernal en 1964, le narrateur était fier de son père et leurs relations étaient dotées d'une véritable tendresse. L'intuition de Mohammed sera confirmée : son père le renvoie pour pouvoir rompre définitivement avec la mère du héros, bergère incapable d'assouvir les besoins mondains et citadins du mari. Le trajet matinal permet à Mohammed d'observer le combat que son père se livre en lui-même : taciturne, replié sur lui-même, il hésite avant de faire ce pas décisif. Bien que le lecteur ne le sache pas encore (contrairement à l'auteur doté d'une perspective), le père est en train de prendre une

¹⁴⁵ G. May, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 58.

décision des plus importantes : rendre son fils aîné à l'armée ce qui lui ouvre la voie à prendre d'autres épouses, à courir son bonheur, quitte à blesser les plus proches. Tant que la Peugeot était en route, il y avait une possibilité de faire un demi-tour et de renoncer à son projet. Cela explique le comportement bizarre du père en proie à l'angoisse. Pour l'instant, ce n'est que lui qui évalue à juste prix l'ampleur du trajet vers Tlemcen. Le Mohammed de 1964 comprenait plus ou moins ce qui se passait « en ce matin d'automne » ; le Mohammed-Yasmina Khadra de la fin des années 1990 choisit ce matin pour embrasser sa vie, pour expliquer comment il est devenu écrivain parce qu'il est parfaitement conscient de l'impact de cet événement sur sa vie. L'image de la voiture vrombissante sur les routes sinueuses est une figure qui s'harmonise avec les schémas narratifs qu'on se fait de sa propre vie¹⁴⁶.

Ainsi le voyage à Tlemcen se présente-t-il comme un tournant de vie. Cette expression sied bien au cas de Yasmina Khadra : le prologue de *L'écrivain* parle d'un tournant, d'un virage, enfin, d'une route – l'une des images possibles qu'on peut donner à sa biographie. La trajectoire de 1964 divise la vie de Mohammed en un avant et un après. Cet avant était trop court pour qu'il puisse en jouir à son aise mais assez long pour qu'il le garde dans la mémoire comme paradis d'enfance à jamais révolu. L'après sera pour lui pénible mais décisif dans la formation de sa vocation. Le prologue de *L'écrivain* est « une entrée minimale dans les réseaux du sens »¹⁴⁷ : il lève une part de voile sur la vie de l'auteur et invite à observer comment s'était mise en marche une mécanique qui a fait de Mohammed Moulessehou un écrivain.

Paradoxalement, c'est le soleil qui met terme à son enfance. Son adieu s'accompagne du gazouillis des oiseaux qui se réveillent, de la brume qui se disperse, de la fumée descendant des cheminées et du ciel « renonçant à ses étoiles » (*E*, 11). Puisque c'est un matin identique aux autres, il est tellement difficile de s'approprier avec le brusque changement qu'il apporte. Grâce à l'image conventionnelle mais expressive du jour levant, une opposition s'impose : d'un côté, la nature renaissant après la nuit, un cadre de terre algérienne percé par les rayons du soleil ; de l'autre, le triste pressentiment d'un futur précaire, l'amère conscience d'une fin.

Les signes détectés par le narrateur tout au long du trajet sont des signes de l'adieu. Au moment de la rédaction de son récit, l'écrivain Yasmina Khadra choisit les termes correspondant à l'adieu. Le vocabulaire employé ici témoigne de la sensibilité du narrateur-

¹⁴⁶ P. Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998, p. 103-104.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

héros. Il est attentif à tout ce qui s'associe à la séparation, au renoncement, à la fin. Le travail de rationalisation, d'appriovissement du destin commence dès les premières pages du texte. C'est pourquoi l'auteur évoque la brume qui « se disperse » et qui ressemble à une troupe de fantômes « battant en retraite devant l'avancée du jour », les feuilles mortes qui « refusent d'être *déportées* par le vent », la fumée qui « fait des signes d'adieu » et le ciel qui « renonce à ses étoiles » (E, 11) – comme si tous ces éléments reflétaient son état d'âme et anticipaient son dur destin. Il s'agit ici d'un parallèle : le jour levant fait fuir les traces de la nuit et met terme à l'enfance du héros-narrateur. L'autobiographe explore ainsi l'un des thèmes privilégiés de la littérature maghrébine qu'est le paradis de l'enfance trop vite saccagé par les désillusions¹⁴⁸.

Le second prologue sert d'introduction à la deuxième partie de *L'écrivain*. Il décrit un trajet qui devient aussi un tournant de vie pour Mohammed : il s'agit du voyage des cadets de Tlemcen vers Koléa où ils vont poursuivre leur formation dans un lycée militaire. Le déplacement se fait en train, dans le silence percé d'espoir. Les jeunes soldats s'attendent à un changement après le séjour sinistre à Tlemcen ; d'ailleurs, il n'y a pas d' « endroit aussi affligeant qu'El Mechouar » (E, 122). Contrairement au premier tournant, Mohammed négocie ce virage avec confiance. Ce sentiment est augmenté encore par les remarques du héros-narrateur sur la route droite et le paysage dominé par les plaines. Il n'y a aucun obstacle à la réalisation de ses rêves d'une vie paisible à Koléa. L'opposition nette entre les prologues et la division du texte en deux parties mettent en relief la présence du narrateur, soucieux d'assouvir son désir de cohérence, quitte à doter son récit d'une architecture trop visible. Tel est, d'ailleurs, le risque de toute autobiographie : le tournant de vie est une preuve de la naïveté fondamentale de l'autobiographe qui impose rétrospectivement une harmonie à sa vie¹⁴⁹.

Le trajet vers Koléa se fait avec la communauté des cadets. Mohammed n'est plus condamné à suivre ce déplacement seul. Entouré par ses collègues, il se laisse emporter par l'ambiance d'une fraîcheur et d'un renouveau. Il note méticuleusement le comportement et l'attitude des cadets et emprunte la voix à son camarade, appelé « matricule 53 », pour exprimer son opinion :

¹⁴⁸ J. Madelain, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983, p. 113-114.

¹⁴⁹ M. Sheringham, « Le tournant autobiographique : mort ou vif ? », dans : P. Lejeune, C. Leroy (dir.), *Le tournant d'une vie*, Université Paris X, coll. « RITM », 1995, p. 30.

Tu vas voir, me rassura-t-il. C'est une école bien. Elle ne ressemble pas du tout au Mechouar. Là où nous allons, il n'y a pas de murailles. Juste une clôture grillagée que n'importe qui peut escalader d'une seule enjambée. (E, 123)

La communauté des cadets est faite de liaisons très fortes. Confiés très tôt à une institution militaire, les enfants partagent le même destin, subissent les mêmes malheurs, bref leur génération est dévoué à la cause de la patrie renaissante. L'isolement des jeunes soldats renforce encore leur amitié. D'une certaine manière, ils sont *condamnés* à se mettre ensemble pour survivre. L'attachement de Yasmina Khadra à l'armée et son refus de l'impliquer dans les crimes de la guerre civile des années 1990 (dont nous traiterons dans le sous-chapitre suivant), s'expliquent, en partie, par le vécu de toute une génération.

Les faits présentés par Yasmina Khadra sont décisifs pour la formation de sa personnalité ou plutôt, comme le titre de son récit l'indique, pour sa formation d'écrivain. Il termine son autobiographie au moment où le cadet Mohammed vient de passer ses examens et doit décider de son avenir : son père insiste qu'il rejoigne l'académie militaire, mais le fils préférerait se consacrer à l'écriture et entrer à l'université. La conclusion de *L'écrivain* laisse Mohammed au seuil de la vie adulte quand c'est à lui enfin de décider de son destin. Pourtant, la pression du père pèse sur lui et rend ce choix impossible ; en plus, Mohammed, en tant que cadet, a bien accepté sa fonction de soldat et assumé les conditions de vie dans une caserne : « En dehors du cantonnement, du réfectoire, du dortoir, du rassemblement ; en dehors de l'appel, du peloton, du brouhaha et de la promiscuité, je n'étais rien » (E, 236). Les murailles de l'enceinte militaire sont devenues pour lui une réalité familière d'autant plus que c'est l'armée qui avait remplacé sa famille. Les murs l'enfermaient et condamnaient à suivre la volonté du père, à prendre une nouvelle leçon du renoncement. C'est ainsi que Yasmina Khadra boucle une période cruciale de sa vie. Son autobiographie s'achève de manière traditionnelle : au moment où la formation de l'adolescence est terminée¹⁵⁰. Entre le matin d'automne 1964 et la veille de la prise de la décision de partir « rattraper [son] destin » (E, 240), toute une époque s'est écoulée. Khadra a commencé son récit *in medias res* sans aucun commentaire ni l'annonce du projet autobiographique ; il n'empêche que le pacte autobiographique est articulé au milieu du texte quand le héros-narrateur salue son père conformément au règlement militaire : « Cadet Moulessehoul Mohammed, matricule 129, à vos ordres, monsieur l'officier » (E, 42). Il est significatif que la triple identité nécessaire au

¹⁵⁰ P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, op. cit., p. 14.

pacte autobiographique (auteur-narrateur-héros) s'articule au moment où Mohammed accepte la matricule comme son nouveau nom au sein de l'institution militaire.

L'ouverture de *L'écrivain* plonge le lecteur, du coup, dans la réalité du héros-narrateur comme s'il voulait lui faire partager une illusion du naturel et se soustraire à la technique autobiographique : aucune préface ne précède le prologue qui met en scène une Peugeot vrombissante sur la route vers Tlemcen, aucune note ne commente l'entreprise autobiographique de l'auteur. La visée autobiographique de *L'écrivain* n'en est pourtant pas moins visible.

La catégorie d'un tournant de vie permet de diviser la vie en quelques périodes et d'en dégager plusieurs entrées qui rendent cette vie descriptible et accessible. Elle sert à répondre à la question : « Quel jour suis-je vraiment né ? »¹⁵¹. Le trajet Oran-Tlemcen un matin d'automne 1964 est, en fait, la deuxième naissance de Mohammed Moulessehouli qui en parle ainsi dans la conclusion de son autobiographie :

Ai-je seulement, rien qu'une fois, ne serait-ce qu'un instant, négocié un tournant ou un détour sur le chemin de la vie ? J'ignore encore pourquoi je suis venu au monde, pourquoi je devais suivre un parcours où ne convergeraient point mes aspirations. [...] Au commencement, il y eut une voiture qui slalomait sur les routes de Tlemcen. C'est ce jour-là que je suis né. Ma vraie vie avait démarré avec la Peugeot qui me conduisait au Mechouar. Je n'étais pas au volant. (*É*, 238)

La métaphore du chemin clôt l'autobiographie de Yasmina Khadra. Il a écrit son récit en vivant un autre tournant dans sa vie : après avoir quitté l'armée et s'être installé en France. Ce n'est que vers la fin des années 1990 et au début du nouveau siècle qu'il a finalement pris le volant dans ses mains.

Identité racontée

L'identité d'un individu (ou d'une communauté) passe par l'activité narrative. C'est le récit qui prend en charge la formation de l'identité tout en réfutant l'idée que cette dernière passe par le régime de la fiction. Assimiler ainsi récit et fiction serait une erreur : même si l'identité reste imaginaire, le récit permet au sujet d'être fidèle à la vérité. L'autobiographie s'avère donc un genre propice à la construction de l'identité étant donné son enracinement dans deux champs : celui de la connaissance historique et celui de la création artistique¹⁵².

¹⁵¹ P. Lejeune, *Les brouillons de soi*, op. cit., p. 120.

¹⁵² P. Lejeune, *Signes de vie*, op. cit., p. 17 et 38-39.

C'est pourquoi Yasmina Khadra fait de sa vie « un tissu d'histoires racontées »¹⁵³ pour construire son identité. Les premiers poèmes et fragments en prose composés par le cadet Mohammed Moulessehoul dans l'enclos de l'école militaire sont pour Yasmina Khadra un mythe fondateur. C'est dans l'enfance qu'il faut chercher les clefs de l'identité de l'adulte, les premières années de la vie étant une période essentielle dans la création de ses différentes visions¹⁵⁴. Il n'est pas étonnant que les parents influencent cette éducation ou, tout simplement, y participent.

Ainsi, lors du séjour de Mohammed à la maison durant les vacances, la mère lui raconte l'histoire d'une femme de Meknès. Ce récit marque une nouvelle étape dans ses relations avec son fils, jusque-là ordinaires et pas trop affectives, il est une soi-disant réponse de la parente à l'angoisse du fils qui pressent un malheur à venir : le départ du père. Rencontrée au marché, la femme de Meknès suivait Mohammed et sa mère pour demander enfin la permission de regarder l'enfant de plus près. En relevant son menton, elle avait dit à sa mère : « Ce garçon sera quelque chose d'exceptionnel » (*E*, 59). Cette petite phrase maintient la croyance de la mère de Mohammed, elle lui permet de garder la tranquillité malgré les malheurs et la misère. Elle reviendra au moment capital de la vie du cadet Moulessehoul quand il devra se décider soit à poursuivre la carrière militaire soit à choisir celle d'écrivain. Juste vers la fin de *L'écrivain*, il entend sa mère lui dire : « Il faut avoir foi en la Dame de Meknès, mon garçon. C'est écrit que tu deviendras quelqu'un, un grand officier » (*E*, 234). Il en ressort que la femme du marché n'est pas un être mystérieux et suspect mais la Dame dont l'intervention façonne le destin du héros-narrateur. Mohammed adhère à son histoire bien qu'elle soit parfois interprétée à son encontre (il rêve de devenir écrivain et non officier). Quoiqu'il en soit, la prophétie lui promet la gloire, indépendamment du domaine de son activité.

Le récit relatant l'histoire de la femme de Meknès est introduit par la mère du héros-narrateur à l'aide d'une question : « Est-ce que je te l'ai déjà raconté ? » (*E*, 58). En le lui demandant, la mère du héros-narrateur avoue, en fait, qu'elle n'a pas *encore* été racontée. Aussi le moment convenable est-il venu pour pousser Mohammed sur la piste qu'il doit suivre, celle de la gloire et de la fierté de sa famille. La mère révèle à son fils un destin exceptionnel auquel il va se rallier tout entier. Le cadet Mohammed reçoit une histoire produite par sa mère et la fait sienne quand l'écrivain Yasmina Khadra la présente dans son

¹⁵³ P. Ricœur, *Temps et Récit III*, Paris, Seuil, 1985, p. 443.

¹⁵⁴ P. Lejeune, *Les brouillons de soi, op. cit.*, p. 7 et 38.

autobiographie. Cela témoigne du double statut de l'autobiographe qui est à la fois lecteur et scripteur de sa vie¹⁵⁵. En dépit d'une distance entre le Mohammed-héros de *L'écrivain* et le Mohammed-auteur, son identité est cohérente. D'ailleurs, l'identité narrative est un concept qui assure l'unité du sujet dans son changement et sa mutabilité, en s'appuyant sur l'idée du soi-même (opposé au même stable et interchangeable) qui n'exclut pas la cohésion d'une vie¹⁵⁶.

Ces considérations nous amènent à constater une unité profonde de la vie de Yasmina Khadra racontée par lui-même dans son autobiographie. Quoique l'histoire de sa personnalité soit marquée par une déchirure entre deux destins : celui du soldat et celui de l'écrivain, il arrive à imposer une logique à sa biographie grâce à la mise en mots de sa vie et à la composition limpide de son récit. La suite de son entreprise autobiographique reprise dans *L'imposture des mots* consiste plus particulièrement à concilier le soldat et l'homme de lettres pour entériner l'unité de Mohammed Moulessehoul-Yasmina Khadra. Pour l'instant, retenons le fait que, dans *L'écrivain*, l'identité narrative est, d'une certaine façon, octroyée à Mohammed par sa mère. Il n'empêche qu'il adopte, par la suite, l'histoire de la Dame de Meknès reçue par l'intermédiaire de la mère. Il est utile d'expliquer cet acte par la tradition arabo-musulmane qui est une des composantes de l'héritage de l'autobiographe.

De nombreux poèmes préislamiques mettent en relief le rôle du génie inspirateur, du démon qui souffle les vers au poète. Bien que la constitution de l'empire arabe et de la religion musulmane aient mis terme à cette figure, elle est réapparue sous un nouvel aspect : celui d'un personnage autoritaire qui assure tout discours, qui ordonne à l'homme de composer des vers et lui permet de céder à la tentation de la parole et dont le cas exemplaire reste le roi Shahryar des *Mille et Une Nuits* laissant Shéhérazade raconter des histoires. Tout homme de lettres a ainsi besoin d'un protecteur qui écarterait des persécutions, qui serait un commanditaire du discours. Ce topos récurrent est dû le plus souvent à l'humilité, la précaution ou la volonté de rendre son récit nécessaire¹⁵⁷. Certes, la mère du héros-narrateur de *L'écrivain* remplit, à l'instar d'un puissant protecteur, de menues fonctions dont l'inspiration et la transmission du savoir restent les plus importantes. Cependant il lui manque un attribut, à savoir le pouvoir. Le commanditaire inspire et requiert un récit, il est capable de garantir la sécurité de l'auteur – c'est pourquoi un haut fonctionnaire est bien placé pour lancer une telle entreprise¹⁵⁸.

¹⁵⁵ P. Ricœur, *Temps et Récit III*, op. cit., p. 443-444.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 442-443.

¹⁵⁷ A. Kilito, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, Paris, Sindbad, 2009, p. 15-17 et 23-24.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 28.

Une telle figure est aisément repérable dans *L'écrivain* : c'est bien celle d' « un grand homme arborant une forte moustache rousse, le sourire pensif et le regard grave » (*E*, 158) qui surprend le cadet Moulessehoul en train de rédiger un poème. S'interdisant d'interrompre le travail du jeune poète, il renonce à lire son écrit, en lui conseillant de continuer : « Je serai ravi de vous lire un jour » (*E*, 159). Il s'avère que cet homme-là était le président algérien Houari Boumédiène, arrivé au pouvoir par le coup d'État du 19 juin 1965. L'autobiographe décrit le raïs avec les mots de l'enfant dont il raconte la vie – le souvenir du président algérien s'est ainsi figé dans sa mémoire. Non que le portrait de Boumédiène soit un panégyrique enfantin repris par un adulte (beaucoup s'en faut), mais plutôt un témoignage porté sur une certaine communauté générationnelle du vécu dont il reste garant et symbole. L'autobiographe, par conséquent, passe dans son récit du « je » (rencontre de Mohammed-poète avec le raïs) au « nous » (visite du président à l'école militaire de Koléa) de sorte que la figure de Boumédiène embrasse toute l'institution :

Houari Boumédiène veillait personnellement sur **notre** établissement ; il fondait dessus ses plus grands espoirs. Pour lui, **nous** étions la relève, la *vraie*, celle qui garantirait la stabilité de la nation et la préservation des acquis de la révolution. Il suffisait de voir avec quelle tendresse et quelle confiance il **nous** couvrait du regard pour mesurer combien il était impatient de **nous** remettre le flambeau. Lors de la distribution des prix clôturant l'année scolaire, et qu'il présidait traditionnellement, il **nous** déclarait : *Vous êtes l'Algérie de demain. Je vous sais capable de relever tous les défis.* (*E*, 159-160 ; c'est nous qui soulignons)

Quant à l'image du président algérien véhiculée dans *L'écrivain*, elle s'explique par le choix politique de Boumédiène de fonder le régime sur l'armée et non – comme son prédécesseur Ahmed Ben Bella – sur le parti (FLN)¹⁵⁹. D'où l'impression du cadet Moulessehoul de jouir d'une faveur du chef d'État veillant personnellement sur les établissements militaires. Son positionnement tient à deux facteurs de nature différente. D'un côté, il est dû aux souvenirs d'enfance et au vécu générationnel qui ont renforcé l'image d'un père de nation, de l'autre, il est lié aux opinions de l'auteur, ou même à ses choix politiques. Nous y reviendrons dans la deuxième partie du présent chapitre¹⁶⁰.

¹⁵⁹ A. Kasznik-Christian, *Wojna algierska 1954-1962. U źródeł niepodległej państwowości*, Łódź, Ibidem, 2001, p. 141.

¹⁶⁰ Il convient tout de même de nuancer le portrait du raïs dans la littérature algérienne contemporaine. Citons un fragment du roman de Boualem Sansal, *Rue Darwin*, dont le narrateur ne se laisse pas séduire par l'image de Houari Boumédiène : « Il est entré entouré de sa garde. Un grand maigre ascétique qui flottait dans une tenue de combat tirebouchonnée. La télé l'embellissait beaucoup avec ses lumières et ses couleurs, au naturel il était tout ce qu'il y a de quelconque, un pauvre malade agité et sombre, comme les autres il avait des mouches dans la tête. Les copains adoraient son look de chef guérillero qui souffre de la fièvre des marais » ; B. Sansal, *Rue Darwin*, Paris, Gallimard, 2011, p.115.

Quoi qu'il en soit, la volonté de porter un témoignage sur la génération des cadets de la révolution met en relief l'utilité de l'œuvre pour le lecteur¹⁶¹. Il en ressort que *L'écrivain* peut se lire aussi comme un portrait des jeunes Algériens dont l'enfance, pour des raisons différentes, a été sacrifiée au nom de l'État, ou encore comme un tableau de la première génération des cadets de la révolution. En fait, la seule entorse que l'autobiographe fait à l'ordre chronologique de son récit est le ralentissement du cours de son histoire au profit de celle de ses amis de l'école des cadets. Comme nous l'avons souligné, la démarche de Yasmina Khadra dans *L'écrivain* ne consiste pas à renouveler le genre autobiographique. L'absence de recherches formelles dans *L'écrivain* témoigne plutôt d'une disponibilité de l'auteur à associer la composition de son récit avec son dessein. Le respect de l'ordre chronologique signifie que l'autobiographe raconte une histoire qui mène à un aboutissement, qui est un procès dont le lecteur, pour l'instant, ignore la fin, mais l'auteur connaît le sens. Cela ne nous empêche pourtant pas de soupçonner l'ordre du récit autobiographique pour que son interprétation soit complète¹⁶².

Quand Yasmina Khadra retarde sa narration vers la fin de la première partie de *L'écrivain* (chapitre six), il évoque les deux souvenirs qui lui serviront d'une leçon durant sa vie. Ils concernent deux cadets rencontrés au Mechouar, le premier appelé Dix-huit, le second Bébé Rose : « Je sais [...] qu'ils m'ont apporté l'essentiel : le courage d'accepter mon destin et de ne jamais renoncer à ce que j'estime être plus fort qu'un destin, ma vocation d'écrivain » (*E*, 117). Mis à la fin de la première partie de *L'écrivain*, le chapitre six est un élément saillant du récit. Il résume le séjour du héros-narrateur au Mechouar avant le départ pour Koléa. Le fait d'y avoir inséré l'histoire de deux cadets s'explique par l'importance du vécu générationnel dans la vie de Khadra. Dix-huit et Bébé Rose permettent au héros-narrateur de mettre en relief un aspect positif du séjour au Mechouar qui n'était pas que la géhenne mais « juste un univers incompatible avec le statut des enfants » (*E*, 108).

Dix-huit et Bébé Rose incarnent le courage et la patience, deux valeurs essentielles dans le parcours du soldat-écrivain Mohammed Moulessehoul. Dix-huit essayait plusieurs fois de s'enfuir de la forteresse avant qu'il ne le fit enfin. Il a enseigné au cadet Mohammed un principe : « croire en quelque chose, c'est d'abord et surtout ne jamais y renoncer » (*E*, 109). Bébé Rose, quant à lui, était son compagnon à l'infirmerie où le héros-narrateur a été admis à cause d'une maladie ordinaire. Il est pourtant impossible de situer cette cure sur l'axe du

¹⁶¹ G. May, *L'autobiographie, op. cit.*, p. 43.

¹⁶² Voir P. Lejeune, *Le pacte autobiographique, op. cit.*, p. 198.

temps qui ordonne le récit : conformément à l'ordre linéaire de la narration, l'histoire se serait déroulée vers 1967 quand Mohammed Moulessehoul passait son examen de sixième avant d'intégrer le lycée de Koléa¹⁶³. Toutefois, le récit de l'amitié avec Bébé Rose est exclu de la trame narrative de *L'écrivain* et rédigé en imparfait ce qui souligne un caractère durable du séjour à l'infirmerie. D'où l'impossibilité de le placer dans l'ordre chronologique. D'ailleurs, l'autobiographe le raconte après avoir déjà narré aussi bien l'examen final que l'adieu avec le Mechouar et le départ pour Koléa. L'abandon de la chronologie prouve que le but majeur de Yasmina Khadra n'est pas de relater sa vie de façon linéaire mais de lui octroyer un sens par sa mise en récit. Il s'en suit que l'ordre historique est insuffisant dans l'activité autobiographique et que l'auteur non conformiste doit chercher une forme qui convient à son expérience¹⁶⁴.

Le récit de la cure du héros-narrateur et de Bébé Rose est une histoire d'enfance finie trop vite (pour le premier – à cause de la décision du père, pour le second – par sa maladie) mais, enfin, retrouvée : grâce à la communauté des cadets. Les deux garçons reçoivent souvent les visites de leurs collègues dont les diableries et récits amusants rendent l'ambiance de l'infirmerie heureuse. Ainsi l'autobiographe présente un microcosme que les cadets ont créé à défaut d'une vie paisible au sein de leurs familles. Il évoque, enfin, sa propre enfance d'avant El Mechouar en racontant la vie campagnarde dans son domaine familial à Bébé Rose qui ne connaît qu' « un monde en béton et en ferraille » (*E*, 113) :

Bébé Rose écarquillait encore et encore ses yeux célestes en se triturant les mains. Son visage irradiait d'une sublimation intérieure. Il ne disait rien, ne m'interrompait pas, ne demandait ni explication ni détail. Il s'abreuvait dans mon récit et ne bronchait pas. (*E*, 115)

Bébé Rose s'abreuve dans le récit du jeune Mohammed. C'est ainsi que le héros-narrateur crée deux mythes : celui d'un paradis perdu et celui de sa vocation d'écrivain. Le récit d'enfance est une condition nécessaire (mais non suffisante) d'une autobiographie¹⁶⁵. Afin de développer le sien, Yasmina Khadra a besoin de l'intermédiaire d'une histoire racontée à Bébé Rose. Son enfance étant trop vite terminée, il joue sur l'opposition entre la vie à la campagne (son milieu natal) et l'univers urbain (le seul que son interlocuteur connaît)

¹⁶³ Voir les chronologies embrassant l'histoire de l'Algérie, la bio-bibliographie de Yasmina Khadra et la biographie de Brahim Llob d'après les romans policiers sur lui, compilées par Christopher Duncan et présentées dans : F. Naudillon, *Les masques de Yasmina. Les romans policiers algériens de Yasmina Khadra*, op. cit., p. 151-163.

¹⁶⁴ Voir P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 200.

¹⁶⁵ J. Lecarme, É. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, op. cit., p. 29.

pour introduire son récit dans la trame narrative de *L'écrivain*. Partant, il est doublement extérieur : d'un côté, l'enfance de l'autobiographe était trop courte et trop peu significative pour entrer dans le corpus de l'autobiographie, de l'autre, le récit d'enfance khadraïen, une fois introduit dans la narration de *L'écrivain*, est accessible indirectement, son lecteur (ou plutôt auditeur) primitif étant Bébé Rose.

L'histoire de Bébé Rose se termine par sa disparition qui permet de découvrir au héros-narrateur « le manque de discernement chez la mort » et l'impossibilité de justifier ce décès particulier et la mort en général. Elle sert à l'autobiographe d'exploiter quelques topos de l'écriture personnelle : enfance heureuse, mort d'un proche, découverte de la duplicité (vie juste et digne, mort absurde)¹⁶⁶. Elle bouleverse la narration chronologique de *L'écrivain* en retardant la trame narrative principale. Il y a cependant dans l'autobiographie de Yasmina Khadra des moments qui, bien qu'ils dépassent son horizon temporel, ne nuisent pas à son organisation chronologique.

Il s'agit cette fois-ci, d'une histoire relatée à la fin du chapitre cinq, à savoir les rencontres du héros-narrateur avec Saïd Mekhloufi, cadet de l'école militaire de Béchar qui est devenu, dans les années 1990, « le premier émir national de l'intégrisme armé » (E, 94). Leur première rencontre date des années 1960 : les cadets du Mechouar et de Béchar passaient leurs vacances ensemble au bord de la mer. Les amitiés allaient durer toute la vie, sauf celle du héros-narrateur avec Saïd Mekhloufi qui deviendront des ennemis, chacun situé de l'autre côté de la barricade. L'arrêt du processus électoral en Algérie par l'armée le 11 janvier 1992, suite à la victoire électorale du FIS, marque un pas décisif dans le cheminement de Mekhloufi qui décide de rejoindre l'Armée islamique du salut et de combattre le régime. Le héros-narrateur de *L'écrivain* anticipe ainsi ces événements :

Au cours de la guerre, je planifierai deux embuscades pour le neutraliser, la première dans l'Ouarsenis, la seconde dans la région d'Aïn Sefra, au sud-ouest du pays. Il ne se présentera pas aux rendez-vous. Ce sera Antar Zouabri, émir du Groupe islamiste armé [autre organisation terroriste clandestine, opposée à l'AIS de Mekhloufi], qui se chargera de l'éliminer. Il lui enverra un commando sous prétexte d'une alliance. (E, 96)

Sans nuire au développement linéaire du récit l'intrusion du futur dans le récit rétrospectif qu'est l'autobiographie reste un procédé traditionnel de la narration chronologique qui sert à la rendre plus dramatique. Son emploi dans *L'écrivain* se justifie par le sentiment d'une fatalité que Yasmina Khadra croit régner sur son destin et qu'il veut

¹⁶⁶ S. Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 58.

présenter au lecteur. Les deux plans de sa vie : existentiel et littéraire semblent se séparer pour ne se rejoindre que dans *L'écrivain*. La guerre civile des années 1990 est aussi un moment où ils se superposent : les prolepses dans *L'écrivain* concernent la guerre en Algérie comme si Khadra préparait son lecteur à la tragédie dont le héros-narrateur connaît déjà l'aboutissement. L'emploi du futur est ainsi lié à l'anticipation de la décennie noire. Il en est de même avec l'évocation de la visite de Houari Boumediene à l'école des cadets qui se termine par une anticipation :

Ce n'étaient pas des fleurs...

Les fleurs viendront plus tard, se recueillir sur la tombe des serments terrassés par la démesure criarde et l'impudence des slogans... (E, 159-160)

« La démesure criarde » et « l'impudence des slogans » sont des expressions qui décrivent la politique du Front islamique du salut, le seul parti de masse mais sans programme économique fiable¹⁶⁷. Les anticipations permettent à Khadra de dénoncer les islamistes auxquels lui-même, en tant qu'officier de l'armée, s'est opposé dans la guerre de prévention. Il souligne aussi la singularité de son destin. Dans cet enjeu, trois facteurs sont importants : contenu exceptionnel d'un récit autobiographique, structure originale du texte et travail du style¹⁶⁸.

Moule occidental

L'autobiographie est un phénomène issu de la culture européenne¹⁶⁹. Sa constitution en tant que genre est liée à la reconnaissance de l'individu dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Son emploi par Yasmina Khadra, écrivain français du Maghreb, pose la question de la reprise d'une forme étrangère à la culture arabo-musulmane. Nous entendons par cette constatation qu'un vaste champ d'études s'ouvre dès qu'on propose d'analyser les influences arabes et européennes sur la forme et le style de l'œuvre de Mohammed Moulessehoul ; et non point que les écrivains maghrébins soient inaptes à verser dans le moule occidental qu'est l'autobiographie.

¹⁶⁷ W. Bouzar, « 1989 en Algérie : espoir et désenchantement », dans : N. Redouane, Y. Mokaddem (dir.), *1989 en Algérie. Rupture tragique ou rupture féconde*, Toronto, La Source, 1999, p. 15-42.

¹⁶⁸ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 198.

¹⁶⁹ G. May, *L'autobiographie*, op. cit., p. 17.

En gros, il y a deux stratégies que les écrivains français du Maghreb peuvent adopter face à la langue d'écriture : se résoudre à respecter la grammaire française et refuser tout excès stylistique ou libérer le langage de la phrase traditionnelle et instaurer un discours subversif¹⁷⁰. Leur attitude s'explique souvent par leur vécu, l'appartenance à une génération, la volonté de prouver leur maîtrise du français (écriture réaliste, classique) ou de saturer la langue de l'ancien colon du dedans (dérèglement de l'écriture). C'est pourquoi le choix de la langue d'expression littéraire peut être un fait de nature politique.

En fait, Yasmina Khadra n'appartient ni à la génération des écrivains *classiques* ni à celle des écrivains *iconoclastes*. Son attitude à l'égard de la langue s'explique par la volonté de séduire son lecteur : « Je voulais séduire et plaire [...] » (*E*, 204). D'où l'impression, chez certains critiques, d'un style superflu dont les métaphores sont « boursoufflées » et qui est dû à deux besoins : celui d'être clair et celui d'éblouir son lecteur par la magie du verbe. Le héros-narrateur en est conscient au moment de la naissance chez lui de la vocation d'écrivain. Sinon, il n'aurait pas repris dans *L'écrivain* les remarques faites par son professeur de français :

Songez un peu à me ménager, monsieur Moulessehou, dit Mme Lucette Jarosz, une brave Polonaise qui nous enseignait la langue de Molière. Il n'y a pas que votre copie. Il y a aussi celles de vos vingt-trois camarades de classe, et les vingt-cinq de la 1^{re} L1, et les vingt-huit de la 3^e A1 ; des dizaines et des dizaines de travaux que je dois apprécier, corriger et noter. Malheureusement, la vôtre me prend plus de temps. 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 Moulessehou. Vous êtes en train de l'ensevelir sous un regrettable éboulis de vocables superflus, souvent, soit dit en passant, impropres. La redondance ne tape pas dans l'œil, elle le crève. À la longue, elle tape sur le système. (*E*, 202)

Il convient de constater que Leïla Sebbar a repris la critique de Mme Jarosz : combattre les métaphores boursoufflées égale à mettre un peu d'eau dans le vin. Le style de Khadra, même s'il contribue à souligner la singularité de l'auteur, est mis en question dans les deux interventions citées. Bien que la remarque en question ne concerne pas *L'écrivain*, on peut l'y appliquer aisément : un « éboulis de vocables » nuit parfois à la lecture, contrairement à l'organisation du texte qui sert à ordonner la vie en récit. Cette contradiction entre la clarté de la structure et le style superflu s'explique, sur le plan plus général, par les deux objectifs posés à toute autobiographie, à savoir rendre une vie originale et digne d'attention du public tout en conservant son ordre et son unité profonde.

¹⁷⁰ H. Salha, *Cohésion et éclatement de la personnalité maghrébine*, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1990, p. 180-181 et 190.

Quant aux idées de l'autobiographe sur le métier d'écrivain (« clichés les plus convenus »), il ne faut pas oublier que ce sont celles d'un enfant, reprises par un adulte :

J'avais une revanche à prendre, sur moi-même d'abord, ensuite sur ceux qui s'étaient dépêchés à me jeter au rebut. Et cette revanche, c'était d'être, un jour, ce que j'idéalisais le plus : un écrivain ! c'est-à-dire quelqu'un qui, comme Baudelaire, aura plané par-dessus la bassesse et les abjections auxquelles ses semblables l'avaient voué et triomphé de sa petitesse de mortel en méritant sa part de postérité. (*E*, 205)

Malgré un aspect éthique de la vision du métier d'écrivain (« planer par-dessus la bassesse et les abjections »), elle reste toujours influencée par un rêve enfantin et un dessein personnel (« une revanche à prendre »). Même après la publication de *L'écrivain*, ce dernier hantera Yasmina Khadra à cause de l'accueil par le milieu littéraire du dévoilement de Mohammed Moulessehou. D'où le besoin de poursuivre ses recherches autobiographiques dans un autre récit de 2002, *L'imposture des mots*, dans lequel il essaiera de concilier deux personnages : l'officier Mohammed Moulessehou et l'écrivain Yasmina Khadra.

Descente aux enfers

L'imposture des mots est un livre sur l'accueil par le milieu littéraire de Yasmina Khadra après sa décision de prendre sa retraite et de vivre de sa plume. Outre la gestion d'une crise vécue par le commandant Mohammed Moulessehou et l'écrivain Yasmina Khadra, l'auteur trace dans son récit un portrait du Paris littéraire au début du nouveau siècle et analyse le fonctionnement des médias contemporains. *L'imposture des mots* est doublé d'une tension identitaire qui aura ses répercussions au niveau de la forme littéraire. L'impossibilité de réconcilier les deux vocations se répète dans le travail de l'écrivain qui tente un genre impossible, situé à mi-chemin entre le roman et l'autobiographie.

Le début du récit évoque le départ de l'écrivain de Mexico où, après avoir quitté l'Algérie et grâce à l'aide du Parlement international des écrivains, Mohammed Moulessehou a trouvé du refuge. Au tournant des siècles il vit un nouveau tournant dans sa vie : le 30 décembre 2000, à l'aéroport de Mexico, la famille Moulessehou attend un avion à destination de Paris. En France, l'ancien militaire espère pouvoir « [se] consacrer corps et âme à la seule vocation qui a compté pour [lui], la littérature » (*IM*, 17). Cet espoir se trouve immédiatement un symbole. C'est Hasnia, fille de Mohammed, née le jour du quarante-cinquième anniversaire de son père, et dont la naissance est vue par l'écrivain comme un signe. Le

travail de gloser sa vie et de la garnir des étapes bien découpées commence ainsi dès les premières pages du texte. Le commandant Moulessehoul a déjà gagné une bataille importante en quittant l'armée. Il ne lui reste que faire face à la capitale de lettres comme s'il voulait, à l'instar de Rastignac, lancer à Paris : *À nous deux maintenant !* L'écrivain est conscient qu'il ne peut pas rebrousser chemin : « Pour moi, le troisième millénaire sera parisien ou ne sera pas » (*IM*, 25). Grâce à l'avènement du nouveau millénaire, le départ pour Paris est inscrit dans un temps universel. Le monde et Yasmina Khadra entrent dans une nouvelle ère. Si Mohammed Moulessehoul est pessimiste quant à l'avenir de la planète, il attend, plutôt confiant et tranquille, ce que le destin lui apportera. Ne rejoint-il pas enfin le monde des écrivains, « [sa] Terre promise » (*IM*, 21) ?

L'imposture des mots est composé de courts chapitres, groupés dans trois parties intitulées consécutivement : *L'approche*, *Le choc*, *Le doute*. Ces titres résument l'itinéraire parisien de Yasmina Khadra qui attendait arriver à la Terre promise, mais s'est heurté à l'accueil froid et a laissé le doute s'installer en lui. Le lecteur du récit khadraïen suit l'écrivain sur les plateaux de télévision où il donne des interviews, dans les salons de livres quand il rencontre son public, mais aussi dans les rues de Paris où il déambule la nuit en proie à la méfiance et à la déprime. Cette œuvre personnelle remplit la plus importante condition posée à l'écriture autobiographique : son narrateur et héros est aussi son auteur. Pourtant, l'identification générique de *L'imposture des mots* n'est pas évidente.

Si la mention générique « roman » occultait l'interprétation de *L'écrivain*, son absence dans *L'imposture des mots* peut aussi compliquer le jeu herméneutique. Le plus souvent, le sous-titre sert d'annonce métadiscursive véhiculée par l'auteur au lecteur¹⁷¹. Il est possible alors que le récit khadraïen de 2002 témoigne d'une carence de la théorie générique, incapable de combler un vide terminologique provoqué par ce texte ambigu.

D'où vient son équivoque ? D'un côté, *L'imposture des mots* respecte le pacte autobiographique et relate les faits réels comme les rencontres du héros-narrateur avec des journalistes, des éditeurs, des écrivains. Yasmina Khadra est accueillie à Paris par Bernard Barrault des éditions Julliard, interviewé par Jean-Luc Douin du *Monde* ou Florence Aubenas de *Libération*, invité par Patrice Carmouze au plateau de l'émission « Rive droite, rive gauche » ou reçu par Charles Josselin, ministre de la Francophonie. Il côtoie Jean Daniel, Boualem Sansal et Anouar Benmalek. Il décrit une machinerie médiatique qui se met en marche dès qu'un talent se révèle ou qu'il est mis en question. Ce portrait du petit monde

¹⁷¹ P. Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 71.

d'intellectuels procède du style habile et du réalisme grivois. De l'autre côté, le récit joue sur un registre fantastique. Yasmina Khadra est hanté par les fantômes de littérature : personnages de ses romans (Zane de Ghachimat et Haj Maurice des *Agneaux du Seigneur*, les intégristes de *À quoi rêvent les loups* et le commissaire Llob), écrivains (Kateb Yacine, Nietzsche, Nazim Hikmet, Malek Haddad), un personnage (Zarathoustra). Il rencontre enfin le commandant Mohammed Moulessehouli qui lui en veut d'avoir privilégié la carrière d'écrivain à celle d'officier.

Les personnages qui se révèlent au héros-narrateur appartiennent aussi bien au réel qu'au fantastique, à la vie qu'à la mort. Il y a parmi eux les personnes ayant réellement existé et les héros littéraires, mais aussi les vivants et les morts. C'est pourquoi quand Haj Maurice, figure de fiction et Algérien de sang français tué par les terroristes du GIA, fait son apparition devant le narrateur, il connaît le conseil que Kateb Yacine, personne réelle, mort en 1989, avait donné à Yasmina Khadra l'autre nuit :

- À mon avis, il faut rester sur la défensive. Tu n'est pas une simple révélation, mais un enjeu de taille. Certains chercheront à te manipuler, d'autres à te récupérer, d'autres encore à te crucifier. Les bourrasques, c'est à partir de ce soir qu'elles vont se déclencher. À ta place, je vérifierais la monnaie de ma pièce à chaque fois que je porte la main à ma poche. *Tu n'est pas chez toi*. Kateb Yacine n'avait pas tout à fait tort, l'autre nuit.
- Comment le sais-tu ?
- Les morts n'ont pas de secrets. (*IM*, 53)

Les fantômes de littérature brisent la frontière entre les deux univers, réel et fantastique. Grâce à ce procédé, le récit khadraïen combine des indices référentiels et fictionnels. Il mêle l'autobiographie, le discours journalistique et le réalisme à la poésie et au roman fantastique¹⁷². Un tel texte qui tente de concilier la véracité de l'information et la liberté de l'écriture s'apparente à l'autofiction, forme intermédiaire entre l'autobiographie et la fiction¹⁷³. L'œuvre autobiographique n'empêche pas Yasmina Khadra de fabuler. La fictionalisation ne nuit pas à la crédibilité de l'auteur, mais la rend plus éloquente. Si les grandes figures de la littérature arabe comme Kateb Yacine et Nazim Hikmet rendent visite au héros-narrateur, c'est parce qu'il en est digne et qu'il est apte à reprendre leur travail. L'autofiction s'avère donc pour lui un instrument utile à réduire les tensions identitaires et à les exploiter dans un genre qui est incertain lui-même.

¹⁷² P.-R. Leclercq, « *L'imposture des mots*, Yasmina Khadra », *Le Magazine Littéraire*, 406/février 2002, p. 88.

¹⁷³ C. Viollet, « Troubles dans le genre. Présentation », dans : J.-L. Jeannelle, C. Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, coll. « Au cœur des textes », Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 8-9.

Il n'est pas abusif de comparer l'accueil de l'ancien soldat Mohammed Moulessehouli à Paris à la descente en enfer. Tandis qu'il escomptait entrer dans la capitale de lettres, il s'est heurté à la méfiance du milieu connu pour son antimilitarisme. Le héros-narrateur de *L'imposture des mots* suit ainsi un épisode rituel grâce auquel il peut consulter les âmes des êtres qui ont été importants pour lui. Il force aussi facilement les portes du monde littéraire que celles du monde interdit. Cette épreuve initiatique et décisive dans la formation du héros est connue sous le nom de catabase, motif mythologique de l'exploration du monde souterrain, repris souvent dans les écrits autobiographiques¹⁷⁴. De là Orphée descendant ramener Eurydice des enfers ou Dante visitant le lieu de supplice dans *La Divine Comédie*.

La catabase est une figure de fabulation qui assure au récit autobiographique de Yasmina Khadra la souveraineté de la fiction. C'est pourquoi *L'imposture des mots* s'apparente à l'autofiction telle que l'a conçue Vincent Colonna : procédé littéraire de fictionalisation de soi¹⁷⁵. Selon cette définition, l'autofiction n'est pas un genre codifié, mais plutôt une pratique d'écriture, un vaste ensemble de textes dont les auteurs mêlent le fictionnel (la mise en forme littéraire) et le fictif (l'invention, la fabulation)¹⁷⁶. L'affabulation de Khadra lui permet de séduire le public par la souplesse et la légèreté du style.

Vincent Colonna propose quatre types d'autofiction : fantastique, biographique, spéculaire et intrusive. Il semble que le récit khadraïen présente le plus de similitudes avec le premier. L'autofiction fantastique relate une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance tout en gardant l'identité du héros et de l'écrivain¹⁷⁷. Elle est située le plus souvent dans un univers mythique ou légendaire, raconte un voyage ou réactualise « le vieux thème homérique de la consultation des morts »¹⁷⁸. *L'imposture des mots* commence par le départ du héros-narrateur de Mexico pour Paris où il va déambuler la nuit, consulter les morts et rencontrer des personnes réelles. Les deux registres : fictionnel et référentiel se superposent dans ce récit qui ne demande pas une définition générique, vu que l'importance de l'autofiction ne réside pas dans la cohérence théorique, mais dans le fait qu'elle est un « terrain d'une mésentente

¹⁷⁴ S. Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, op. cit., p. 62.

¹⁷⁵ J.-L. Jeannelle, « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », dans : J.-L. Jeannelle, C. Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, op. cit., p. 21.

¹⁷⁶ P. Lejeune, « Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes », dans : S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Université Paris X, coll. « RITM », 1993, p. 8.

¹⁷⁷ V. Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 75.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 14.

productive »¹⁷⁹. Cette tension formelle est inscrite même dans le titre de l'œuvre, l'autofiction étant une imposture de mots, texte partagé entre la référentialité et la fiction.

Il reste à savoir si la stratégie de l'auteur consistait à écrire un texte autofictionnel. Il est absurde, certes, de demander si Yasmina Khadra a voulu rédiger une autofiction définie par les poéticiens et verser ainsi dans un moule préparé par la théorie. Le texte autofictionnel n'est pas pourtant un simple phénomène de réception : il est né d'une dialectique qui répond au besoin de l'auteur et que l'approche génétique peut élucider¹⁸⁰. Si *L'imposture des mots* est classifié en tant qu'autofiction, c'est parce que son auteur y relate une crise, surgie suite à la mise en doute de son intégrité, qui a des répercussions au niveau de la forme littéraire. L'absence de définition générique du récit khadraïen s'explique ainsi par le conflit entre l'écrivain Yasmina Khadra et le commandant Mohammed Moulessehoul.

La catabase khadraïenne donne au héros-narrateur la possibilité de rencontrer entre autres Nietzsche et Zarathoustra. Cette séquence est divisée en deux parties : tout d'abord, dans le chapitre huit, le héros-narrateur est témoin d'une scène de violence entre Zarathoustra et le philosophe-écrivain qui en sort battu et humilié ; ensuite, dans le chapitre quatorze, Khadra tombe sur Zarathoustra dans une rue parisienne et écoute sa diatribe sur la décadence du monde contemporain. La première partie est close par cette remarque que Khadra fait à Nietzsche : « Je ne permettrais jamais à un de mes personnages de lever la main sur moi » (*IM*, 60). Cette déclaration introduit le thème de la maîtrise nécessaire dans le métier d'écrivain. Ce motif est déjà présent dans *L'imposture des mots* : le nain Zane des *Agneaux du Seigneur*, demande à son auteur une suite du roman. Le héros-narrateur refuse et lui répond : « Je suis écrivain. Chez moi, rien n'est fortuit ou gratuit » (*IM*, 29). Yasmina Khadra s'impose comme un auteur qui sait dominer son œuvre et est conscient de sa maîtrise.

La deuxième apparition du héros nietzschéen est l'occasion d'exprimer une critique mordante de la culture contemporaine. Loin d'être un fier prophète qui est venu inverser les valeurs traditionnelles, Zarathoustra devient clochard, cynique et désillusionné. Il décrit au héros-narrateur un monde où la réputation se gagne sur les plateaux de télévision, où l'art et le talent s'écrasent devant l'ignorance. La diatribe de Zarathoustra atteint son paroxysme dans la condamnation du monde du début du XXI^e siècle :

Le monde ne réfléchit plus ; il se reflète. Il se voit partout où le regard hallucine. Devenu une immense foire orgiaque, il s'exhibe, se trémousse sur son nombril, ronronne sous les caresses

¹⁷⁹ J.-L. Jeannelle, « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », article déjà cité, p. 36.

¹⁸⁰ C. Viollet, « Troubles dans le genre. Présentation », article déjà cité, p. 9-10.

sulfureuses et se repositionne par rapport à son cul, sa bite, sa chatte, ses excitations débridées, excrémentielles, partouziaques, autodestructrices et fondamentalement dévalorisantes. Son érudition n'est plus qu'une masturbatoire disqualification de la pensée au profit de la *loftisation* forcenée des sens. (*IM*, 118)

C'est ainsi que par la bouche du prophète nietzschéen Mohammed Moulessehoull laisse un message suivant : le monde contemporain ne sait pas apprécier de véritables talents mais se laisse séduire par des apparences. « Les idoles, aujourd'hui, arborent un début de barbe horrible, se sapent débraillé et rotent comme des cochons sur les plateaux de télé » (*IM*, 115). Dans cet univers hostile, le héros-narrateur de *L'imposture des mots* tache de garder son intégrité et de poursuivre sa carrière d'écrivain. Du coup, il est présenté comme victime de la décadence du monde qui n'apprécie pas les auteurs d'après les critères littéraires, mais s'intéresse plutôt aux failles dans leurs vies.

Parmi les personnes que le héros-narrateur de *L'imposture des mots* consulte, il ne faut pas oublier Kateb Yacine qui vient voir Khadra dans son sommeil sa première nuit en France. Il le met en garde :

Qu'est-tu venu chercher ici, Yasmina Khadra ? Ce que ni moi ni Mohammed Dib n'avons point trouvé ? (La colère le laminait ; sa figure tressautait de dépit.) Penses-tu que nous ayons manqué de foi ou de pot ? Que dalle, mon grand. Nous avons seulement manqué de discernement. Il n'y a rien pour toi, ici, hormis le fiel qui m'a achevé et l'amertume qui grignote méthodiquement Dib par la plante des pieds. À Paris comme à Marseille, en Haute-Savoie ou en Normandie, tu ne seras que ce qu'ils veulent que tu sois : un apatride du verbe, sans statut et sans papier, perclus aux portes blindées de l'affranchissement. (*IM*, 39)

Kateb lui-même a mené une vie errante. Élève de l'école française, il s'est finalement décidé à abandonner l'écriture en français pour l'arabe dialectal d'Algérie¹⁸¹. Sa figure d'exilé et d'écrivain engagé ressemble à celle de Yasmina Khadra qui risque aussi de devenir « un apatride du verbe ». La comparaison avec l'auteur classique de la littérature maghrébine est un acte d'ennoblissement pour Khadra qui ne manque pas de souligner une différence entre lui et Kateb en répondant à ce dernier : « Toute la différence est là, cheikh. Tu es venu chercher quelque chose ; moi, je suis venu chercher quelqu'un » (*IM*, 41). Ce quelqu'un est bien sûr le commandant Mohammed Moulessehoull avec lequel l'écrivain Yasmina Khadra essaie de se réconcilier. L'exil vécu par Khadra est donc intérieur : c'est une partie de son identité qui est bannie.

¹⁸¹ Voir la notice bio-bibliographique de Kateb Yacine dans : J. Noiray, *Littératures francophones. 1. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996, p. 167.

Le deuxième écrivain exilé qui rend visite au héros-narrateur est le poète turc Nazim Hikmet. Il a passé une dizaine d'années en prison, condamné pour son engagement au Parti communiste. Destitué de la citoyenneté turque par le pouvoir hostile aux idées marxistes, il est mort comme citoyen polonais – son grand-père fut Konstanty Borzęcki, militaire polonais et général turc, l'un des pères de l'état turc moderne¹⁸². Hikmet devient garant de la sincérité de Yasmina Khadra grâce à sa probité : « Je suis Nazim Hikmet. Je connais les geôles et le cœur des humains mieux que mes poches » (*IM*, 91). L'autorité du poète certifie la droiture de Khadra. L'écrivain turc refuse de soupçonner le héros-narrateur et vante son honnêteté.

Malek Haddad, enfin, essaie de convaincre Yasmina Khadra d'atténuer le texte de *L'imposture des mots*. L'œuvre de Haddad est connue pour une valorisation emphatique et l'usage quasi pathologique du langage. Cette sensibilité de l'écrivain est due à la connaissance minimale de l'arabe dont Haddad avait la nostalgie en tant qu'auteur francophone¹⁸³. Dans *L'imposture des mots*, il conseille au héros-narrateur d'éviter le conflit avec deux personnalités algériennes qui contestent Yasmina Khadra, à savoir Abdelkader D. et Mme Hélas. Penché par-dessus l'épaule de l'auteur qui est en train d'écrire, Haddad lui recommande : « À ta place, j'évitais ce genre de confrontation. C'est inutile et réducteur » (*IM*, 164). Le héros-narrateur ne partage pas cette constatation et souligne sa particularité : « Moi, avant de commencer à tailler mon crayon, il me fallait d'abord permuter mes yeux et mes bras » (*IM*, 164). La métaphore khadraïenne s'explique par l'expérience de l'auteur, à la fois un observateur attentif de la réalité et un témoin engagé dans la guerre. Contrairement à d'autres écrivains, il a dû agir et se battre au lieu d'occuper la position d'un descripteur distancié. En général, les trois écrivains permettent au héros-narrateur de joindre la grande lignée des auteurs arabes, tout en mettant en relief sa situation exceptionnelle. Certes, Yasmina Khadra est un digne héritier de Kateb, Hikmet et Haddad, exilé comme eux, que ce soit dans un autre pays ou dans une langue, mais son parcours est plus inhabituel.

Quant à deux détracteurs de Yasmina Khadra : Abdelkader D. et Mme Hélas, le héros-narrateur résume ainsi leur attitude :

Il est des gens qui rejoignent certains fromages dont l'authenticité relève soit de la teneur de leur moisissure, soit de la densité de leur pointure. Abdelkader D. et Mme Hélas sont de ceux-là. Ils incarnent leur purulence. Les désinfecter serait les dénaturer. (*IM*, 164)

¹⁸² K. Gałczyńska-Kilańska, *Polacy w Kraju Półksiężycy*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1974, p. 193-194.

¹⁸³ J. Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française. 1. Origines et perspectives*, Paris, Publisud, 1986, p. 110.

La violence de cette intervention s'explique par le sentiment d'injustice éprouvé par Khadra. Mme Hélas a faussé une soirée des écrivains algériens en présence de Charles Josselin¹⁸⁴ en accusant Yasmina Khadra d'avoir abusé des femmes par son pseudonyme féminin. À en croire Mme Hélas et Abdelkader D., Khadra était un agent de la Sécurité militaire, aidé par des officiers à cause de son incapacité à écrire des romans.

Le héros-narrateur de *L'imposture des mots* décrit aussi l'intervention de ces deux personnes auprès d'une universitaire autrichienne Beate qui donnait une conférence sur Yasmina Khadra à l'époque où Mohammed Moulessehoul restait encore dans l'anonymat. Fascinée par Khadra et par son œuvre, la chercheuse autrichienne ignorait la véritable identité de l'écrivain. Abdelkader D. et Mme Hélas l'en auraient prévenue. Il s'agit en fait de Beate Bechter-Burtscher de l'Université d'Innsbruck dont la thèse de 1998 portait sur le roman policier algérien et à laquelle Yasmina Khadra a dédié la dernière aventure du commissaire Llob, *L'automne des chimères*. Selon Mme Hélas, l'universitaire autrichienne croyait dur comme fer que Yasmina Khadra était une femme et seulement l'écrivain oranais Abdelkader D. lui a exposé la vérité : « La pauvre, j'ai cru qu'elle allait nous claquer entre les pattes. J'étais peinée pour elle. C'était atroce » (*IM*, 161). Ce sont les propos de Mme Hélas que le héros-narrateur de *L'imposture des mots* cite dans son texte. Quoiqu'il en soit, il s'avère qu'au moment de la rédaction de sa thèse la chercheuse d'Innsbruck était parfaitement consciente que Yasmina Khadra n'était qu'un pseudonyme :

L'année 1997 marque un tournant dans le développement du roman policier algérien : *Morituri*, troisième roman de la série des « Commissaire Llob », paraît en avril, et pour la première fois dans l'histoire du genre en Algérie, ce roman n'est pas publié en Algérie mais en France. Outre cela, l'auteur avoue son sexe et publie son œuvre sous le pseudonyme féminin de Yasmina Khadra car face à la situation actuelle en Algérie et surtout à cause du ton critique de ses romans, il n'est pas possible pour l'auteur, qui vit en Algérie, de publier ses œuvres sous son vrai nom. Ce passage d'un pseudonyme à l'autre s'explique davantage par des stratégies de vente : en Algérie, un pays toujours dominé par les hommes et la femme étant considérée mineure, il devenait impératif, pour éviter les préjugés, d'opter pour un pseudonyme masculin ; en France, par contre, les œuvres de femmes maghrébines connaissent, en ce moment, un grand succès¹⁸⁵.

La thèse fut soutenue en 1998, donc en période où Mohammed Moulessehoul veillait à cacher son identité. Malgré cela, Beate Bechter-Burtscher a bien expliqué la stratégie de l'auteur.

¹⁸⁴ Ministre de la Francophonie dans les années 1997-2002.

¹⁸⁵ B. Bechter-Burtscher, *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, op. cit., p. 103.

Identité menacée

Le commandant Moulessehoul est sans doute le plus important des personnages qui apparaissent au héros-narrateur. Ses conversations avec l'écrivain Yasmina Khadra sont un signe de la crise vécue par l'auteur suite à la tempête médiatique déclenchée après la publication de *L'écrivain*. Cette tension identitaire entre deux personnes : homme de lettres et homme de troupes est mise en relief pour la première fois dans la scène d'une interview que Khadra accorde à Florence Aubenas. Étant venue surtout pour questionner l'officier, la journaliste de *Libération* ne s'intéresse point à l'écrivain. Avant de laisser parler Yasmina Khadra, elle attaque Mohammed Moulessehoul : « Elle cherche la faille dans le dispositif du militaire, contourne les obstacles, jauge les tranchées, tente des diversions... Imperturbable, le commandant ne cède pas un centimètre de son territoire » (*IM*, 67) .

L'entretien ressemble à une bataille. Le passé militaire hante le présent de l'auteur et perturbe son entrée dans le monde des intellectuels. C'est pourquoi Yasmina Khadra est prêt à sacrifier une partie de son identité et se détache du commandant Moulessehoul. Il suit le combat entre la journaliste et l'officier à distance : « De mon perchoir, j'observe la bataille rangée et ne souffle mot » (*IM*, 68). La scène se déroule entre trois personnes : Florence Aubenas, le commandant Moulessehoul et le héros-narrateur. Il semble que les journalistes et les critiques ont attiré l'attention sur l'engagement militaire de Yasmina Khadra et augmenté ainsi son dédoublement. D'où le besoin chez le héros-narrateur de mener lui-même un dialogue avec l'officier Mohammed Moulessehoul.

Plus tard, ce dernier rejoint l'auteur dans la chambre d'hôtel pour lui présenter ses excuses : « J'ai honte de me substituer à toi le jour de ta consécration » (*IM*, 76). Pourtant, Yasmina Khadra tourne le dos à Mohammed Moulessehoul, refuse de l'écouter et celui-ci s'éclipse. Il revient encore une fois pour aborder le héros-narrateur dans une rue parisienne et pour s'excuser : « Désolé pour la tournure que prennent les choses, me souffle le commandant Moulessehoul dans le creux de la nuque » (*IM*, 121). Cette fois-ci la confrontation se fait avec violence. Bien qu'il soit chassé par l'écrivain, l'officier ne se laisse pas impressionner et rappelle à Yasmina Khadra d'où il vient :

Tu voulais conquérir le monde avec une machine à écrire et une rame de papier ? Tu disposes de plus que ça. Mais rappelle-toi ceci, Yasmina. Quelles que soient la générosité de tes éditeurs et les clameurs de tes fans, partout où te portera ta muse, tu ne seras qu'un gamin de neuf ans que son père a chassé de la maison et que l'amour de tous les hommes n'en saurait consoler. Tôt ou tard, il faudra bien que tu t'arrêtes pour souffler. Ce jour-là, tu apprendras, à tes dépens, que nulle part tu

ne seras l'enfant que tu aurais aimé être. S'il y est question de malédiction, dis-toi qu'elle ne te poursuit pas ; elle est *en* toi. (IM, 128)

Ces paroles sont l'écho d'un fragment de *L'écrivain* où le cadet Mohammed Moulessehoul déclare au directeur du lycée militaire de Koléa : « Je n'ai pas besoin de chars, ni d'avions, ni de bataillons chevronnés, monsieur le directeur. Donnez-moi une machine à écrire, une rame de papier et je conquerrai le monde » (E, 206). En plus, l'officier rappelle à l'écrivain la blessure de l'enfance : le fait d'avoir été abandonné par le père, événement qui ouvre l'autobiographie de Yasmina Khadra. La scène se clôt par la brouille entre le romancier et le commandant. Atteint dans sa dignité, Mohammed Moulessehoul accuse Yasmina Khadra d'être prêt à tout sacrifier pour sa carrière d'écrivain.

L'écrivain est évoqué aussi durant leur dernière rencontre qui termine *L'imposture des mots*. L'auteur souligne ainsi une certaine continuité de son entreprise autobiographique composée de deux livres. Réconcilié enfin avec le commandant Moulessehoul, Yasmina Khadra lui tend la main :

Je me penche sur son sac, le jette par-dessus mon épaule et, pour la première fois depuis cet automne 1964 où le portail de l'école des cadets me confisquait au reste de la planète, je lui tends la main. (IM, 177)

Le héros-narrateur revient au point de départ de son histoire, un matin d'automne 1964 où son père l'avait laissé à l'école militaire du Mechouar. Entre-temps, il a effectué un travail de reconstruction de son identité. *L'imposture des mots* devient la deuxième étape de ce travail, d'autant plus importante qu'elle clôt le projet autobiographique khadraïen et lui assure une interprétation définitive. Comme nous l'avons souligné, la narration contribue à la construction de l'identité. Un récit acquiert sa pleine signification dans la conclusion : les faits passés peuvent se doter d'un sens nouveau à la lumière du dénouement de l'histoire¹⁸⁶. La tension identitaire du héros-narrateur est donc apaisée à la fin du livre.

Une telle reconfiguration s'est opérée dans *L'imposture des mots* grâce au procédé comparable à la cure psychanalytique. D'après Paul Ricœur, la psychanalyse contribue considérablement à l'enquête sur l'identité narrative¹⁸⁷. Il y a pourtant une autre conception selon laquelle la narration ne fonde pas l'unité narrative d'un sujet, mais elle est plutôt la

¹⁸⁶ K. Rosner, « Narracja jako pojęcie filozofii współczesnej », dans : W. Bolecki, R. Nycz (dir.), *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2004, p. 11-12.

¹⁸⁷ Pour les conceptions de Paul Ricœur, Jacques Lacan et Jacques Derrida sur l'identité narrative et la psychanalyse qui suivent, voir : A. Bielik-Robson, « Słowo i trauma : czas, narracja, tożsamość », dans : W. Bolecki, R. Nycz (dir.), *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze, op. cit.*, p. 14-25.

réaction d'un individu à une blessure. L'activité narrative devient alors un essai rétrospectif de retrouver un sens de l'expérience traumatisante. Elle permet de substituer la signification au mal, tout en révélant toujours les traces de la crise. C'est pourquoi *L'imposture des mots* est un texte indécis entre l'autobiographie et l'autofiction. Les failles dans le récit khadraïen et la pluralité de registres dont l'auteur se sert témoignent du rôle thérapeutique du texte. Le récit est une illusion qui répare les dégâts vécus dans la réalité¹⁸⁸.

Jacques Lacan s'oppose pourtant à la tendance du sujet à masquer son mal. Il souligne la primauté de l'expérience traumatisante qui devient un véritable trésor. L'héroïsme lacanien consiste à accepter le mal malgré la tentation du sujet de le substituer à la signification par l'activité narrative. Grâce au traumatisme, l'être humain gagne la possibilité d'une rencontre avec la réalité¹⁸⁹ qui est une valeur indéniable.

Il semble que le héros-narrateur de *L'imposture des mots* renonce à la règle de Lacan. Il suit plutôt les principes de Jacques Derrida qui vise à atténuer la réalité traumatisante dans et par le discours. Il s'en suit une autre interprétation du titre de l'autofiction khadraïenne. *L'imposture des mots* est un essai d'appivoiser l'expérience du mal par sa mise en récit dont la nature est pourtant double : bien qu'il porte un remède à la crise, il ne cesse pas d'en témoigner. Le discours qui se caractérise par une surabondance sert en effet à cacher un vide¹⁹⁰. Ce vide dans le cas de Mohammed Moulessehou date du matin d'automne 1964, où son père l'a conduit à l'école militaire en l'arrachant à la maison familiale. Il reste visible aussi dans son œuvre autobiographique dont aucun fragment ne décrit l'engagement de l'auteur dans les combats de la décennie noire. Plus il s'abstient d'en traiter, plus ce sujet s'impose, ce que Florence Aubenas a exprimé dans l'article cité au début du présent

¹⁸⁸ Malgré ces constatations, il serait impossible de lier *L'imposture des mots* à l'autofiction définie par Serge Doubrovsky : un texte dont la thématique et la production sont influencées par la psychanalyse. L'éparpillement du sujet chez Doubrovsky et son impossibilité de se fixer résultent de la particularité de la littérature contemporaine qu'est l'inconsistance de l'individu postmoderne. Chez Yasmina Khadra, cette crise du sujet s'explique plutôt par le choc que fut pour l'auteur le déplacement en France et l'accueil par le milieu littéraire et non par les tendances générales de la culture contemporaine. D'ailleurs, *L'imposture des mots* se lit comme une critique acerbe de cette réalité, exprimée dans le texte par Zarathoustra ; voir P. Gasparini, *Est-il je ?*, op. cit., p. 12 et 23 ; R. Robin, « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », dans : S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, op. cit., p. 75 et 81.

¹⁸⁹ J. Lacan, « *Tuché i automaton* », trad. de K. Kłosiński, dans : A. Burzyńska, M. P. Markowski (éd.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków, Znak, 2006, p. 31.

¹⁹⁰ L. Magnone, « Traumatyczny Realizm », dans : P. Czaplinski (éd.), *Lacan, Žižek. Rewolucja pod spodem*, Poznań, Poznańskie Studia Polonistyczne, 2008, p. 34.

chapitre¹⁹¹. D'où le besoin de résumer le débat concernant l'engagement de Mohammed Moulessehoul et en général la guerre civile en Algérie¹⁹².

« Qui tue qui ? »

La révélation par l'écrivain de son identité en janvier 2001 accompagne une polémique sur l'implication de l'armée algérienne (ANP – l'Armée nationale populaire) dans la guerre civile. Elle est due à la publication aux éditions La Découverte de deux témoignages : *Qui a tué à Bentalha ?* de Nesroulah Yous et *La sale guerre* d'Habib Souaïdia. Le premier a paru en octobre 2000 et a précédé la publication de *L'écrivain* de Khadra. Nesroulah Yous accuse l'armée de complicité de ce crime qui a coûté la vie à plus de 400 personnes. Son témoignage pose la question « Qui tue qui en Algérie ? » et déclenche une tempête médiatique concernant les responsabilités de l'armée algérienne du drame des années 1990. Sa thèse alimente de nombreuses polémiques qui se multiplient encore après la publication du livre d'Habib Souaïdia.

Ancien officier des forces spéciales algériennes, Souaïdia analyse le fonctionnement du système de lutte antiterroriste dont il faisait partie. Il décrit « la sale guerre », celle que l'état-major a livrée non seulement aux intégristes mais aussi à la société algérienne : « D'une certaine façon, on peut dire que depuis le début, ce sont en fait deux guerres qui sont menées par les troupes d'élite : l'une contre les groupes armés, l'autre contre le peuple et les civils »¹⁹³. Selon lui, l'armée attisait le conflit avec les islamistes pour répandre l'impression qu'elle était la seule force capable de restituer la paix dans le pays. C'est pourquoi les forces de sécurité se déguisaient en maquisards et tuaient les civils ou s'abstenaient d'intervenir contre les terroristes. Cette stratégie avait pour but de mettre en relief leur cruauté et d'assurer l'armée du soutien du peuple. En gros, elle permettait aux généraux de conserver le statu quo dont ils étaient les plus grands bénéficiaires.

Publié le 8 février 2001, le témoignage de Souaïdia livre de nombreux exemples de l'implication des forces spéciales dans « la sale guerre ». Il est immédiatement suivi d'un appel des intellectuels français dans *Le Monde* du 9 février. À la veille de la visite en Algérie

¹⁹¹ F. Aubenas, « Yasmina recadré », article déjà cité.

¹⁹² Nous en avons parlé dans : J. Pawlicki, « Les tribulations parisiennes de l'officier écrivain : l'œuvre autobiographique de Yasmina Khadra et son accueil en France », dans : *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 39/1, Poznań, 2012.

¹⁹³ H. Souaïdia, *La sale guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2001, p. 313.

du chef de la diplomatie française M. Hubert Védrine et avant la session du comité des droits de l'homme des Nations Unies concernant l'Algérie, ils demandent une commission d'enquête internationale pour étudier l'hypothèse d'une implication de l'armée dans des crimes contre l'humanité, suffisamment étayée par les deux témoignages de Yous et Souaïdia. Les signataires de l'appel, dont Pierre Bourdieu, Pierre Vidal-Naquet et le directeur des éditions La Découverte François Gèze, soulignent que la France risque de cautionner un pouvoir coupable de graves crimes :

L'Algérie est depuis neuf ans le théâtre d'une guerre effroyable et de violations massives des droits humains : des milliers de personnes ont été enlevées et sont portées disparues ; la torture est pratiquée de manière systématique par les forces de sécurité ; des massacres à grande échelle officiellement attribués aux groupes armés islamistes sont perpétrés à l'encontre de populations civiles. Cette guerre aurait déjà fait 200 000 morts et on compterait selon les sources 10 000 à 20 000 disparus. Près d'un demi-million de personnes ont fui le pays et, à l'intérieur, l'exode massif provoqué par l'insécurité et les déplacements forcés de population, sont encore plus importants. De nombreux témoignages ont permis d'établir qu'une grande partie de ces violations était le fait des forces de sécurité. Par ailleurs, les populations civiles ne sont pas protégées, les responsables de ces crimes ne sont pas poursuivis et aucune enquête judiciaire sérieuse n'a jamais été diligentée¹⁹⁴.

L'hypothèse « Qui tue qui ? » met en cause au même degré la haute hiérarchie algérienne et Yasmina Khadra qui vient de signer son autobiographie. De par son engagement d'ancien militaire, il est impliqué dans le débat. S'il veut défendre son intégrité, il est censé soutenir l'armée, décriée de plus en plus souvent. Dans une critique écrite pour *Libération*, Florence Aubenas pose la question sur les liens de Khadra avec l'armée algérienne :

Il suffit d'avoir fait un détour du rayon littérature à celui des droits de l'homme pour savoir ce que pèse l'armée en Algérie. Des exécutions sommaires, 30 000 civils portés disparus, des accusations d'avoir participé à certains massacres, d'autres d'avoir laissé égorger des villages sans même tenter d'intervenir. Et en ouvrant le livre de Khadra, on tombe dans une sorte de pagnolade, des doigts tachés d'encre, des raclées et des amitiés, auxquels une amertume et un verbe râpeux donne une certaine saveur. Des casernes, univers inconnu et terrible où Moulessehoul a servi dans les unités de combat, rien. Interrogé, l'auteur se met au garde-à-vous. «Je suis fier d'avoir appartenu à l'armée, c'est ma mère. Elle m'a adopté et aimé à sa manière »¹⁹⁵.

Le reproche majeur fait à Khadra est d'avoir omis son engagement dans la guerre civile et, par conséquent, d'avoir donné une image incomplète des forces de sécurité. Certes, l'armée peinte par lui dans *L'écrivain* n'est pas celle du témoignage d'Habib Souaïdia, mais le but de son récit est aussi différent : en tant qu'autobiographie, il développe une certaine vision de la vie de Mohammed Moulessehoul. Cela veut dire que la visée documentaire n'est pas son

¹⁹⁴ P. Bourdieu (et autres), « M. Védrine et le bain de sang en Algérie », *Le Monde* du 9 février 2001.

¹⁹⁵ F. Aubenas, « Yasmina recadré », *Libération* du 18 janvier 2001, p. 4.

objectif majeur. L'armée, telle que Khadra l'a décrite, est une morne institution parce qu'elle reste incompatible avec les rêves d'enfance du héros-narrateur ; l'armée dénoncée par Souaïdia est coupable des crimes dont il était témoin. D'ailleurs, Yasmina Khadra souligne qu'il n'a jamais été témoin des violences faites par les militaires.

Dans une interview donnée au quotidien *El Watan* le 17 février 2001, il répond à la publication de *La sale guerre* et poursuit la défense de l'ANP :

Pendant huit ans de guerre, je le déclare en mon âme et conscience, je n'ai jamais vu, lu, découvert ou mis la main par mégarde sur un document incitant les militaires à tuer ou à exercer des exactions sur la population civile. Je n'ai jamais entendu directement ou entendu parler d'un ordre proféré par qui que ce soit pour assassiner des civils. Je n'ai jamais été témoin, de près ou de loin, de violences ou de massacres de villageois perpétrés par des militaires. Tous les massacres dont j'ai été témoin portent la même signature, celle de groupes intégristes armés, sans aucun doute et sans aucune exception. De l'intérieur de l'institution militaire, j'ai vu des soldats, des sous-officiers, des officiers engagés dans la guerre pour sauver le pays¹⁹⁶.

Dans le même entretien, Khadra appelle le livre de Souaïdia « un effroyable tissu de mensonges écrit par un homme qui a prêté son nom à des manipulations » et la question « Qui tue qui ? » – une « abominable thèse dont les animateurs essaient de porter atteinte à la seule institution qui tient encore debout ». Selon lui, l'armée est le seul pilier de l'État algérien et sa mise en cause contribue à maintenir le chaos au pays qui n'est pas encore sorti de la crise. En même temps, il se déclare prêt à témoigner devant les intellectuels qui ont signé l'appel publié par *Le Monde* et qui demandent la création d'un tribunal international de justice pour l'Algérie.

Après avoir exprimé son indignation, Yasmina Khadra donne une critique plus objective du livre d'Habib Souaïdia. Dans une interview accordée à *Marianne* du 19 au 25 février 2001, il contredit deux faits répertoriés dans *La sale guerre* :

C'est tout un livre qu'il faudrait écrire pour démentir celui-là ! Un exemple parmi d'autres : l'auteur soutient qu'en 1995, à Aïn-Defla, lors d'une grande offensive contre le GIA, l'armée a bombardé indistinctement des civils et des caches de terroristes. Or, j'ai participé à cette opération. Avant le déluge de feu, nous avons évacué tous les civils. Après l'opération, lorsque nous avons ramassé les corps, il n'y avait que des soldats et des terroristes ; il nous est arrivé de renoncer à des assauts parce que, précisément, les terroristes détenaient des otages civils. Comment accepter que l'auteur attribue à la sécurité militaire l'attentat du 1^{er} novembre 1994 à Mostaganem ? J'étais là, j'ai tout vu. J'ai ramassé les corps déchiquetés des scouts¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Y. Khadra, « Les massacres ont été commis par les intégristes armés » (propos recueillis par Nadjia Bouzeghrane), *El Watan* du 17 février 2001.

¹⁹⁷ Y. Khadra, « Leur djihad et le nôtre » (propos recueillis par Abdel Taos), *Marianne* du 19 au 25 février 2001.

Le premier démenti opposé à Habib Souaïdia concerne l'opération de l'armée dans les maquis d'Aïn-Defla, situés à 120 kilomètres au sud-ouest d'Alger, en mars 1995. L'offensive avait pour but de prévenir les terroristes qui s'apprêtaient à attaquer le siège de la région militaire de Blida. Selon Souaïdia, le bombardement qui a duré une semaine a coûté la vie à des centaines de civils tandis que le nombre d'authentiques militants islamistes tués était de l'ordre de cent à deux cents¹⁹⁸. Le deuxième fait contredit par Khadra est l'attribution de l'attentat du 1^{er} novembre 1994 dans le cimetière de Sidi-Ali (*wilaya* de Mostaganem) à la Sécurité militaire (SM). À en croire l'auteur de *La sale guerre*, les forces spéciales sont responsables de cet incident suite auquel sept jeunes scouts musulmans ont été tués¹⁹⁹. Souaïdia impute ce crime aux services secrets qu'il estime le véritable centre du pouvoir en Algérie depuis l'indépendance. Rebaptisée en 1990 le Département de renseignements et de sécurité (DRS), la SM est dirigée par le général Mohamed Médiène dit « Tewfik ». Comme le souligne Souaïdia, la population craint cette institution et continue de l'appeler la SM bien qu'elle ait changé de nom.

Hommage à l'armée

Yasmina Khadra n'est pas le seul intellectuel algérien à défendre l'ANP. Le 22 février, Rachid Boudjedra donne une interview au journal algérien *Le Matin* où il explique la genèse de la déclaration des intellectuels français accusant l'armée algérienne de génocides²⁰⁰. L'écrivain dénonce un courant politique et intellectuel lié à la gauche française et manipulé par le directeur des éditions La Découverte François Gèze qui a publié les livres de Yous et Souaïdia parce qu'il avait besoin d'un scoop. Selon Boudjedra, le mouvement est appuyé aussi par le Front des forces socialistes (FFS), parti algérien fondé en 1963 et dirigé par Hocine Aït Ahmed, héros de la guerre d'indépendance qui s'oppose au système de pouvoir en Algérie. Rachid Boudjedra déplore dans l'entretien l'injustice des médias français qui consacrent leur attention aux accusations contre l'État algérien en dépit des œuvres dénonçant le terrorisme : les siens (*Timimoun, La vie à l'endroit*) et ceux de Yasmina Khadra. Ses arguments sont largement repris dans l'appel « Contre la confusion et le défaitisme », signé par les intellectuels algériens qui contredisent les accusations contre l'ANP. Les signataires de

¹⁹⁸ H. Souaïdia, *La sale guerre*, op. cit., p. 236.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 108.

²⁰⁰ R. Boudjedra, « Mon hommage à l'armée » (propos recueillis par Rachid Mokhtari), *Le Matin* du 22 février 2001.

l'appel, avec Mohamed Dib en tête, mettent en cause « la nouvelle pseudo-pensée occidentaliste, à la fois unique et inique »²⁰¹, qui confond deux violences différentes : celle des terroristes et celle de l'État, légitime et soutenue par les citoyens.

Yasmina Khadra rejoint Rachid Boudjedra non seulement pour justifier l'armée algérienne mais aussi pour rétablir sa réputation. Dans *L'imposture des mots*, il décrit les difficultés à publier au *Monde* sa réponse au livre d'Habib Souaïdia et à l'appel des intellectuels du 9 février : « Depuis que Betty Mialet [des éditions Julliard] m'a téléphoné pour m'informer que ma lettre est différemment accueillie au *Monde* et qu'apparemment les avis défavorables quant à sa publication vont avoir le dessus, je flâne dans un état second » (IM, 139). Finalement, l'article fut accepté et publié le 13 mars sous le titre « À ceux qui crachent dans nos larmes ». Yasmina Khadra y soutient ses propos des interviews antérieures accordées à la presse occidentale et algérienne tout en admettant que la guerre civile des années 1990 n'a pas encore livré tous ses secrets : la confusion occulte toujours les enjeux de cette guerre plurielle dont les tenants ne sont pas dévoilés. Il donne son témoignage et déplore ensuite les intellectuels français dont la déclaration manque de discernement et de retenue :

Je déclare solennellement que, durant huit années de guerre, je n'ai jamais été témoin, ni de près ni de loin, ni soupçonné le moindre massacre de civils susceptible d'être perpétré par l'armée. Par contre, je déclare que l'ensemble des massacres dont j'ai été témoin et sur lesquels j'ai enquêté portent une seule et même signature : les GIA. [...]

Que savez-vous de la guerre, vous qui êtes si bien dans vos tours d'ivoire, et qu'avez-vous fait pour nous qui tous les jours enterriions nos morts et qui veillions au grain toutes les nuits, convaincus que personne ne viendrait compatir à notre douleur ? Rien. Vous n'avez absolument rien fait. Huit années durant, vous avez assisté à une intenable boucherie en spectateurs éblouis, ne tendant la main que pour cueillir nos cris ou nous repousser dans la tourmente à laquelle nous tentions d'échapper.

Que savez-vous de tous ces cadets tués au combat, de ces milliers de soldats fauchés à la fleur de l'âge et dont la majorité n'a jamais embrassé une lèvre aimée ou connu les palpitations d'un amour naissant ? Quels souvenirs gardez-vous de ces visages éteints, de ces corps qui ne bougent plus au pied d'arbres brûlés, de ces bouillies de chair qui indiquent qu'une bombe a explosé à tel ou tel endroit ? Vous n'avez rien vu de notre enfer et vous ne mesurerez jamais l'ampleur de notre chagrin ni l'envergure de notre bravoure²⁰².

Cette intervention très personnelle engage l'expérience du commandant Moullessehoul aussi bien que la renommée de l'écrivain Khadra qui refuse d'admettre la possibilité de l'implication de l'armée algérienne dans des crimes. Même s'il constate des erreurs et des dérapages, notamment au début du conflit, il les explique par la surprise que fut pour l'institution militaire l'irruption du terrorisme islamiste. Il n'empêche que cet argument est

²⁰¹ « Contre la confusion et le défaitisme », *Le Monde* du 30 mars 2001, p. 13.

²⁰² Y. Khadra, « À ceux qui crachent dans nos larmes », *Le Monde* du 13 mars 2001, p. 13.

atténué par les historiens : c'est le coup d'État de l'armée en janvier 1992 qui a appris aux islamistes que le pouvoir se gagne par la violence et se maintient par la dictature²⁰³.

Le même jour, *Le Monde* a publié un autre article sur le sujet, celui de M. Mohammed Ghoualmi, ambassadeur d'Algérie en France. Selon lui, l'argument portant sur l'affrontement avec les terroristes voulu par la haute hiérarchie de l'armée soucieuse de se maintenir au pouvoir manque de logique. Sinon la pratique politique algérienne consisterait à renforcer le régime par sa déstabilisation²⁰⁴. Il est pourtant évident que la stratégie de faire peur à la population pour se présenter ensuite comme la force qui restitue de l'ordre est efficace. La question est si les généraux algériens l'ont faite la leur au début de 1992. De toute façon, à l'instar de Yasmina Khadra, l'ambassadeur reconnaît des écarts dans la guerre contre les islamistes :

Qu'il y ait eu des exactions, des bavures et des dépassements dans la lutte antiterroriste, la presse algérienne n'a cessé d'en faire état et les plus hautes instances officielles ne l'ont jamais caché. Des dizaines de cas ont été identifiés et leurs auteurs traduits devant les tribunaux militaires qui les ont sévèrement sanctionnés²⁰⁵.

Habib Souaïdia, quant à lui, ne tarde pas à répondre aux accusations qui lui imputent d'être manipulé par son éditeur ou devenu instrument d'un complot organisé contre l'ANP. Dans un article publié au *Monde* du 17 avril, il engage une polémique avec Rachid Boudjedra et Mohammed Ghoualmi. Il ne cesse pas de demander la création d'une commission d'enquête indépendante pour établir la vérité sur les coupables des crimes commis durant la guerre civile. Selon lui, il est indispensable que cette commission soit internationale pour que la justice soit rendue. L'auteur de *La sale guerre* conteste, enfin, les propos de Yasmina Khadra :

Quant à l'officier-écrivain Yasmina Khadra, qui, « *durant huit années de guerre, n'a jamais été témoin [du] moindre massacre de civils susceptible d'être perpétré par l'armée* » et affirme que tous l'ont été par les GIA (*Le Monde* du 13 mars), je sais qu'il ne faisait pas partie des forces spéciales quand j'y étais et qu'il n'a jamais été le témoin des tortures et des tueries dont j'ai rendu compte : par quel miracle peut-il affirmer que les militaires ne sont pas responsables que de « *dérapages isolés* » et faire semblant d'ignorer que les GIA sont largement manipulés par le DRS ? Pour moi, Yasmina Khadra fait partie de ces nombreux officiers « HTM » (« *hchicha taalba ma'icha* » : « *une herbe qui ne demande qu'à pousser* »), comme on appelle en Algérie ceux qui préfèrent ne se poser aucune question²⁰⁶.

²⁰³ A. Kasznik-Christian, *Algieria, op. cit.*, p. 458.

²⁰⁴ M. Ghoualmi, « Algérie : monstrueuses invraisemblances », *Le Monde* du 13 mars 2001, p. 13.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ H. Souaïdia, « En Algérie, le roi est nu », *Le Monde* du 17 avril 2001, p. 10.

La déclaration de Khadra est aussi mise en question par Ali Baali, porte-parole du Mouvement algérien des officiers libres (MAOL), organisation qui dénonce le pouvoir algérien et se donne pour but de ramasser des preuves contre la haute hiérarchie militaire. Baali reproche à Khadra la déloyauté et la naïveté :

Je peux être indulgent avec l'écrivain romancier, mais pas avec l'officier professionnel, et dans ce cas il doit répondre à une série de questions restées sans la moindre réponse depuis le début de la tragédie algérienne. Dans quelles circonstances s'est-il trouvé témoin de massacres ? Pourquoi n'est-il pas intervenu ? Comment reconnaît-il les GIA ? Tout militaire qui se respecte sait qu'il y a quelque chose qui ne tourne pas rond dans ce conflit. Je conviens qu'il n'y a pas de guerre propre, mais la nôtre est trop sale, barbare et sans logique et toujours avec les mêmes victimes. Dire que les "dépassements" et les "dérapages" sont des actes isolés (vengeance, incompetence, méprise ou psychose) et que les mises en cause encombrant les asiles psychiatriques et les tribunaux, cela relève de la mauvaise foi et de la tromperie²⁰⁷.

Souaïdia et Baali mettent en doute l'intégrité de Yasmina Khadra. Selon eux, le commandant Moulessehouli s'est laissé emporter par les manipulations des chefs de l'armée par opportunisme ou naïveté et refuse d'admettre la vérité sur la nature du conflit algérien. Les deux polémistes jouent sur la tension dans la biographie de Khadra, comme si son engagement de l'écrivain provoquait de la confusion dans le témoignage du soldat. De toute façon, il reste à savoir s'il était possible, pour un officier de l'armée algérienne, de garder son intégrité durant la guerre civile des années 1990. En énumérant tous les acteurs de la guerre civile et présentant leurs mobiles, Jean-Paul Mari explique ainsi la genèse de la question « Qui tue qui ? » :

L'extrême opacité au sommet du pouvoir, sa culture malade du secret, le mutisme et la brutalité de l'armée contribuent à alimenter la thèse. Elle n'a jamais été prouvée. Et la plupart des experts et des observateurs ne croient pas à l'implication d'unités entières de l'armée régulière, sur ordre concerté de l'état-major, dans le massacre de villages ou de quartiers entiers²⁰⁸.

Bien que Mohammed Moulessehouli ait d'ardents défenseurs²⁰⁹, c'est paradoxalement chez Habib Souaïdia qu'on peut chercher la réponse à la question posée ci-dessus :

Je suis bien placé pour savoir que les islamistes armés ont commis des horreurs. Et aussi, à l'inverse, qu'il existe au sein de notre armée des soldats, sous-officiers et officiers possédant de

²⁰⁷ A. Baali, « "Témoins" d'une guerre en Algérie », *Le Monde* du 23 mars 2001, p. 20.

²⁰⁸ J.-P. Mari, « Algérie : autopsie des massacres », *Le Nouvel Observateur* du 29 mars 2001, p. 16.

²⁰⁹ Alek Baylee Toumi traite *L'imposture des mots* d'« un témoignage bouleversant sur une certaine gauche française, qui continue de douter encore des crimes islamistes, et n'hésite pas à détruire ceux qui n'épousent pas ses thèses révisionnistes ». Voir : A. Baylee Toumi, « La question du 'qui tue qui' dans *L'imposture des mots* de Yasmina Khadra », *Francofonía*, vol. 12/décembre 2003, p. 14.

grandes qualités morales et professionnelles. Malheureusement, cette catégorie de militaires est marginalisée et n'a presque aucun pouvoir de décision²¹⁰.

²¹⁰ H. Souaïdia, *La sale guerre*, *op. cit.*, p. 37.

6. LE TABLEAU DU XXI^E SIÈCLE : NOUVEAUX ENJEUX DU TERRORISME

La trilogie du grand malentendu

Une fois l'entreprise autobiographique terminée, Yasmina Khadra revient au sujet de la genèse du terrorisme en publiant une série de romans sur les régions conflictuelles du monde contemporain. Même s'il abandonne les thèmes algériens pour inscrire son œuvre dans un contexte plus universel et élargir son champ d'investigation, l'écrivain est absorbé par le même problème concernant les mobiles des jeunes qui rejoignent les mouvements intégristes. Il poursuit cette enquête dans les trois romans publiés successivement au début du XXI^e siècle : *Les hirondelles de Kaboul*, *L'attentat* et *Les sirènes de Bagdad*. Il y décrit les conditions propices au déclenchement de la violence et analyse le phénomène du choc des cultures vécu par le monde arabo-musulman et l'Occident. D'où l'étiquette proposée par les éditions Julliard : la trilogie du grand malentendu, que nous allons reprendre pour désigner cet ensemble thématique au sein de l'œuvre khadraïenne.

Yasmina Khadra plonge son lecteur dans les régions marquées par une logique du combat : l'Afghanistan sous le règne des talibans, Israël agité par les antagonismes avec la Palestine et l'Irak au moment de l'invasion américaine. Pourtant, il s'abstient de présenter les grands événements historiques et focalise son attention sur les drames des individus déboussolés par l'intrusion des forces politiques, idéologiques et militaires. Ses héros se trouvent dans une situation qui génère des tensions identitaires et qui exige un positionnement clair et définitif. Interpellés par l'histoire, ils doivent y répondre, qu'ils en aient envie ou non. C'est pourquoi la trilogie du grand malentendu est une œuvre politique. Elle met en scène les individus qui essaient de se retrouver parmi les propositions idéologiques offertes par l'histoire sans que jamais ces propositions soient acceptables. Au contraire, elles demandent une adhérence et impliquent un certain esprit sectaire. C'est là que réside le drame des héros khadraïens dont le choix, à l'instar des personnages d'une tragédie antique, est toujours mauvais.

Les hirondelles de Kaboul est l'histoire de deux couples : Atiq Shaukat avec sa femme Mussarat et Mohsen Ramat avec son épouse Zunaira²¹¹. Ils vivent à Kaboul qui devient une ville décomposée. Livrée à la folie des talibans, la capitale afghane est un lieu désert : la désertification concerne aussi bien les terres que les esprits. La ville vit au rythme des lynchages et exécutions organisés par le pouvoir. Les loisirs sont interdits et les habitants condamnés au mutisme. Atiq et Mohsen déambulent dans les rues, tandis que leurs femmes restent enfermées dans leurs foyers à cause des lois imposées par le régime islamique. Les deux couples sont en train de vivre des crises conjugales. Atiq essaie de fuir la réalité et s'absente de la maison. Il refuse d'aider son épouse qui est affaiblie et malade. Mohsen n'est pas capable de défendre Zunaira contre les brimades infligées aux femmes par les talibans. Réduit à l'impuissance par la brutalité des pouvoirs, il passe ses journées au cimetière pour éviter Zunaira qui n'accepte pas la faiblesse de son mari : « Elle ne supporte plus son regard de chien battu, ni sa voix psalmodiante » (*HK*, 97). Suite à la querelle des époux, Mohsen tombe et se heurte à une saillie dans le mur ce qui provoque sa mort. Le destin de Zunaira croise alors celui d'Atiq, geôlier à la prison de Kaboul. Accusée du meurtre de son mari, Zunaira est enfermée dans une cellule où elle attire l'attention du gardien admirant sa beauté. Bien qu'Atiq essaie de sauver la prisonnière, son projet échoue. Il tombe dans la folie, se met à traquer les femmes dans les rues dans l'espoir de retrouver Zunaira et s'effondre finalement sous les coups de la foule qui le lynche.

Le deuxième volet du cycle met en scène Amine Jaafari, Palestinien qui a accepté la nationalité israélienne et est devenu un chirurgien renommé. Sa vie bascule quand il apprend que sa femme Sihem a été l'auteur d'un attentat kamikaze au centre de Tel-Aviv. Rejeté par ses voisins et exposé à l'ostracisme, il se lance dans une enquête dont le but est de comprendre les mobiles de son épouse. C'est pourquoi Amine revient dans les lieux de son enfance et rencontre ses parents. Il découvre alors la misère de la population arabe et l'exclusion subie par les Palestiniens. Le héros de *L'attentat* se confronte au mouvement de la résistance qui avait recruté Sihem. Il rencontre son neveu Adel qui a introduit Sihem dans le réseau et suit les prêches du cheikh Morwan, principal idéologue du mouvement palestinien. Bien qu'il s'oppose à l'idéologie terroriste, Amine commence à compatir au malheur de ses compatriotes. Il reste pourtant fidèle à son credo de médecin qui choisit toujours la vie contre la mort et toute forme de violence. Son enquête est arrêtée par un attentat qui cible le cheikh

²¹¹ Le destin des femmes afghanes est aussi évoqué dans un roman ultérieur aux *Hirondelles de Kaboul* dont les héros vivent le même enfermement que les personnages khadraïens, à savoir *Syngué sabour. Pierre de patience* d'Atiq Rahimi (Prix Goncourt 2008).

Morwan. Amine observe le désordre provoqué par l'explosion de la voiture du cheikh et meurt à la sortie de la mosquée, atteint par la déflagration.

Le cycle du grand malentendu se clôt avec le troisième volet qui évoque l'invasion de l'Irak par les États-Unis en mars 2003. Dans *Les sirènes de Bagdad*, Yasmina Khadra met en scène un petit village de la province irakienne – Kafr Karam. Le héros principal dont le lecteur ignore le nom est un jeune homme qui suit toutes les étapes de la guerre jusqu'à rejoindre les rangs de la résistance irakienne. L'occupation de l'Irak met terme à ses projets : il doit quitter l'université de Bagdad et revenir à Kafr Karam où il est témoin des bavures de l'armée américaine. Après la descente des soldats dans sa maison, il décide de partir encore une fois pour la capitale afin de rallier le réseau animé par son cousin Sayed. Poussé par un désir de vengeance, le héros accepte une mission suicidaire qui consiste à transporter dans son corps une toxine qui provoquera une épidémie à Londres et se propagera à l'Occident. C'est pourquoi il est envoyé à Beyrouth dans la clinique du professeur Ghany qui le prépare à l'attentat par une série de piqûres. Le jeune militant rencontre dans la capitale libanaise le docteur Jalal, intellectuel arabe qui avait autrefois enseigné dans des universités en Europe, mais qui s'est rapproché du milieu islamiste. Faute de considération du monde intellectuel européen, il a choisi de dénoncer « le racisme intellectuel sévissant au niveau des chapelles bien-pensantes de l'Occident » (SB, 13). Les entretiens avec le docteur Jalal sensibilise le héros des *Sirènes de Bagdad* avec la question du choc des cultures et de l'incompréhension de l'Orient par le monde occidental. Malgré son attitude hostile envers l'Europe, le docteur Jalal essaie de dissuader le jeune homme de sa mission suicidaire qui provoquerait de grands dégâts. Ce dernier refuse de monter dans l'avion à destination de Londres et se rend aux militants islamistes en disant : « Qu'ils fassent vite. Je ne leur en voudrai pas. D'ailleurs, je n'en veux plus à personne » (SB, 317).

Fiction et réalité

Les romans qui composent la trilogie du grand malentendu se réfèrent aux régions qui constituent l'un des enjeux les plus importants pour la communauté internationale. L'Irak, l'Afghanistan et la Palestine sont des lieux où se croisent les intérêts de la civilisation orientale et occidentale, où s'affrontent la force militaire des institutions et la résistance des populations. Les fictions khadraïennes sont ancrées dans la réalité contemporaine, elles mettent en scène le décor que le lecteur connaît grâce à la diffusion d'informations massive et

rapide. Le recours au récit fictif en dépit d'une analyse historique s'explique paradoxalement par l'actualité des problèmes abordés par l'écrivain. L'étude historique faillit à cause de l'absence de recul temporel et laisse la place à la littérature qui prend en charge la description des régions incendiées du globe au début du XXI^e siècle²¹². Il s'en suit la question des relations entre référentialité et invention. Dans les textes de fiction, la stratégie la plus répandue consiste en la contamination de l'univers fictif par les éléments référentiels (historiques, géographiques ou temporels), en l'introduction de ces éléments dans un univers qui est globalement inventé²¹³.

Il en est ainsi du cycle romanesque de Yasmina Khadra qui met en scène une réalité fictive, mais contaminée par les éléments référentiels qui renvoient au monde de ce début du XXI^e siècle. Le cadre temporel des trois romans ne permet pas de définir exactement le moment de leur action. Il s'agit plutôt de présenter une époque de troubles, une période de transition marquée par les conflits politiques et les malentendus culturels et ethniques, qu'un épisode choisi de l'histoire contemporaine. Le règne des talibans en Afghanistan concerne les années 1994-2001, le conflit israélo-palestinien est un phénomène permanent et l'occupation de l'Irak embrasse la période entre 2003 et 2011. Les rares indices temporels dans les fictions khadraïennes servent à esquisser le cadre, ils ne se réfèrent pas aux dates précises mais évoquent des événements susceptibles de situer l'action dans un temps plus ou moins défini. Au moment de son installation à Beyrouth, le héros des *Sirènes de Bagdad* rappelle le meurtre de Rafic Hariri : « Je suis arrivée à Beyrouth, il y a trois semaines, plus d'un an après l'assassinat de l'ancien Premier ministre Rafic Hariri » (SB, 8). Il s'en suit que le dernier épisode du roman, le séjour libanais du héros, se déroule en 2006, Rafic Hariri étant assassiné en février 2005.

Le héros mentionne aussi le siège de Falloudja, ville située à l'ouest de Bagdad qui est devenue le centre de la résistance contre l'armée américaine :

La nuit était tombée depuis un bon bout de temps, et on suivait les informations sur Al Jazeera. Le présentateur du JT nous emmenait du côté de Falloudja où des batailles opposaient l'armée irakienne, renforcée par les troupes américaines, à la résistance populaire. La ville assiégée s'était jurée de rendre l'âme plutôt que de déposer les armes. Défigurée, enfumée, elle se battait avec une touchante pugnacité. On parlait de centaines de morts, en majorité des femmes et des enfants. Dans le café, un silence sépulcral taraudait les cœurs. On assistait, impuissants, à une véritable boucherie ; d'un côté des soldats suréquipés, appuyés par des chars, des drones et des hélicos, de l'autre une populace livrée à elle-même, prise en otage par une cohorte de « rebelles » déguenillés

²¹² L. Kadari, *De l'utopie totalitaire aux œuvres de Yasmina Khadra, approches des violences intégristes*, op. cit., p. 144.

²¹³ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 142.

et affamés qui détalait tous azimuts, armés de fusils et de lance-roquettes crasseux... (SB, 85-86).

La bataille de Falloudja s'est déroulée en 2004. Son évocation est l'un des indices temporels les plus importants dans le roman. Le siège de la ville a été un moment décisif de la guerre. Suite aux combats avec les résistants, l'image de l'armée américaine s'est effondrée et Falloudja est vite devenue une légende pour le peuple irakien²¹⁴. Le narrateur insiste sur le rôle des photos diffusées par la chaîne Al Jazeera : les images de la population civile prise en otage par une puissante armée ont contribué à l'éveil des sentiments nationaux chez les habitants de Kafr Karam et partant de tout le pays. Le journal télévisé montre une ville plongée dans le chaos et noircie de fumée. Il présente la misère environnante, des lieux malpropres et des gens vêtus de haillons qui ébranlent les spectateurs. Malgré le manque de matériaux, les rebelles font face à l'envahisseur dont l'équipement est supérieur à ses besoins. L'installation d'un poste de télévision dans le café de Kafr Karam s'est avérée un acte subversif. Elle a mis les habitants d'une bourgade de province au cœur des événements et leur a rendu leur conscience nationale. C'est pourquoi l'évocation de Falloudja est un élément référentiel significatif. Elle souligne le tournant dans la guerre et marque le moment où la population civile bascule du côté de la résistance contre les occupants.

Il en résulte que Yasmina Khadra choisit ces événements référentiels qui participent à la création d'une réalité propice au déclenchement de la violence. Les fictions khadraïennes sont contaminées par les événements réels dont le but est de mettre en relief les facteurs qui contribuent au basculement dans le sang. Les rares indices temporels dans la trilogie du grand malentendu fournissent un cadre général que l'écrivain remplit avec les événements fictifs pour créer une situation favorable au développement du terrorisme. Ainsi Yasmina Khadra décrit-il les conditions nécessaires à la naissance du fanatisme et du fondamentalisme. D'où le choix des trois décors qui se prêtent le mieux à un tel exercice : occupation de l'Irak, exclusion subie par les Palestiniens en Israël et règne des talibans en Afghanistan. L'écrivain esquisse le contexte spatial et temporel réel pour se concentrer ensuite sur le romanesque qui traduit la genèse du terrorisme.

²¹⁴ Le siège de Falloudja a coûté la vie à 800 civils, 1200 résistants et 100 soldats sans que les Américains aient atteint leurs objectifs militaires. L'opération était la bataille la plus difficile que les forces américaines aient livrée depuis les combats au Viet Nâm en 1968 pour prendre la ville de Hué ; M. Zawadzki, *Nowy wspaniały Irak*, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B., 2012, p. 46-47.

Naissance du bourreau

Le parcours du futur terroriste ressemble à une descente en abîme. C'est une suite d'événements et de circonstances qui aboutissent inévitablement à la violence et à la mort. Dans la trilogie du grand malentendu, la décision de rejoindre une organisation fondamentaliste est due au mépris éprouvé et au désir de vengeance. La femme-kamikaze de *L'attentat* et le héros des *Sirènes de Bagdad* suivent ce schéma. Le cas de ce dernier est d'autant plus exemplaire que le lecteur ignore son nom : il s'agit d'un garçon-modèle qui représente toute une génération de la jeunesse irakienne condamnée à l'usage de la violence²¹⁵.

La structure romanesque de *L'attentat* est basée sur l'enquête d'Amine qui veut comprendre les mobiles de sa femme devenue terroriste. Amine lance son investigation après la découverte d'une lettre d'adieu signée par Sihem :

À quoi sert le bonheur quand il n'est pas partagé, Amine, mon amour ? Mes joies s'éteignaient chaque fois que les tiennes ne suivaient pas. Tu voulais des enfants. Je voulais les mériter. Aucun enfant n'est tout à fait à l'abri s'il n'a pas de patrie... Ne m'en veux pas.
Sihem (AT, 76 ; en italique dans le texte).

Le message est une expression de l'« esprit terroriste » qui apprécie le collectif en dépit de l'individuel. Sihem n'est pas capable de vivre son bonheur quotidien à cause de la conscience des souffrances vécues par son peuple. La peine de ses compatriotes est un obstacle pour son épanouissement. La femme d'Amine souligne que le seul moyen de mériter son bien-être est de le vivre au sein de sa communauté. Avoir une patrie devient une condition nécessaire pour l'éducation des enfants. L'acte de la femme-kamikaze met en relief la situation des Palestiniens qui ne peuvent ni élever leurs enfants, ni se développer.

La recherche des mobiles de sa femme devient une obsession pour Amine : « Depuis cette maudite lettre, je ne pense qu'à ce signe que je n'ai pas su décoder à temps et qui, aujourd'hui encore, refuse de me livrer ses secrets » (AT, 114). Bien qu'il soit confronté à la misère de ses compatriotes, il refuse d'accepter les arguments de Sihem. Dans ses entretiens avec un responsable du mouvement palestinien, Amine se définit surtout en tant que médecin et non en tant que membre d'une communauté ethnique ou culturelle. La mort

²¹⁵ L'idée de Yasmina Khadra était encore plus générale. L'absence de nom du héros principal indique le caractère humain et universel de toute forme de violence : « Je ne voulais pas donner un nom arabe à la violence, car elle est partout, elle est humaine » ; Y. Khadra, « Aller au commencement du malentendu » (propos recueillis par Christine Rousseau), *Le Monde des livres* du 29 septembre 2006, p. 12.

suicidaire de sa femme l'a ébranlé, l'a mis dans une situation qui sollicite une prise de position. Pour le représentant du réseau clandestin, il faut choisir entre la résistance et la collaboration, tandis qu'Amine conteste la nécessité du choix binaire. « Ce qui est l'ennemi pour toi, pour moi est un patient » (AT, 169), déclare-t-il au résistant et rajoute dans ses pensées : « Jamais je ne me suis senti impliqué » (AT, 175).

Ainsi Amine renonce-t-il à suivre la voie de Sihem. Malgré la conscience des souffrances des siens et la mise en cause de son identité, le héros de *L'attentat* réussit à la garder intacte : « Je suis chirurgien ; je trouve qu'il y a suffisamment de douleur dans nos chairs pour que des gens sains de corps et d'esprit en réclament d'autres à tout bout de champ » (AT, 176)²¹⁶. La profession du médecin s'avère une occupation qui permet à Amine d'échapper à la logique duelle. Elle crée un espace qui sert à se soustraire à l'influence de l'idéologie. Pourtant, cet espace n'existe pas, il est un lieu impossible, une utopie. Tout en refusant de rejoindre les rangs des rebelles, Amine poursuit sa quête au sein du peuple palestinien et trouve la mort dans un attentat absurde dont il n'est pas la cible. Il s'en suit que le système d'opposition binaire exclut tous ceux qui ne l'acceptent pas. Le projet utopique de créer un espace incompatible avec la logique du combat permet seulement de rester soi-même et non de survivre.

Le jeune héros des *Sirènes de Bagdad* ne peut pas construire un tel espace. Il abandonne ses études et quitte la capitale à cause de l'occupation du pays par l'armée étrangère. Après le retour dans son village natal, il est témoin d'une série de bavures des soldats et observe les humiliations de la population. Tout d'abord, il assiste à la mort de Souleyman, fils du ferronnier de Kafr Karam et malade mental. Souleyman est mitraillé par un soldat américain qui ne comprend pas son comportement et le soupçonne d'être bourré d'explosifs. Sa mort est le premier signe de l'intrusion de la guerre dans le village. Jusque-là ses habitants espéraient se cacher dans leur « petit bonheur autiste » (SB, 57) et échapper à la violence grâce à leur isolement. Pourtant, le malheur s'installe à Kafr Karam avec la poursuite des combats. Le héros khadraïen est ensuite témoin du massacre des invités de la noce, tués par un missile lancé à cause d'une méprise de l'armée. La mort de dix-sept personnes est pour lui une épreuve de l'absurdité : « On ne passe pas de la liesse au deuil sur un vulgaire

²¹⁶ Le sens de la complexité du docteur Amine Jaafari ressemble à celui dont Albert Camus a fait preuve dans ses interventions sur la guerre de libération nationale en Algérie. Yasmina Khadra a prêté à son personnage la même volonté de rester le plus longtemps possible du côté de l'humanité universelle au lieu de rejoindre l'un des côtés du conflit. Pour Albert Camus et la guerre d'Algérie, voir J. Guérin, « Camus et la guerre d'Algérie. Témoignage, journalisme et fiction », dans : T. Augais, M. Hilsum, C. Michel (dir.), *Écrire et publier la guerre d'Algérie : de l'urgence aux résurgences*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Les cahiers de marge », 2011, p. 127-138.

claquement de doigts. La vie n'est pas un tour de passe-passe, même si souvent, elle ne tient qu'à un fil » (SB, 109). Ému par la souffrance de son peuple, le jeune homme commence à éprouver le désir de vengeance qui atteint son apogée après la perquisition faite par les soldats américains dans sa maison. La descente brutale des militaires provoque la chute de son père qui tombe et perd ses habits. Le fils voit alors le sexe de son géniteur ce qui est le plus grand sacrilège pour un Bédouin. « Après cela, il n'y a rien, un vide infini, une chute interminable, le néant... Toutes les mythologies tribales, toutes les légendes du monde, toutes les étoiles du ciel venaient de perdre leur éclat » (SB, 113) explique le héros. Cet incident est un pas irréversible qui le contraint à venger l'honneur de la famille. Le même soir, il fait ses adieux et quitte Kafr Karam pour intégrer la cellule de la résistance à Bagdad.

La perquisition est l'étape finale d'un long processus de l'invasion par la réalité de la guerre de l'univers présenté dans les *Sirènes de Bagdad*. L'incompréhension de la culture arabe par les soldats est à la source de la résolution du héros de rejoindre le mouvement fondamentaliste. Face à la force aveugle de l'armée étrangère, il choisit un camp adverse mais dont l'aveuglement est le même. Il s'agit de répondre à la brutalité par un acte encore plus cruel et plus spectaculaire. Yasmina Khadra montre qu'on ne naît pas terroriste mais qu'on le devient. Pourtant, la trilogie du grand malentendu n'est pas une justification du terrorisme, beaucoup s'en faut. Elle propose un diagnostic selon lequel les actes terroristes dans le monde arabe sont dus à l'humiliation dont la gravité n'est pas accessible à la mentalité occidentale²¹⁷. Dans la vision romanesque de Yasmina Khadra, le terroriste est sollicité par de fortes émotions accompagnées d'outrage qui est la cause principale des hostilités contre l'Occident. Aussi l'incapacité de comprendre la mentalité et la culture arabes contribue-t-elle au développement de la violence²¹⁸.

Yasmina Khadra appelle à la connaissance mutuelle des cultures. Il voit les prémices de la solution dans la coopération de l'Occident avec les élites du monde arabe²¹⁹. D'où son choix des héros de la trilogie du grand malentendu : Amine Jaafari est un chirurgien

²¹⁷ D. Garand, « Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien », *Études françaises*, vol. 44, 1/2008, p. 46.

²¹⁸ Comme le soulignent les chercheurs, ce manque de reconnaissance et la politique maladroite des États-Unis en Irak ont provoqué la montée du terrorisme. Les auteurs des attentats à Madrid en mars 2004 et à Londres en juillet 2005 ont justifié leurs actes par la volonté de venger le peuple irakien ; J. Danecki, « Jak się rodzi terroryzm ? Z doświadczeń interwencji USA w Iraku », dans : A. Abbas (éd.) *Nowy Irak w perspektywie budowania demokratycznego państwa federacyjnego*, Poznań, Université Adam Mickiewicz, 2006, p. 167.

²¹⁹ Voir par exemple l'interview de l'écrivain accordée à la presse polonaise où il sollicite l'attention des hommes politiques européens et leur demande de soutenir les élites arabes capables de s'opposer à l'intégrisme : Y. Khadra, « Zachodzie, zrozum nas » (propos recueillis par Paweł Smoleński), *Gazeta Wyborcza* du 21 mai 2006.

prestigieux de Tel-Aviv et le jeune Bédouin des *Sirènes de Bagdad* – un étudiant. Pourtant, ils ne trouvent pas de soutien dans leur effort. Ils sont mis dans une situation de tensions identitaires. Incompris et déçus, les héros khadraïens sont condamnés d'avance à la mort. Ils n'ont de place ni dans leurs communautés d'origine, ni dans le monde créé par les représentants d'une autre culture. Leurs périple initiatiques conduisent à la fin incontournable qu'est l'anéantissement. C'est pourquoi *L'attentat* et *Les sirènes de Bagdad* s'ouvrent par les séquences qui anticipent la solution tragique et précèdent la mort des héros²²⁰. Le récit est ainsi mis en marche, il mène le lecteur au dénouement inéluctable. Amine est transformé en apatride. Il en est de même avec le jeune terroriste qui ne peut pas revenir à Kafr Karam à cause du tabou brisé. Le sacrilège le met en dehors de la communauté qu'il ne réintégrera plus. Le seul destin qui l'attend est celui de terroriste suicidaire.

L'espace dans la trilogie du grand malentendu déclenche la violence. Il est clos et contraignant, il ne laisse pas de liberté aux personnages qui déambulent dans les rues des grandes villes. La description des terres afghanes ouvre *Les hirondelles de Kaboul* :

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. Une chaleur caniculaire a résorbé les hypothétiques bouffées d'air que la nuit, dans la débâcle de sa retraite, avait omis d'emporter. Depuis la fin de la matinée, pas un rapace n'a rassemblé assez de motivation pour survoler ses proies. Les bergers, qui, d'habitude, poussaient leurs maigres troupeaux jusqu'au pied des collines, ont disparu. À des lieux à la ronde, hormis les quelques sentinelles tapies dans leurs miradors rudimentaires, pas âme qui vive. Un silence mortel accompagne la dérélition à perte de vue (HK, 7).

Le narrateur insiste sur la dureté du paysage aride et étouffant. L'Afghanistan est un lieu isolé, oublié de Dieu et des hommes. Il s'agit d'un espace hanté, agité par les ouragans de sable que rien n'arrête. La monotonie de la plaine est rompue seulement par les postes d'observation, installés à l'entrée de la capitale. Kaboul est placée au milieu du désert qui s'infiltré progressivement à l'intérieur de la ville et de l'esprit de ses habitants. Privés de secours divin, ils sont exposés à la chaleur et étouffent. Rien ne brise le silence mortel et

²²⁰ L'ouverture des *Sirènes de Bagdad* ressemble à celle de *La condition humaine* d'André Malraux. Les deux écrivains mettent en scène les héros exposés à l'angoisse avant de se préparer à un acte terroriste. Le narrateur du roman khadraïen et Tchen du récit de Malraux se détachent progressivement du monde extérieur et plongent dans une espèce d'hébétude face aux gens qui continuent de vivre. Ils observent la vie nocturne de la ville dont ils ne perçoient que quelques bruits et lumières : « Déjà, les lumières et les enseignes au néon se donnent en spectacle. Dans le slalom des phares, les grosses cylindrées se prennent pour des coups de génie » (SB, 8) ; « La vague de vacarme retomba : quelque embarras de voitures (il y avait encore des embarras de voitures, là-bas, dans le monde des hommes...) » ; A. Malraux, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 9.

oppressant qui s'étend autour de la ville. L'isolement est complet au sens propre et figuré du terme : les héros du roman sont condamnés à la claustration, ils ne peuvent pas échapper à leur destin.

Le prologue des *Hirondelles de Kaboul* souligne une certaine violence inhérente au paysage afghan, fournaise et terre hostile aux hommes. La tornade s'y déploie avec colère pour ne rien épargner. Il n'est donc pas étonnant que les héros khadraïens cherchent un espace plus favorable qui leur permettrait de se soustraire à la fatalité. Atiq le trouve dans la prison qui accueille Zunaira et devient ainsi un lieu propice au développement des sentiments. Il essaie de fuir l'espace qui fabrique des bourreaux. Face à la chaleur étouffante de la ville, Atiq revient à la geôle pour retrouver son calme : « En claquant la porte de la prison derrière lui, les rumeurs qui le pourchassaient s'estompent » (HK, 123). La prison adoucit la canicule de Kaboul. La présence de Zunaira transforme le cachot en un lieu de révélation où Atiq subit une espèce d'« ivresse extatique ». Fasciné par la beauté de la prisonnière, le geôlier se met à rêver, à faire des projets. L'espace de la prison devient paradoxalement bienveillant, parce qu'il permet au héros de soulager l'emprise du présent et de quitter les places arides et ensoleillées de la capitale. L'ombre et l'humidité du cachot sont des éléments liés à la féminité²²¹. Ils enveloppent Atiq dans une atmosphère de douceur qui apaise ses tourments : « Atiq est sidéré par la sérénité de la détenue, ne croit pas la quiétude capable de mieux se mettre en évidence ailleurs que sur ce visage limpide et beau comme une eau de source » (HK, 114). Le visage pur et calme de Zunaira ressemble à la fraîcheur d'une source d'eau. Le narrateur souligne que ses mains sont transparentes et fines et que l'ombre de son corps devient « un paysage de rêve sur la paroi qui lui sert de toile » (HK, 114). La féminité est pour le gardien-spectateur une possibilité de fuir la réalité et de s'immerger dans le bonheur comme on se baigne dans l'eau qui évoque le bonheur. Ce rôle particulier attribué aux personnages féminins dans la trilogie du grand malentendu est visible aussi dans les deux textes qui complètent le cycle romanesque de Yasmina Khadra, à savoir *Frenchy* et *L'équation africaine*.

Quête de la féminité

Frenchy met en scène un couple français qui vit à Hornflat, village situé au Texas. Marc et Florence Duchêne possèdent une épicerie avec des spécialités françaises et s'intègrent

²²¹ Voir G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

bien à la population locale. Leur situation dégénère au moment où la France refuse de se joindre aux États-Unis et d'envahir l'Irak. La montée des sentiments nationaux dans une Amérique sous la présidence de George W. Bush expose les *Frenchies* à la colère populaire, renforcée par la fierté et le chauvinisme des vétérans qui habitent à Hornflat. Soutenus par quelques amis, les Duchêne essaient d'y faire face, mais décident de partir du Texas quand leur fille est mise en danger. Ils quittent Hornflat et poursuivent leur *american dream* ailleurs : « L'Amérique est vaste. Ses horizons sont gorgés de rêves. Il y en a pour chacun, j'en suis sûr, c'est pourquoi il est temps, pour moi, d'aller vers le mien » (F, 285-286), constate Marc.

Frenchy s'inscrit dans la trilogie du grand malentendu non seulement par son thème fort politique, mais aussi par le traitement des relations entre les hommes et les femmes. Marc essaie d'aider et de protéger sa femme qui subit des états dépressifs suite au choc vécu par un hold-up dans une banque dont elle a été témoin. À l'instar du docteur Amine Jaafari, Marc Duchêne cherche à comprendre son épouse exposée à une crise grave. La trame narrative de *L'équation africaine* est analogue à celle de *L'attentat*. Le docteur Kurt Krausman de Francfort est déstabilisé par la mort suicidaire de sa femme Jessica. Faute de pouvoir comprendre les mobiles de son épouse, il accepte l'invitation de son ami Hans Makkenroth qui part pour les Comores. Leur voilier est attaqué par des pirates à la hauteur de la Somalie. Pris en otage, Kurt traverse l'Afrique avec un groupe de terroristes. Il découvre la misère de la Somalie et du Soudan, mais aussi la dignité et la fierté de leurs peuples. Après son évasion, Kurt tombe sur le docteur Elena Juarez qui mène une campagne de vaccination dans les bourgades du Darfour. Elle l'initie aux problèmes de l'Afrique et le sensibilise au sort de ses habitants. Une fois revenu en Europe, Kurt décide de quitter finalement le Vieux Continent pour se joindre à Elena au Soudan. La terre africaine signifie pour lui l'espoir d'un nouveau début.

Il n'est pas le seul à souligner combien il doit aux femmes. Il en est ainsi de Hans Makkenroth, veuf et ami du héros principal de *L'équation africaine* : « Lorsque j'ai perdu Paula, je pensais que j'étais fini. Elle était tout pour moi. Mes joies, c'est à elle que je les devais. Elle était ma fierté, ma gloire, mon bonheur » (EA, 38). Kurt Krausman est obsédé par le souvenir de sa femme même au cœur de la geôle somalienne :

Bien sûr, Jessica est partout ; je distingue son parfum dans les relents de ma geôle, reconnais le friselis de sa robe dans les bruissements alentour ; je me languis d'elle au milieu de ces ténèbres en train d'inféoder mes pensées. Son absence me dénude, m'appauvrit, me mutile ; et là, contre cette

maudite lucarne aux barreaux brûlants, face à cette nuit que rien ne raconte et à laquelle les rochers et les hommes tournent le dos, je me fais la promesse, la promesse solennelle, aussi inflexible qu'un serment, de ne pas fléchir et, quoi qu'il advienne, de m'en sortir et de retrouver une à une mes villes et mes rues, mes gens et mes chants [...] (EA, 115).

Malgré la disparition de la personne aimée, Kurt ne veut pas changer. Le souvenir de Jessica lui permet d'être fidèle à ses engagements et à sa vision du monde. Bien qu'elle ne soit plus là, Jessica reste présente dans le cachot africain de son mari. Son parfum dissipe les relents de la cellule et l'image de sa robe investit la prison. Il s'agit d'un friselis, d'un doux mouvement et d'un murmure qui s'oppose à la dureté de l'espace carcéral. Le rappel de la femme aimée comble le vide. Si le cachot de Kurt est une cave creusée dans une roche, il est transformé par l'évocation de Jessica qui permet au héros d'appivoiser ce lieu malveillant. La vacuité de la place est remplie de la lumière de la femme. Les pensées de Kurt résistent aux ténèbres qui l'envahissent grâce à cette absence-présence de son épouse. Bien que Jessica ait mis terme à leur amour, le héros décide de rester loyal, de ne pas renoncer à ses principes. Il trouve sa force dans l'évocation sensuelle de la femme.

Après le retour en Europe, le souvenir de Jessica ne cesse pas de hanter Kurt : « Le fantôme ubiquitaire de mon épouse peuple la ville. [...] Son parfum m'embaume, me momifie » (EA, 299), dit-il. Pourtant, au visage de sa femme décédée, il oppose celui d'Elena qui l'attend au Darfour. Il est celui de l'Afrique, du bonheur et de l'espoir. Lorsqu'il évoque son retour en Afrique, Kurt souligne son aveuglement et constate : « Je respire, je m'émeus, je réagis, je rêve... Je suis aux anges. Non, je ne mourrai pas *borgne* » (EA, 324 ; souligné dans le texte). Il puise sa force encore une fois dans la beauté et la sensibilité de la femme.

Certes, les hommes dans les fictions khadraïennes soulignent la nécessité d'une relation sentimentale avec les femmes pour réussir dans la vie et vantent la force et la beauté féminines. Pourtant, il n'en reste pas moins vrai que les rapports des héros de Yasmina Khadra avec les femmes sont perturbés, que les hommes ont des difficultés à comprendre leurs épouses et amantes. Amine Jaafari de *L'attentat* et Kurt Krausman de *L'équation africaine* sont ébranlés par les suicides de leurs femmes qu'ils ne savent pas expliquer. Il s'avère que Sihem et Jessica ont renoncé au luxe leur étant offert par les maris, qu'elles étaient mal à l'aise dans le petit bonheur quotidien construit par les hommes. Les personnages masculins enferment les femmes dans une bulle de cristal. Dans *Frenchy*, Marc Duchêne essaie d'épargner à son épouse les images d'une Amérique mise en colère par l'attitude pacifiste de la France, tandis qu'elle s'impatiente d'y faire face : « Je ne suis plus Florence. Je suis la France » (F, 232), constate-t-elle. Mohsen, héros des *Hirondelles de Kaboul* est faible

parce qu'il n'arrive pas à offrir à sa femme Zunaira les possibilités de se développer et de s'émanciper dans une société régie par les talibans.

Cette incapacité de comprendre le comportement et les mobiles des femmes, propre aux héros du cycle du grand malentendu, est parallèle aux tensions identitaires dans la biographie et la carrière littéraire de Yasmina Khadra. Elle met en relief les difficultés à assumer son choix du pseudonyme féminin que l'écrivain explique par la volonté de rendre hommage au courage des femmes, surtout celles d'Algérie. Pourtant, conformément aux conclusions des parties précédentes du présent travail, ce choix était dicté avant tout par le besoin de signer un contrat avec un éditeur français au moment où Yasmina Khadra restait dans l'anonymat, alors que le projet d'apprécier la force morale des femmes s'y est greffé ultérieurement. Il s'en suit un double enjeu de la production romanesque de l'auteur, visible aussi au niveau idéologique du cycle en question.

Enjeux idéologiques

Les romans qui composent la trilogie du grand malentendu et les deux récits qui la complètent sont destinés au lecteur européen. Ils constituent un appel lancé aux élites culturelles et politiques de l'Occident de soutenir les élites du monde arabe, susceptibles d'arrêter le développement de l'intégrisme religieux et ethnique²²². Tel est l'enjeu idéologique manifeste du cycle, défini par l'écrivain lui-même. Cependant, à lire attentivement tous les romans de cet ensemble thématique dans l'œuvre khadraïenne, on ne peut ne pas remarquer qu'il est doublé d'un autre enjeu idéologique, implicite et plus personnel.

Compte tenu de l'accueil mitigé de Yasmina Khadra par les milieux intellectuels en France, les récits sur le choc des cultures sont une tentative de s'adapter à la doxa idéologique européenne. Dans *Les sirènes de Bagdad* ou *Frenchy*, l'écrivain décrit les conséquences néfastes de l'invasion américaine de l'Irak à laquelle s'étaient opposées aussi bien la société que les élites françaises. Yasmina Khadra s'inscrit ainsi dans le courant antimilitaire européen, tout en restant fidèle à sa vocation d'écrivain arabe. Il en résulte que le cycle du grand malentendu est fonctionnel sur deux plans. Tout d'abord, il permet à Yasmina Khadra

²²² Selon Yasmina Khadra, *L'équation africaine*, ajouté comme le dernier au cycle sur le dialogue de l'Orient et de l'Occident, s'inscrit à l'ensemble grâce à la juxtaposition des mentalités africaine et européenne : « Ce n'est pas seulement un livre sur la piraterie. C'est une approche intellectuelle ou philosophique de la notion de la mort en Occident et en Afrique. La piraterie, c'est pratiquement un instrument qui va nous conduire à cette réflexion-là » ; citation d'après M. F. Bornais, « Lutter contre la mort », *Le Journal de Montréal* du 17 septembre 2011, p. 102.

de souligner la dignité des peuples arabes. Il sert à dénoncer l'emploi de la force au lieu de choisir la compréhension entre les cultures. Il introduit ensuite l'œuvre khadraïenne au sein de la production littéraire susceptible d'attirer l'attention des critiques et des jurys de prix littéraires. D'où le rôle important de *Frenchy*, roman par lequel Yasmina Khadra a essayé de prouver que le mérite se gagne en fonction du positionnement politique de l'écrivain.

Frenchy est une œuvre hautement politisée qui dénonce le conservatisme et le militarisme répandus au sud des États-Unis et incarnés par les trois personnages : John Archibald, Brad Armstrong et Steve Sallsberry. Vétéran de la guerre du Golfe, John Archibald est revenu du désert d'Arabie amputé de ses doigts. Il s'était engagé dans l'armée à cause de l'échec de son groupe de musique. Après le retour au Texas, il a perdu sa bonhomie. Le narrateur le présente en tant que brute qui maltraite les femmes. Brad Armstrong est soupçonné d'avoir tué un enfant noir dont le cadavre avait été retrouvé au bord de l'étang dans les environs de Hornflat. Faute de preuves, il a été relâché. Brad se distingue par son corps entièrement tatoué et un béret vert aplati contre la tempe à l'instar d'un Rambo de province. Steve Sallsberry interdit à sa petite amie Betty de travailler dans l'épicerie française de Marc Duchêne. Il la terrorise avec un revolver et néglige l'éducation du fils de Betty, Kevin. Steve abuse de l'alcool et se joint à la bande de John et Brad qui persécutent le couple Duchêne.

Aux trois brutes de Hornflat, Yasmina Khadra oppose Tony Fox qui doit sa retenue non seulement aux horreurs vécues au Viêtnam, mais aussi au fait qu'il est marié à une Française. Il est un personnage introduit dans la trame narrative pour constituer un contrepoint à la société américaine obsédée par la vision de la guerre avec l'Irak. Il explique son attitude dans un dialogue avec Marc Duchêne :

Si, je suis américain. Je porte l'honneur et l'opprobre des miens. Lorsque j'ai vu ces bandes de tarés déferler sur l'avenue en braillant toutes sortes d'insanités, j'ai eu la nausée. Je n'ai jamais aimé les réactions en chaîne. Dans ces moments-là, on perd ses repères. On n'obéit plus à la raison et on se rue aveuglément dans une logique de régression (*F*, 87).

Tony incarne une Amérique dont rêvent les Européens : plus libérale et moins militaire. Sa modération résulte aussi de sa traversée de l'Europe à l'époque hippie quand il essayait d'oublier la guerre au Viêtnam. Il a traversé en Harley Davidson le Portugal et l'Espagne pour échouer dans un village de Provence où il a rencontré Amélie, sa future épouse. L'intelligence et la pondération de Tony l'opposent à la masse des habitants de Hornflat qui soutiennent sans réserve la politique du gouvernement américain.

Le couple Duchêne est soutenu aussi par Eva Browning, personnalité locale connue pour ses nombreux engagements dans les mouvements de protestation et l'unique association caritative de la ville. Propriétaire d'un salon de beauté et femme émancipée, elle s'applique à choquer les habitants conservateurs de Hornflat : « Sa façon de snober le monde suscite des réactions virulentes, en particulier chez les bigotes » (*F*, 146). Bien qu'elle soit présentée en tant que personne dont les engagements résultent des convictions personnelles et du besoin d'épater les bourgeois, le dispositif idéologique dans *Frenchy* sert à opposer le chauvinisme des habitants du sud américain à la solidarité d'une poignée d'hommes et femmes qui veulent aider les Duchêne.

Dans la vision romanesque de Yasmina Khadra, la discussion sur l'invasion de l'Irak par les troupes américaines est un élément crucial du dialogue entre le monde oriental et occidental. S'il est vrai que le monde arabe fait partie du Sud global dont la mémoire est blessée par les bavures de la civilisation occidentale²²³, le cycle du grand malentendu est une analyse des causes de la haine de l'Occident dans les sociétés arabes. Elle est amorcée dans *Les sirènes de Bagdad* où le jeune héros qui se prépare à l'attentat suicidaire est témoin d'une discussion du docteur Jalal, intellectuel arabe déçu par l'intelligentsia occidentale, avec le romancier et son ancien ami Mohammed Seen. Ce dernier reproche à Jalal d'avoir rejoint le mouvement fondamentaliste et renié ses idéaux. Il s'avère alors que le docteur Jalal a décidé de changer de camp quand on lui avait refusé une décoration. Il s'est rendu compte de son statut de « bougnoule de service » (*SB*, 285) et a compris que la modernité et les acquis de l'Occident ne résultent que de sa richesse ou de sa position impériale dans le monde.

Seen oppose au diagnostic du docteur Jalal, sa conception de l'intellectuel arabe qui se dispute la conscience des peuples de l'islam avec les faux gourous et les fondamentalistes. Il développe l'idée d'un artiste ou scientifique qui est une intelligence orpheline, située à la lisière des deux civilisations :

[...] nous avons une lourde responsabilité sur les épaules, Jalal. Tout dépend de nous, de toi et moi. Notre victoire est le salut du monde entier. Notre défaite est le chaos. Nous avons un instrument inouï entre les mains : notre double culture. Elle nous permet de savoir de quoi il retourne, où est le tort et où est la raison, où se situe la faille chez les uns et pourquoi il y a un blocage chez les autres. L'Occident est dans le doute. Ses théories, qu'il imposait comme des vérités absolues, s'émiettent dans le souffle des protestations. Longtemps bercé par ses illusions, le voilà qui perd ses repères. D'où la métastase qui a conduit au dialogue de sourds opposant la pseudo-modernité et la pseudo-barbarie (*SB*, 286-287).

²²³ J. Ziegler, *Nienawiść do Zachodu*, trad. de E. Cylwik, Warszawa, Książka i Prasa, 2010, p. 74.

Porte-parole de l'écrivain²²⁴, Seen apprécie la double culture des intellectuels arabes francophones. Il constate donc que les tensions identitaires ne nuisent pas à la pertinence des artistes, mais contribuent à la compréhension du monde contemporain. Mohammed Seen refuse de choisir un des côtés qui s'affrontent dans le choc des civilisations. Il croit en sa mission d'éclairer les esprits, de faire dialoguer les traditions différentes. Il évoque la modernité des pays du Nord qui se heurte à la barbarie des peuples du Sud tout en soulignant qu'il s'agit de clichés, d'idées reçues.

La modernité et la barbarie sont des mots-clés pour la compréhension du dialogue de Seen avec Jalal. Le progrès et l'émancipation sont liés à la modernité dès l'époque des Lumières dont les représentants ont essayé d'affranchir les peuples des tyrannies politiques et idéologiques. Pourtant, ils se sont confrontés au refus de ceux qui ne voulaient pas participer à l'émancipation soit par convictions personnelles, soit par intérêts politiques ou économiques. Les héritiers des Lumières n'ont pas su abandonner leurs revendications universalistes et ont provoqué une réaction violente des partisans de la tradition. Il s'en suit que l'échec du projet d'émancipation ouvre la voie à la crise de la modernité et au déchaînement de la violence²²⁵. Mohammed Seen représente le type du disciple des Lumières qui a le courage de renoncer à l'identité stable et catégorique. Il construit sa propre identité sans provoquer l'agression des représentants de l'autre côté du dialogue. Son attitude prouve la thèse sur l'implication plurielle d'un intellectuel indépendamment du moment historique. Quelle que soit sa nature, le fondamentalisme est un essai de rompre ces liens multiples et d'en choisir un seul au nom d'une idéologie totalitaire²²⁶.

Cependant, la force d'un Mohammed Seen est limitée. Il ne dispose pas de soutien des systèmes idéologiques qui s'organisent autour de la modernité et de la réaction antimoderniste. Son mérite est pourtant de souligner que les partisans des Lumières et les fondamentalistes réactionnaires recourent en même temps à la violence, fût-elle symbolique ou réelle. S'il partage l'opinion commune que le savoir est un outil du pouvoir, il en use pour dénoncer les dangers liés à notre époque marquée par les conflits binaires : « Ton triomphe, c'est le savoir que tu lègues aux autres, les esprits que tu éclaires » (*SB*, 288), explique-t-il au docteur Jalal. Il incarne la malédiction de l'intellectuel qui n'est nulle part parmi les siens, qui

²²⁴ Le personnage porte le même prénom que son auteur – Mohammed – et l'une de ses répliques est devenue une devise mise en exergue du site officiel de Yasmina Khadra : « N'est jamais seul celui qui marche vers la lumière » (*SB*, 292).

²²⁵ Voir P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, trad. de P. Dehnel, Wrocław, Wydawnictwo Naukowe Śląskiej Szkoły Wyższej, 2008.

²²⁶ *Ibidem*, p. 131-133.

subit les tensions identitaires sans qu'elles soient jamais réduites. « Tu as le cul entre deux chaises, Mohammed. C'est une situation très inconfortable. Nous sommes en plein choc des civilisations » (SB, 292), remarque Jalal. Quoi qu'il en soit, le romancier rejette finalement la conception d'une identité stable pour s'exposer au risque de l'incompréhension.

L'œuvre khadraïenne s'inscrit dans le débat déclenché par Samuel Huntington sur le choc des civilisations²²⁷. L'idée de Huntington est de proposer un nouveau modèle des relations internationales après la fin de la guerre froide. Il constate l'épuisement du paradigme géopolitique fondé sur la rivalité de deux blocs adverses et en présente un autre basé sur la rivalité des blocs civilisationnels. Le chercheur souligne que l'appartenance à une civilisation devient le facteur d'identité culturelle le plus large dans le monde de l'après-guerre froide²²⁸. Le nouvel ordre mondial est construit sur les grandes civilisations qui permettent aux hommes de se définir. Selon Huntington, les sources de conflits entre les nations ont pour origine la culture et non l'idéologie et les facteurs économiques²²⁹. D'où l'importance du substrat religieux qui renforce les oppositions culturelles. Huntington rejette les catégories économiques qui n'expliquent plus les conflits déchirant le monde au tournant des siècles. C'est pourquoi il dévalorise la division de la planète en Nord riche et en Sud pauvre pour développer la conception des huit blocs civilisationnels qui s'affrontent : occidental, slave-orthodoxe, islamique, hindou, confucéen, japonais, latino-américain et africain.

La thèse sur le choc des civilisations a soulevé de nombreuses controverses²³⁰. Les critiques ont reproché à Samuel Huntington de sous-estimer le rôle central des États-nations dans les relations internationales. Ils rappellent que les civilisations ne sont pas de véritables acteurs politiques et que les mobiles des conflits n'ont pas changé : les États s'opposent toujours en quête de territoire et de puissance²³¹. Ils soulignent également que la vision des blocs civilisationnels est statique et monolithique. Elle exclue toute interaction créative entre les civilisations qui sont perçues en tant qu'entités isolées²³². L'homogénéité des civilisations est mise en doute à l'exemple de la Chine, de l'Occident et du monde musulman. La Chine est déchirée par des forces contradictoires comme le centralisme communiste, l'économie de

²²⁷ Huntington a présenté sa conception pour la première fois dans le texte intitulé « Le choc des civilisations ? », publié dans la revue *Foreign Affairs* en 1993.

²²⁸ S. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, trad. de H. Jankowska, Warszawa, Wydawnictwo Literackie Muza, 2011, p. 15.

²²⁹ *Ibidem*, p. 18.

²³⁰ Pascal Boniface souligne un certain paradoxe : une thèse contestée a rarement été si largement débattue ; P. Boniface, « Le choc des civilisations et le conflit israélo-palestinien », dans : *Revue internationale et stratégique*, 53/janvier 2004, p. 13.

²³¹ D. Camroux, « Le choc Huntington », dans : *Études*, 384/juin 1996, p. 739-740.

²³² *Ibidem*, p. 742.

marché débridée et les mafias de plus en plus sûres d'elles-mêmes ; l'unité de l'Occident s'avère mythique compte tenu des différences entre les Américains et les Européens qui n'appartiennent pas à une seule et même civilisation ; le monde musulman est un terrain de confrontation des intégristes et des modernistes qui nuit à sa mythique cohésion²³³.

La vision romanesque de Yasmina Khadra confirme cette constatation. La rencontre de Mohammed Seen avec le docteur Jalal prouve que la civilisation musulmane est déchirée par le conflit de la modernité et de l'intégrisme. Le romancier Seen incarne un intellectuel arabe qui brise les frontières entre les blocs civilisationnels et qui met en cause leur étanchéité. Le paradigme basé sur les oppositions culturelles s'avère non opérationnel dans le cas des individus qui ont accepté une identité multiple. Ils assouplissent le schéma binaire et construisent leur propre paradigme fondé sur la liberté et le respect des droits de l'homme.

Même si le substrat idéologique des romans de Yasmina Khadra s'oppose à la thèse du choc des cultures, l'écrivain renoue avec l'une des idées de Samuel Huntington. Le chercheur constate une certaine solidarité des États qui appartiennent à la même civilisation. Dans l'époque de l'après-guerre froide, les pays définissent leurs intérêts grâce aux catégories civilisationnelles : les alliances sont conclues le plus souvent entre les États qui représentent le même bloc culturel²³⁴. C'est pourquoi les mauvaises intentions sont attribuées aux pays issus des autres blocs. Le héros des *Sirènes de Bagdad* est transféré de l'Irak au Liban grâce à l'aide du réseau intégriste épris de solidarité arabe. Il apprécie le soutien de ses guides : « Ils étaient aux petits soins avec moi et me demandaient régulièrement si je tenais bon, si je voulais descendre de ma mule et marcher un peu » (*SB*, 251). Le héros traverse la Jordanie pour gagner Beyrouth. Son itinéraire est organisé dans le cadre de la fraternité musulmane, renforcée encore par la haine de l'Occident.

Le cycle sur les régions incendiées du monde contemporain est une étape importante dans la carrière littéraire de Yasmina Khadra. Il s'agit d'une tentative de s'accommoder aux principes politiques du milieu littéraire français tout en dénonçant les failles dans le dispositif idéologique de l'Occident. En tant que tel, il témoigne des tensions identitaires vécues par l'écrivain situé entre deux univers souvent incompatibles. Pourtant, il souligne une certaine continuité au niveau formel et thématique : n'est-il pas, en fait, une transposition à l'échelle mondiale du problème de la genèse du terrorisme et du rejet de la civilisation moderne analysé déjà à l'exemple de l'Algérie de la décennie noire ? La même dynamique de rupture

²³³ A. Fontaine, « Les paradigmes artificiels », dans : *Revue internationale et stratégique*, 41/janvier 2001, p. 61.

²³⁴ S. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, op. cit., p. 34.

et de permanence influence l'approche de la guerre de libération nationale par Yasmina Khadra, répartie en deux volumes : *El Kahira. Cellule de la mort* et *Ce que le jour doit à la nuit* dont l'analyse fait l'objet du chapitre suivant.

7. LA GUERRE DE LIBÉRATION NATIONALE : UNE ALGÉRIE PLURIELLE

La guerre d'indépendance

La confrontation avec le thème de la guerre de libération nationale est un passage quasi obligatoire pour un écrivain algérien. En tant qu'acte fondateur de l'Algérie contemporaine, la guerre d'indépendance nourrit l'imaginaire collectif des Algériens et le discours idéologique du pouvoir. Compte tenu du double héritage algéro-français, elle s'inscrit dans le contexte international qui concerne aussi bien la fabrication de l'histoire officielle en Algérie que les failles dans la mémoire collective des Français. Yasmina Khadra est revenu au sujet de la révolution algérienne à différents moments de sa carrière. Il l'a repris pour la première fois en 1986 en publiant *El Kahira. Cellule de la mort*, récit consacré aux premiers héros de la lutte pour l'indépendance et publié à Alger sous le nom de Mohammed Moulessehoul. Le deuxième récit « révolutionnaire », *Ce que le jour doit à la nuit*, date de 2008 et met en relief les héritages culturels et ethniques multiples de l'Algérie. Il a été publié aux Éditions Julliard sous le nom de plume auquel l'écrivain reste fidèle dès son installation en France. Les deux romans soulignent les tensions concernant l'aspect idéologique de l'approche de la guerre de libération par Yasmina Khadra. Ces textes s'accommodant en effet à la doxa historique en fonction du lieu de la publication, le récit « algérien » est dédié aux martyrs de la révolution nationale et le roman « français » décrit la richesse culturelle de l'Algérie avant l'indépendance. L'écart temporel d'une vingtaine d'années a rendu l'attitude de l'écrivain plus nuancée et mieux adaptée à l'époque où les différentes mémoires se complètent. C'est pourquoi nous allons présenter un aperçu de la guerre d'Algérie²³⁵ qui permet de situer les deux œuvres dans le contexte des événements déclenchés dans les années 1950 du siècle passé.

La guerre d'indépendance a éclaté le 1^{er} novembre 1954. Elle a été l'œuvre d'une poignée d'hommes qui s'étaient détachés du mouvement nationaliste de Messali Hadj et

²³⁵ Nous avons décidé d'employer aussi bien le terme « la guerre d'Algérie » qui souligne une perspective européocentriste que les expressions « la guerre de libération nationale », « la guerre d'indépendance » ou « la révolution algérienne » qui mettent en évidence l'importance du conflit dans la création de l'Algérie moderne. Cela nous permet d'éviter un parti pris et de mettre en relief la complexité de la guerre dont l'appellation même pose des problèmes des deux côtés de la Méditerranée.

avaient opté pour l'action directe et le combat armé : Mohammed Boudiaf, Mourad Didouche, Larbi Ben M'Hidi, Mostefa Ben Boulaïd, Rabah Bitat et Belkacem Krim²³⁶. Leur initiative était soutenue aussi par Hocine Aït Ahmed, Ahmed Ben Bella et Mohammed Khider. Les neuf insurgés ont fondé le Front de libération nationale qui s'est imposé dans la suite des combats comme la force politique et militaire majeure en Algérie. Ils constituaient ensemble le groupe des « chefs historiques » du FLN²³⁷. Pourtant, ils ne disposaient pas de programme politique pour le futur. Leur vision se limitait à la volonté de déclencher une insurrection immédiate et de gagner l'indépendance par les moyens militaires. Les événements de novembre 1954 ont été sous-estimés par la métropole et l'administration coloniale qui leur ont donné le nom de « rébellion de la Toussaint ». Les insurgés ont trouvé leur bastion dans les Aurès, massif de l'Algérie orientale situé près de la frontière tunisienne.

Dans la période 1955-1957, l'embrasement s'est répandu sur toutes les provinces du pays grâce à l'offensive de l'ALN (Armée de libération nationale), branche militaire du FLN. L'indépendance du Maroc et de la Tunisie en 1956 a contribué à la montée des sentiments séparatistes chez la population musulmane. La même année, le premier congrès du FLN s'est tenu dans la vallée de la Soummam, au nord de l'Algérie. Il a créé le corps législatif de la révolution, le CNRA (Conseil national de la révolution algérienne), chapeauté par les cinq membres du pouvoir exécutif, le CCE (Comité de coordination et d'exécution). Le congrès a affirmé la primauté des politiques sur les militaires et renforcé le mythe des premiers combattants qui avaient organisé l'insurrection. Cette première étape de la guerre s'est soldée par la construction d'un barrage électrique par l'armée française pour empêcher le passage de l'équipement militaire dans l'est de l'Algérie et par la « bataille » d'Alger dont les acteurs se sont pris dans l'engrenage de la violence. Elle s'est déroulée entre janvier et septembre 1958. L'armée française s'est enfoncée alors dans la guerre totale : îlotage, fouilles, perquisitions, interrogatoires brutaux et recours à la torture²³⁸ qui était justifiée par l'idée répandue dans les troupes et l'administration françaises dès le début de la conquête de l'Algérie selon laquelle les Algériens ne comprenaient que la force²³⁹. Les unités de la zone autonome du FLN à Alger, présidées par Yacef Saadi, ont aussi répondu par la terreur en augmentant les attentats contre les Français et les musulmans partisans de l'Algérie française. La terreur réciproque de

²³⁶ A.-G. Slama, *La guerre d'Algérie. Histoire d'une déchirure*, op. cit., p. 46-47.

²³⁷ A. Kasznik-Christian, *Wojna algierska 1954-1962. U źródeł niepodległej państwowości*, op. cit., p. 50.

²³⁸ A.-G. Slama, *La guerre d'Algérie. Histoire d'une déchirure*, op. cit., p. 72.

²³⁹ R. Branche, « La torture pendant la guerre d'Algérie », dans : M. Harbi, B. Stora (dir.), *La guerre d'Algérie 1954-2004. La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 381.

la « bataille » d'Alger a choqué l'opinion internationale et laissé des séquelles aussi bien dans l'armée française que chez la population algérienne. Les troupes françaises ont remporté la « bataille » d'Alger grâce aux parachutistes du général Jacques Massu dont la brutalité s'est pourtant ancrée dans la conscience collective en France²⁴⁰. La tragédie de la capitale a provoqué la fuite de sa population et appris aux musulmans la haine des Français²⁴¹. Les combats ont cessé vers la fin de l'année, après l'arrestation de Yacef Saadi grâce à l'infiltration des réseaux FLN par l'armée française.

Les années 1958-1959 ont augmenté la crise politique liée à l'impossibilité de régler la situation en Algérie. Elles ont également marqué la fin de la IV^e République qui a entraîné le retour du général de Gaulle au sommet du pouvoir. Face aux échecs et aux impasses de la politique des gouvernements successifs, l'armée et les Français d'Algérie ont accepté l'avènement du général. Il en était de même avec les fonctionnaires de la IV^e République qui ont soutenu de Gaulle dans l'espoir d'éviter le risque d'un coup d'État de l'armée. Nommé président du Conseil en juin 1958, le général de Gaulle s'est rendu en Algérie où il a adressé aux pieds-noirs sa fameuse phrase : « Je vous ai compris » qui a déchaîné leur enthousiasme. Pourtant, après les élections présidentielles de décembre 1958, de Gaulle a annoncé qu'il n'était plus possible de maintenir l'administration française en Algérie sous la même forme. Dans son discours du 16 septembre 1959²⁴², il a invité les Algériens à s'autodéterminer sur la base de trois solutions possibles : la sécession, la francisation complète ou l'association avec la France. La première option signifiait une rupture complète entre la colonie et la métropole. La deuxième s'apparentait à une utopie compte tenu de l'attitude des Algériens et des intellectuels de la gauche française. La troisième consistait en la création d'une république algérienne unie avec l'ancienne métropole en une fédération et respectant les droits de toutes les nations vivant sur le territoire algérien. Elle s'est aussi avérée irréalisable vu la cohabitation impossible des communautés européenne et musulmane. Si le général de Gaulle

²⁴⁰ C'étaient surtout les partisans de la gauche et les intellectuels liés aux Éditions de Minuit qui avaient dénoncé les tortures infligées aux musulmans par l'armée, y compris la fameuse « gégène ». Les combats et les engagements du groupe de Jérôme Lindon ont été décrits, entre autres, dans : A. Simonin, *Le droit de désobéissance. Les Éditions de Minuit en guerre d'Algérie*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

²⁴¹ A. Kasznik-Christian, *Algeria, op. cit.*, p. 294. Les combats dans la capitale ont été mis en écran par Gillo Pontecorvo dont le film (*La bataille d'Alger*) a été couronné du Lion d'or à Venise en 1966.

²⁴² Le général de Gaulle est apparu à la télévision dans un costume sombre et non un uniforme pour souligner sa distance à l'égard de l'engagement militaire. Son discours a été retenu dans la mémoire collective comme l'une des images les plus frappantes de la guerre et a témoigné de l'habileté du général à utiliser les nouveaux moyens de diffusion d'informations ; B. Stora, *Le mystère de Gaulle. Son choix pour l'Algérie*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 23-26.

condamnait la première solution, sa préférence pour la troisième n'était soulignée que par l'ordre de leur présentation²⁴³.

L'avènement du général de Gaulle au pouvoir était parallèle aux changements au sein de la direction de la révolution algérienne. Le GPRA (Gouvernement provisoire de la République algérienne) a été formé par le CCE sans soutien de l'assemblée législative (CNRA) dans l'espoir d'entamer les négociations avec le nouveau gouvernement en France. D'où la décision de confier la fonction de premier ministre à Ferhat Abbas, intellectuel de culture française et partisan du compromis algéro-français. Cependant, le GPRA était paralysé par les antagonismes qui opposaient les différents courants du mouvement nationaliste algérien. Installé en Tunisie, le gouvernement provisoire est entré en conflit avec l'état-major de l'insurrection, présidé par le colonel Houari Boumédiène. Ce dernier était un véritable fonctionnaire de la révolution, légaliste et partisan de l'ordre dont l'activité a permis aux militaires de découvrir leur véritable force²⁴⁴. Au fur et à mesure du développement de la révolution algérienne, les membres de l'état-major ont gagné une certaine autonomie par rapport au gouvernement et commencé à éprouver de la méfiance à l'égard des hommes politiques. Si le conflit concernait au début la répartition des pouvoirs, les différends entre les forces politiques et militaires ont abouti au risque d'une guerre civile à la veille de l'indépendance. L'état-major devenait de plus en plus populaire grâce au soutien de l'ALN dont les soldats désapprouvaient les jeux politiques des ministres et grâce à l'appui de l'un des pères fondateurs du FLN, Ahmed Ben Bella, qui a lancé sa propre carrière après son relâchement de la prison française.

La dernière étape de la guerre embrasse les années 1960-1962. Elle est marquée par le début des négociations entre la France et le GPRA et le refus des pieds-noirs et des officiers français d'admettre la séparation inévitable de l'Algérie et de la métropole. Suite à ses propos déloyaux publiés le 16 janvier 1960 par le journal *Süddeutsche Zeitung*²⁴⁵, le général Massu a été limogé du commandement des forces de sécurité en Algérie. Son départ a enchaîné les protestations des habitants d'Alger sous la conduite des partisans de l'Algérie française : Pierre Lagaille, ancien parachutiste et chef des étudiants de l'Université d'Alger ; Joseph Ortiz, propriétaire d'un café algérois, très populaire dans les milieux des petits-blancs (couche

²⁴³ A. Hall, *Charles de Gaulle*, Warszawa, Iskry, 2002, p. 294. Pour plus d'informations sur la politique algérienne du général de Gaulle, voir J. Daniel, *De Gaulle et l'Algérie*, Paris, Seuil, 1986.

²⁴⁴ A. Kasznik-Christian, *Algeria*, *op. cit.*, p. 310.

²⁴⁵ « L'armée fera intervenir sa force si la situation le demande. Nous ne comprenons plus la politique du président de Gaulle » ; citation d'après A.-G. Slama, *La guerre d'Algérie. Histoire d'une déchirure*, *op. cit.*, p. 96.

pauvre des colons) ; Jean-Jacques Susini, fondateur du Front national français (FNF) ; et Jean-Claude Pérez, médecin du quartier européen populaire, Bab el-Oued²⁴⁶. Le 24 janvier, Ortiz a organisé une grande manifestation et appelé la population européenne à la grève générale. Il a ainsi inauguré la rébellion des pieds-noirs contre Paris que l'histoire a retenu sous le nom de la semaine des barricades. Grâce à l'intransigeance du général de Gaulle, les émeutes de janvier 1960 n'ont pas empêché sa politique d'autodétermination proposée aux Algériens. Elles ont pourtant permis au président de la République de découvrir que la loyauté d'une partie des forces de l'ordre en Algérie était discutable²⁴⁷.

Les généraux qui n'acceptaient pas la politique du président de Gaulle ont poursuivi la lutte pour l'Algérie française grâce à la fondation de l'OAS (Organisation armée secrète) dont le but était de renverser le gouvernement à Paris, de reprendre le pouvoir à Alger et de remporter la victoire militaire contre le FLN. Chapeautés par le général Raoul Salan, les officiers anti-gaullistes ont préparé un putsch à Alger : le 21 avril 1961, ils ont essayé de reprendre le contrôle de la capitale. Pourtant, ils n'ont pas réussi à obtenir le ralliement des troupes françaises qui, dans la majorité, sont restées fidèles au gouvernement à Paris. L'échec de l'initiative du général Salan signifiait la fin de la conception de l'Algérie française.

Entamées en mai 1961, les négociations à Évian-les-Bains ont ouvert la voie à l'indépendance de l'Algérie. Suite aux épreuves de force à l'intérieur de la famille révolutionnaire, le pouvoir est tombé dans les mains d'Ahmed Ben Bella, soutenu par l'armée et le colonel Houari Boumédiène²⁴⁸. L'indépendance a inauguré une période de revanche des vainqueurs qui a abouti aux persécutions des musulmans qui coopéraient avec les colons et à l'exode des pieds-noirs, accueillis avec méfiance par la métropole. Les Français dans l'Hexagone les assimilaient en masse aux partisans de l'OAS et les jugeaient seuls responsables de leur sort. La guerre de libération nationale s'est terminée par de nombreuses ruptures dans les deux communautés : algérienne et française, qui veillaient désormais à entretenir leurs mythes tout en occultant la mémoire du conflit. Les enjeux idéologiques de l'histoire officielle et les rancunes personnelles des acteurs du drame l'ont emporté sur les études historiques au point de cacher de menus aspects de la guerre de deux côtés de la Méditerranée.

²⁴⁶ A. Kasznik-Christian, *Algieria, op. cit.*, p. 331.

²⁴⁷ A. Hall, *Charles de Gaulle, op. cit.*, p. 298.

²⁴⁸ En 1965, Ben Bella a été remplacé par Boumédiène suite au coup d'État militaire. La déposition de Ben Bella a été décrite entre autres par l'écrivain et journaliste polonais devenu témoin de la décolonisation de l'Afrique, Ryszard Kapuściński ; R. Kapuściński, « Algieria zakrywa twarz », dans : *Wojna futbolowa*, Warszawa, Agora, 2008, p. 79-102.

Une guerre, des mémoires multiples

Les années qui ont suivi la guerre de libération nationale se sont distinguées par des processus d'occultation de la mémoire qui consistaient en la frénésie commémorative des Algériens et la fabrication de l'oubli par les Français²⁴⁹. En France, l'oubli a été décrété par l'État qui voulait cacher aux citoyens les actes de violence afin d'en garder le monopole. D'où la censure qui a frappé toute tentative de critiquer l'armée, suivie de l'interdiction de décrire les tortures ou de donner la parole aux déserteurs et insoumis. L'oubli français concernait surtout les épisodes honteux de la guerre, tel le massacre des manifestants algériens dans les rues de Paris le 17 octobre 1961. Rassemblés par une manifestation pacifique contre le couvre-feu, les immigrants algériens ont été massacrés par la police municipale et jetés dans la Seine. Les estimations des historiens évoquent le chiffre de 200 morts. La conscience collective dans l'Hexagone a pour longtemps refoulé le pogrom du 17 octobre. L'État ne voulait pas reconnaître ses méfaits conformément à la règle que l'institution qui avoue ses crimes se nie²⁵⁰.

En Algérie, la mémoire officielle essayait d'effacer les traces du pluralisme au sein du mouvement nationaliste. L'éviction de Messali Hadj²⁵¹, père fondateur du nationalisme moderne, a servi à dissimuler les origines des chefs historiques du FLN qui s'étaient détachés de l'organisation messaliste avant la guerre de libération. L'histoire officielle cachait aux citoyens les combats fratricides entre le FLN et les messalistes qui ont fait au moins 10 000 morts et 25 000 blessés²⁵². L'effacement de la figure de Messali Hadj avait pour but de nier le fait que le nationalisme algérien était né à Paris à l'époque où l'activité politique des musulmans en Algérie était encore impossible. Il répondait également au besoin de souligner l'unité du peuple, conformément à la devise du journal officiel algérien, *El Moudjahid* : « Le FLN, guide unique de la Révolution algérienne »²⁵³. La mystification de l'histoire a permis au FLN de demander un mandat historique et définitif, de s'installer durablement au

²⁴⁹ Pour en savoir plus, voir : B. Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres / Essais », 1992.

²⁵⁰ L'un des rares intellectuels à évoquer les événements du 17 octobre 1961 était Didier Daeninckx. En 1984, il a publié *Meurtres pour mémoire*, roman qui s'ouvre par la description du massacre et l'inscrit dans une intrigue policière. L'attitude de Daeninckx lui a valu le statut de « gardien de la mémoire empoisonnée » ; voir à ce sujet : M. P. Mrozowicki, *Les enquêtes interdites de Didier Daeninckx. Étude sur le gardien de la mémoire empoisonnée*, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2005.

²⁵¹ Voir la note 60 à la page 41.

²⁵² B. Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie, op. cit.*, p. 114.

²⁵³ Le mythe d'un peuple homogène face aux clivages dans le mouvement national est né déjà dans les années 1940 ; M. Harbi, *La guerre commence en Algérie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984, p. 160.

sommet du pouvoir. Au lendemain de l'indépendance, toute référence à Messali Hadj qui avait fondé son premier parti politique en France ou à Ferhat Abbas qui prônait l'alliance algéro-française a été exclue de l'histoire officielle dans le but de créer le mythe de la nation unie par les guides du FLN. Il s'en suit que toute image de l'unité du peuple dans la littérature contribuait à la même stratégie que celle de la propagande étatique.

La manipulation de la mémoire est un fait idéologique, comme le souligne Paul Ricœur²⁵⁴. Elle est rendue possible par la force médiatrice du récit dont le caractère inévitablement sélectif ne permet pas de tout raconter. Sur le plan performatif, le récit exhaustif est impossible ce qui ouvre la voie à l'idéologisation de la mémoire grâce aux menues ressources offertes par la configuration narrative : on peut toujours raconter autrement en refigurant les éléments du récit. La richesse des ressources narratives devient un danger au moment où les forces supérieures de la vie sociale établissent un récit canonique et imposent l'histoire officielle aux acteurs sociaux. Elles ont recours à la stratégie d'intimidation et de peur ou celle de séduction et de flatterie. Quelle que soit la voie adoptée par les puissances du discours public, le résultat est le même : les citoyens sont privés de leur pouvoir primitif de se raconter eux-mêmes. Pourtant, cette dépossession est doublée de leur complicité qui consiste en la volonté de ne pas connaître le passé, le « vouloir-ne-pas-s'informer »²⁵⁵. Les interlocuteurs du discours social sont ainsi isolés et incapables de s'entraider à faire un récit acceptable et responsable. Pour reconquérir la maîtrise de la capacité à produire les narrations, il faut alors sortir de l'aveuglement et oser entreprendre son propre récit.

L'attitude des agents sociaux peut subir une évolution à l'instar de celle de Yasmina Khadra : l'écrivain célèbre les martyrs du mouvement national et dénonce la violence du système colonial français dans *El Kahira* pour passer à la vision plus nuancée des dernières années du colonialisme et à la reconnaissance de la part des pieds-noirs dans l'édifice de l'Algérie contemporaine dans *Ce que le jour doit à la nuit*²⁵⁶. Dédié à Ahmed Zabana, premier indépendantiste algérien guillotiné, *El Kahira*, est un récit sur les combattants du FLN condamnés à mort. Le récit s'ouvre par l'attentat contre le fonctionnaire français responsable

²⁵⁴ P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 579-580.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 580.

²⁵⁶ Dans l'entretien accordé à *La Croix* après la publication de *Ce que le jour doit à la nuit*, l'écrivain a déclaré : « J'ai toujours voulu montrer l'Algérie, dans sa générosité, dans sa sincérité, sans parti pris. Cela gêne bien évidemment certains apparatchiks en Algérie. Pour moi, cela ne fait aucun doute : l'Algérie, qui est mon pays, est aussi le pays des pieds-noirs. Chaque pied-noir, pour moi, est un Algérien, et je ne dirai jamais le contraire. Nous restent en mémoire, Français et Algériens, ces amitiés déchirées, ces voisinages dépeuplés... » ; Y. Khadra, « Mon pays, l'Algérie, est aussi le pays des pieds-noirs » (propos recueillis par Julia Ficatier), *La Croix* du 17 mars 2010.

du démantèlement du réseau FLN à Oran, Albert Lecourtois, et l'arrestation du jeune combattant Khaled qui en est responsable. Âgé de vingt ans, Khaled est un partisan ardent de la cause nationale. Il est condamné à mort et enfermé dans la cellule commune de la prison d'Oran avec trois autres moudjahidin. Il découvre alors la solidarité de la communauté des prisonniers qui continuent leur combat dans le cachot. Khaled subit une longue séance de torture, mais refuse de révéler les noms de ses chefs. Confronté à la brutalité de la police coloniale, il reste fidèle à ses engagements grâce à sa religion et à la vision d'une Algérie libre. Khaled affronte le bourreau et la guillotine avec l'espoir qu'il sera ressuscité par les poètes et les générations futures des Algériens.

Ce que le jour doit à la nuit abandonne l'esprit militant et présente l'image de l'Algérie partagée par les différentes communautés culturelles et religieuses. Le roman met en scène un jeune Algérien de l'Oranais, Younes, confié par son père à un oncle pharmacien. Younes quitte alors ses parents et entre dans le monde de la culture française. Il noue des amitiés avec des garçons juifs, français et espagnols et s'intègre à la communauté pied-noire de Río Salado où il s'installe avec l'oncle Mahi et son épouse Germaine. Son « ambivalence identitaire »²⁵⁷ se traduit par l'appartenance à deux univers culturels séparés (arabe et européen) et un double nom : il devient désormais Jonas. Younes-Jonas est témoin des dernières années de l'Algérie française dont il observe la fin sans pouvoir rejoindre l'un des côtés du conflit. Bien qu'il soit conscient des injustices du système colonial et des souffrances de la population arabe, il n'accepte pas la violence des maquisards qui déclenchent l'insurrection contre les Français. L'amour impossible pour une fille française, Émilie, augmente encore son désarroi. Le monde de Jonas se disloque avec la fin de la guerre d'indépendance. Il reste en Algérie, tandis que ses amis pieds-noirs sont contraints de partir. Redevenu Younes, il leur rend visite après des années pour renouer avec l'esprit d'une Algérie plurielle et tenter une réconciliation²⁵⁸.

²⁵⁷ C. Devarrieux, « L'Algérie de Jonas », *Libération* du 9 octobre 2008, p. 8.

²⁵⁸ Élu Meilleur livre de l'année 2008 par le magazine *Lire*, *Ce que le jour doit à la nuit* a été mis en cause par le psychanalyste et écrivain Karim Sarroub qui a accusé Yasmina Khadra d'avoir plagié le roman *Les amants de Padovani* de Youcef Dris (voir le blog de Karim Sarroub : www.karimsarroub.com/2009/11/29/ce-que-yasmina-khadra-doit-a-youcef-dris ; consulté le 2 décembre 2012). Sarroub reproche à Yasmina Khadra le recours aux mêmes motifs littéraires que Youcef Dris dont l'histoire de l'amour d'un Arabe et d'une pied-noire est le plus important. Ce sujet n'est pas exceptionnel dans la littérature algérienne : le rêve de posséder une femme étrangère est un fantasme lié aux injustices du système colonial. Les couples algéro-français sont évoqués par de nombreux écrivains, par exemple Bachir Lazrak et Claude Espitalier dans *L'opium et le bâton* de Mouloud Mammeri ou le narrateur de *La répudiation* et son amante Céline dans le roman de Rachid Boudjedra. Dans son compte-rendu, Sarroub constate aussi d'autres ressemblances entre les récits de Khadra et de Driss : les deux garçons arabes changent d'identité et prennent un prénom chrétien ou hébraïque ; ils assistent aux départs des Français d'Algérie ; leur union avec la Française est empêchée par les parents de la fille ; la fin se passe dans le

Dans *El Kahira*, Yasmina Khadra présente un seul aspect de la guerre de libération, il cultive la mémoire du mouvement nationaliste et dénonce la brutalité de la police française. Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, Khadra élargit son champ d'investigation dont l'horizon temporel dépasse les années 1954-1962. L'écrivain y met en scène aussi bien les Arabes que les Européens, tandis que les seuls Français évoqués dans *El Kahira* sont les policiers chargés de la lutte contre les membres du FLN. Albert Lecourtois passe ses nuits à étudier les dossiers des moudjahidin. Il refuse de prendre du repos pour se consacrer uniquement à la tâche de démanteler le réseau FLN d'Oran. Obsédé par sa mission, il néglige sa femme Rose et ses enfants. Lecourtois traite les combattants algériens de terroristes et d'assassins qui se prennent pour des révolutionnaires. Il incarne l'acharnement des pieds-noirs qui ne veulent pas livrer l'Algérie à la population musulmane et craignent le départ pour la métropole. Bien qu'il soit attaché aux symboles de la culture française (une statuette de Napoléon trône sur une pile de dossiers sur son bureau), il se considère comme citoyen de l'Algérie, pays construit par la communauté européenne sur la côte nord de l'Afrique. Le retour sur « le sol gaulois » (*KCM*, 18) signifie la défaite et la nécessité de repartir à zéro :

Si je passe mes nuits à comploter, à imaginer des traquenards, à m'user les yeux sur des centaines de dossiers, à m'abrutir d'insomnie, à enquêter, à filer, à nourrir la guillotine... c'est pour vous que je le fais, pas pour gravir pompeusement jusqu'au sommet de la hiérarchie. Je veux que vous soyez heureux ici, à Oran, *chez nous*, sans craindre d'être abattus dans les rues par des fanatiques, sans cesser de croire fermement en votre avenir. Ces terroristes représentent un monstrueux danger pour nous et pour notre précieuse progéniture. Si on les laissait faire, ils voudraient récupérer toute l'Algérie, empan par empan, avec nos maisons, nos usines, notre argent, nos cimetières et notre destinée. Ils nous chasseraient de *notre* pays, nous priveraient de *notre* soleil et nous jetteraient sans pitié sur le pavé gluant de Paris. Qu'avons-nous là-bas, en France ? Pas même une adresse où nous réfugier. Nous sommes nés ici, Rose, et ici est notre patrie. [...] J'ai... j'ai vraiment peur, Rose, pour toi et pour les enfants, et pour toute l'Algérie, la *nôtre*, celle que nous avons construite de nos mains... Voilà pourquoi je n'ai pas le droit de me reposer. Le duel qui me met en face du FLN ne pardonne pas (*KCM*, 16-17).

sud de la France. Si les parcours des héros sont effectivement semblables, il n'en reste pas moins vrai que la ressemblance s'explique par les faits historiques. La seule possibilité de suivre son éducation dans la colonie était d'intégrer le monde des Européens. D'où l'abandon du prénom arabe. Après l'indépendance de l'Algérie, les pieds-noirs se sont massivement installés dans le sud de la France. C'est pourquoi l'action de *Ce que le jour doit à la nuit* se situe à Aix-en-Provence et celle des *Amants de Padovani* à Saint-Raphaël.

Même si Karim Sarroub arrive à semer des doutes quant à la source de l'histoire qui a inspiré la création de *Ce que le jour doit à la nuit*, la suite de son compte-rendu devient un pamphlet marqué par des partis pris. Il suggère que l'éditeur réécrit les livres de Yasmina Khadra et reproche à l'écrivain la perte de toute notion de liberté suite aux décennies passées dans l'armée. Il lui reproche aussi l'antisémitisme, en citant le passage d'un entretien où Khadra a critiqué la « finance internationale ». C'est pourquoi la presse française a qualifié les accusations de Karim Sarroub de rumeurs circulant sur Internet ; voir G. Leménager, « L'incroyable Monsieur Khadra », *Le Nouvel Observateur* du 24 décembre 2009.

Les seules critiques qui se confirment dans la réalité concernent l'acceptation du poste de directeur du CCA par Yasmina Khadra et son emploi abusif de certains mots et expressions qui rendent son style bourré d'aphorismes.

L'auteur souligne l'obsession du héros par la mise en relief du pronom personnel « nous » et de l'adjectif possessif « notre »²⁵⁹. Lecourtois refuse obstinément d'admettre l'existence de la population arabe au sein de l'Algérie coloniale. Il croit que le pays doit tout au travail des colons. Il accepte la violence au nom des valeurs de la civilisation européenne. Il s'octroie la mission de poursuivre le FLN pour défendre le pays qui tombe dans une guerre atroce. La virulence des pieds-noirs s'explique par leur conscience de n'appartenir ni à l'Algérie musulmane qui s'érige, ni à la France métropolitaine qui ne les comprend pas. Le personnage d'Albert Lecourtois permet à Yasmina Khadra de présenter les traits négatifs des Français d'Algérie : aveuglement, manque de discernement, brutalité, nationalisme exacerbé et chauvinisme. Ce sont des comportements engendrés par la situation coloniale. Les pieds-noirs ne veulent pas renoncer aux privilèges qui résultent de leur statut supérieur dans la société coloniale. Leur arrivée en France entraînera la perte de ces privilèges.

Le discours de Lecourtois est marqué par l'idéologie coloniale. Le policier perçoit la réalité selon le schéma binaire. Il divise l'espace en « ici » et « là-bas » : le soleil algérien est opposé au pavé visqueux de Paris. Lecourtois attribue à la métropole les traits d'un lieu sombre et lointain dont les habitants ne comprendront pas les épanchements naturels des Français d'Algérie. La France devient presque un pays étranger, tant il y a de différences entre les mentalités des deux côtés de la Méditerranée. L'Algérie est une construction originale de ceux qui s'y sont installés pour arracher cette terre aux rocailles et aux paresseux indigènes. Le discours idéologique des pieds-noirs souligne leur spécificité culturelle par rapport aux Français de la métropole et aux musulmans. Lecourtois met en relief leur enracinement dont les signes les plus visibles sont les maisons, les usines et les cimetières que les indigènes voudraient récupérer. Ces derniers sont comparés aux fanatiques et terroristes qui constituent « un monstrueux danger ». Aux combattants algériens, Lecourtois oppose sa « précieuse progéniture ». Il s'en suit que seulement la population européenne est capable d'assurer l'avenir du pays, de préserver son caractère unique.

Lecourtois exprime aussi le sentiment de menace des pieds-noirs exposés à colère des musulmans révoltés. D'où la violence des gendarmes qui surveillent et interrogent Khaled. Ils comparent les combattants algériens aux chiens qui mordent leurs maîtres. L'un des gardiens s'impatiente d'assister à l'exécution de Khaled : « La guillotine est une garce qui fait perdre la

²⁵⁹ La hantise de l'ancienne patrie dans la communauté pied-noire est un thème récurrent dans la littérature française contemporaine, p. ex. dans *C'était notre terre*, Mathieu Bezezi donne la voix aux membres de la famille des Saint-André, anciens colons qui ne cessent pas de rêver à l'Algérie et qui ne savent pas « évacuer le passé » ; M. Bezezi, *C'était notre terre*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 436.

tête, même aux héros » (*KCM*, 46). La mort prochaine du moudjahid l'excite. Même le fonctionnaire qui admet que les membres du FLN sont des soldats avoue sa haine envers les indépendantistes algériens. Le mépris s'avère le dernier élément qui unit la population européenne de l'Algérie. Confrontés aux braves insurgés musulmans, les pieds-noirs sont présentés comme des êtres brutaux dont l'agressivité met en relief la noble cause algérienne.

Vu l'écart temporel, le portrait du milieu pied-noir dans *Ce que le jour doit à la nuit* respecte les différentes mémoires de l'Algérie. Même si elles s'affrontent durant la guerre de libération, le voyage de Younes en France au début du XXI^e siècle permet une réconciliation. L'orgueil colonial est incarné par Jaime Jiménez Sosa, propriétaire des vignes à Río Salado qui a une grande vénération pour ses terres. Il est présenté en colon typique avec le casque colonial « vissé au crâne » (*JDN*, 153) et la cravache contre ses bottes. Après le déclenchement de la guerre, il met sur pied une milice et organise un dispositif sécuritaire autour de sa propriété. Jaime Jiménez Sosa se considère comme le maillon le plus important dans la longue chaîne des hommes qui avaient traversé le territoire algérien : les nomades berbères, les aventuriers phéniciens, les prêcheurs chrétiens, les soldats romains, les conquérants vandales et musulmans. Il souligne le travail accompli par sa famille qui a choisi de s'installer en Algérie pour en faire un véritable pays : « Ce pays nous doit tout... Nous avons tracé des routes, posé les rails de chemin de fer jusqu'aux portes du Sahara, jeté des ponts par-dessus les cours d'eau, construit des villes plus belles les unes que les autres, et des villages de rêve au détour des maquis... » (*JDN*, 325). Il cède facilement à l'idéologie coloniale qui refuse aux Arabes les droits civiques. L'insurrection musulmane signifie pour lui une véritable guerre qui l'oppose aux « fous meurtriers » (*JDN*, 322). Sosa est un « colonisateur qui s'accepte »²⁶⁰. Il véhicule des idées fausses sur le peuple colonisé, surtout quant à sa prétendue paresse. Il en a besoin pour des raisons économiques : puisque les indigènes sont paresseux, il ne faut pas les payer ; puisqu'ils sont sous-développés, il faut organiser ce pays pour eux. Ce sont des mythes propagés par la droite coloniale dans le but de justifier son acte usurpateur de reprendre les terres qui n'étaient pas les siennes. Telle est la fonction du mythe du sol ingrat rendu fertile par les générations des colons.

Jaime Jiménez Sosa adresse à Younes un grand discours sur les vertus du colonialisme. Il vante les mérites des pieds-noirs et défend l'Algérie française. Son intervention dévoile les liens entre le texte et l'idéologie, soulignés par de nombreux chercheurs. Vu que les propos de Sosa sont mis en doute par l'instance évaluatrice qu'est

²⁶⁰ A. Memmi, *Portrait du colonisé – Portrait du colonisateur*, op. cit., p. 67.

Younes en tant que narrateur, la description du discours idéologique dans *Ce que le jour doit à la nuit* s'adapte bien à la méthodologie élaborée par Philippe Hamon. Elle distingue les quatre plans principaux sur lesquels le héros-narrateur peut juger des états et des procès de personnages par leur mise en relation avec la norme. Il s'agit des plans linguistique, technique, esthétique et éthique²⁶¹. Sur le plan linguistique, la prise de parole du personnage est accompagnée d'un discours évaluatif du narrateur qui filtre ainsi un message idéologique. Il apprécie ou non l'intervention du personnage selon le système des normes grammaticales. Il en est de même avec le plan technique qui permet à l'instance narrative d'évaluer les compétences et les performances techniques du personnage et le plan esthétique qui engage les émotions éprouvées par le narrateur au moment de l'évaluation. La norme éthique est liée aux codes, aux lois et aux hiérarchies qui servent à juger le personnage dans sa capacité d'agir en collectivité. Les quatre plans d'évaluation se superposent souvent et forment la « polyphonie normative »²⁶².

Le discours de Jaime Jiménez Sosa est tout de suite mis en relation avec la norme par Younes qui le commente : « Un dieu contemplant son univers n'aurait pas été aussi inspiré que lui » (*JDN*, 323) ; « Son verre frémit au bout de son bras » (*JDN*, 323) ; « Ses yeux revinrent acculer les miens » (*JDN*, 324) ; « Son bras balaya furieusement le paysage, et des gouttelettes de jus étincelèrent dans l'air » (*JDN*, 324) ; « D'un geste théâtral, il me montra sa ferme » (*JDN*, 325) ; « Son cri était tel que je reçus les éclaboussures de sa salive sur la figure » (*JDN*, 325) ; « Ses yeux s'assombrirent quand il agita sentencieusement le doigt sous mon nez » (*JDN*, 325). Les remarques du narrateur concernent les plans linguistique et esthétique. Younes est confronté aux phénomènes qu'il saisit à travers des grilles esthétiques pour poser la négativité du discours colonial de Jaime Jiménez Sosa. Le colon de Río est un être rude et violent. Le narrateur crée l'image défavorable de Sosa grâce aux adjectifs et adverbes qui soulignent son caractère brusque de Sosa : « furieusement », « sentencieusement », « théâtral ». Ils mettent en relief son paternalisme et le manque d'estime pour le garçon arabe. La description éveille des sentiments négatifs : on apprend que Sosa aime dominer les autres, qu'il se comporte en souverain et qu'il s'autoproclame chef suprême des pieds-noirs de Río Salado.

Les faits repérés par Younes contredisent la positivité du propriétaire pied-noir sur le plan technique. Jaime Jiménez Sosa est connu pour son culte de la terre. Il est travailleur et

²⁶¹ P. Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 24-35.

²⁶² *Ibidem*, p. 32.

exigeant. À Río Salado, son nom est devenu synonyme de l'application au travail. « Il avait pour ses vignes une vénération absolue et considérait toute intrusion non autorisée dans ses champs comme une profanation » (*JDN*, 153), constate le narrateur. Pourtant, l'assiduité de Sosa est mise en cause par son attitude envers les travailleurs musulmans qu'il maltraite. La polyphonie normative pose sa négativité aussi sur le plan éthique. Younes souligne que les ouvriers dans les vignes de Sosa ressemblent aux forçats qui doivent travailler « jusqu'à tomber dans les pommes » (*JDN*, 153). Les quatre plans se superposent et se contredisent dans le cas du puissant propriétaire terrien de Río, mais son évaluation finale reste négative : l'habileté technique ne suffit pas à créer une image positive.

Pourtant, le portrait négatif des pieds-noirs par Yasmina Khadra est atténué dans *Ce que le jour doit à la nuit* grâce à l'introduction de la figure du patriarche de Río Salado, Pépé Rucillio. Malgré ses convictions coloniales, Pépé Rucillio décide d'aider Younes accusé de complicité avec les insurgés algériens. Sollicité par sa nièce Isabelle, amie d'enfance de Younes, il met en jeu sa réputation et se porte garant de l'innocence du garçon. Le narrateur souligne la droiture et la probité de Pépé Rucillio : il « était plus qu'un notable ; il était une légende, une autorité morale, un personnage aussi immense que sa fortune, mais il avait, à l'instar des sommités qui placent leur honneur au-dessus de l'ensemble des autres considérations, la fragilité d'un monument en porcelaine » (*JDN*, 375). L'attribution des qualités morales à un pied-noir épris de l'idéologie coloniale (Pépé Rucillio est la plus grosse fortune de Río Salado) est une rupture par rapport à la peinture du milieu des colons dans *El Kahira*. Elle brise le schéma réducteur du conflit algérien et met en relief sa complexité. Yasmina Khadra poursuit ce travail grâce à l'intégration de Younes avec la société pied-noire de Río Salado. Le héros khadraïen est mis dans le réseau des relations qui, certes, augmentent son désarroi identitaire, mais respectent les différents héritages culturels de l'Algérie d'avant l'indépendance.

Le cercle des amis de Younes est composé de Jean-Christophe Lamy, chef de la bande et futur membre de l'OAS, Fabrice Scamaroni, enfant prodige de Río qui devient un illustre poète, et Simon Benyamin, cancre de l'école qui se lance dans le négoce et André Sosa, fils des propriétaires de vignes. Ils symbolisent toutes les couches culturelles et ethniques de l'Algérie coloniale : arabe, française, italienne, juive et espagnole. Río Salado constitue un microcosme où leur coexistence est possible. Situé à une soixantaine de kilomètres à l'ouest d'Oran, c'est « un superbe village colonial aux rues verdoyantes et aux maisons cossues » (*JDN*, 129). Son ambiance méditerranéenne contribue à l'entente des amis qui y vivent leur

initiation dans la vie sociale et affective. Les noms successifs du village soulignent son aspect multiculturel : Flumen Salsum à l'époque romaine et El Maleh après l'indépendance. Río est une utopie khadraïenne où le jeune Arabe Younes est accepté par ses amis et admis à l'école française. La population du village est une communauté solidaire, marquée par l'esprit du sud et attachée aux valeurs comme la convivialité et la générosité :

La majorité des habitants de Río Salado étaient des Espagnols et des Juifs fiers d'avoir bâti de leurs mains chaque édifice et arraché à une terre criblée de terriers des grappes de raisin à souler les dieux de l'Olympe. C'étaient des gens agréables, spontanés et entiers ; ils adoraient s'interpeller de loin, les mains en entonnoir autour de la bouche (*JDN*, 131).

Pourtant, le décor idyllique de Río se disloque à cause du conflit provoqué par l'amour des quatre amis pour Émilie au moment où la montée du nationalisme arabe aboutit à l'insurrection militaire. La rupture la plus profonde s'opère entre Jean-Christophe qui rejoint l'OAS pour défendre l'Algérie française et Younes-Jonas qui n'arrive pas à choisir son camp. Émilie devient alors un symbole de l'Algérie que les communautés européenne et arabe se disputent. Yasmina Khadra renoue ainsi avec le roman de Kateb Yacine dont l'héroïne éponyme, Nedjma, est aussi un symbole de la nation algérienne²⁶³. Poursuivie par quatre personnages masculins : Rachid, Mourad, Lakhdar et Mustapha, Nedjma est une image de la patrie à construire. Si les héros de Kateb Yacine représentent les dissensions entre les mouvements nationalistes algériens²⁶⁴, Jean-Christophe, Fabrice, Simon et Younes symbolisent les groupes ethniques de l'Algérie coloniale. La femme-patrie est un objet de la quête qui détruit les liens de l'amitié, mais qui permet aux personnages d'accéder à la maturité.

Si la perspective de *Nedjma* de Kateb est ouverte (l'écrivain reprend le motif dans ses œuvres ultérieures), Yasmina Khadra clôt son roman par une scène de réconciliation. Au début du XXI^e siècle, Younes se rend en France pour rencontrer ses anciens amis : Fabrice et André, ainsi que Gustave, collègue de classe, Bruno, policier de Río, Krimo, harki de l'Oranais et Michel, fils d'Émilie. Ils retrouvent la festivité et la générosité de leurs soirées algériennes et évoquent les souvenirs de Río Salado. À l'aéroport de Marseille, Younes rencontre Jean-Christophe pour rétablir l'amitié brisée autrefois par l'amour pour la même femme et le même pays :

²⁶³ C. Bonn, *Nedjma de Kateb Yacine, op. cit.*, p. 49-50.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 6.

- Et Río ? Comment va Río ?
- Tu n’as qu’à le vérifier par toi-même.
- M’a-t-on pardonné ?
- Et toi, est-ce que tu as pardonné ?
- Je suis trop vieux, Jonas. Je n’ai plus les moyens de ma rancune ; la moindre petite colère me terrasse. [...]
- Je t’attendrai, lui fais-je.
- Je viendrai, c’est promis (JDN, 440).

Ce que le jour doit à la nuit se termine par le pardon réciproque de l’ancien membre de l’OAS et de Jonas, redevenu entre-temps Younes. Les deux amis dépassent les rancunes, ils savent « évacuer le passé » et en garder les éléments unificateurs. Younes jette des ponts par-dessus la Méditerranée. C’est un personnage qui permet à Yasmina Khadra de valoriser le milieu pied-noir, tout en soulignant la dignité algérienne. Les Français d’Algérie vus par Younes sont des êtres chaleureux qui avaient contribué au développement du pays malgré les abus du système colonial. Comme nous l’avons souligné, il y a une tension entre la peinture des colons dans *El Kahira* et celle de *Ce que le jour doit à la nuit*. Cette rupture se traduit par les attentes différentes de deux publics de Yasmina Khadra : le livre publié en France rejette l’esprit militant du roman « algérien » au profit d’une narration moins engagée. En fait, *El Kahira* est influencé par l’idéologie officielle qui encourageait surtout les récits sur la guerre de libération nationale²⁶⁵.

L’œuvre khadraïenne est soumise au mécanisme qui consiste à abandonner les motifs traditionnels de la littérature nationale et un certain élargissement thématique des textes publiés en France. Dans la trilogie du grand malentendu ou dans *Ce que le jour doit à la nuit*, les problèmes comme les sources de la violence ou la hantise du passé sont considérés d’un point de vue plus global et universel, tandis que la geste algérienne et *El Kahira* reprennent surtout les thèmes prônés en Algérie par l’idéologie officielle. Ce décalage est dû aussi bien à la stratégie littéraire qu’à la maturité de l’écrivain qui se libère des contraintes du discours étatique et de la censure militaire²⁶⁶. La valorisation des Français d’Algérie est un moyen de gagner le public dans l’Hexagone et de se distancier de l’idéologisation de la mémoire en Algérie. Elle s’explique aussi par le séjour de l’écrivain à Aix-en-Provence avant de s’installer à Paris : le sud de la France est traditionnellement une terre d’accueil pour les

²⁶⁵ Voir la note 66 à la page 45.

²⁶⁶ Dans l’émission « Expression Livre » animée par Youssef Sayah, Yasmina Khadra a déclaré à propos de ses premiers textes publiés en Algérie : « Ça peut casser mon travail. C’est bon pour quelqu’un qui veut un peu suivre mon parcours. D’abord, c’étaient des livres qui étaient autocensurés. J’étais dans l’armée à l’époque, donc je m’autocensurais et puis c’était encore l’apprentissage » ; émission disponible sur le site officiel de l’écrivain www.yasmina-khadra.com (consulté le 3 décembre 2012).

pieds-noirs. Il s'en suit que l'expérience provençale de Yasmina Khadra a contribué à sa reconnaissance de la part des Européens dans la construction de l'Algérie. C'est pourquoi Younes observe les manifestations de la nostalgie des pied-noirs avec bienveillance. Dans un café marseillais, il est témoin d'une discussion entre les deux rapatriés d'Algérie : « Tu sais à quoi je pense, Juan ? À l'omelette que j'avais oubliée sur le feu pendant que je pliais bagage en catastrophe. Je me demande si la maison n'a pas brûlé après mon départ précipité » (*JDN*, 404-405). Il y a donc deux visions de la guerre d'indépendance dans l'œuvre khadraïenne dont la discordance est un phénomène idéologique et « biographique » en même temps.

Le même mécanisme est visible dans le traitement du mouvement nationaliste dans *El Kahira* et *Ce que le jour doit à la nuit*. Si le premier récit participe de l'édification du mythe des moudjahidin, le second en donne une vision plus complexe et accompagnée d'une analyse des sources de la violence déclenchée durant la guerre de libération nationale. Khaled, héros principal d'*El Kahira*, est une incarnation des valeurs d'un combattant FLN : « J'ai ma foi de musulman et ma conviction de patriote, et c'est avec ces deux armes que je me bats » (*KCM*, 49), déclare-t-il aux gendarmes français. Le récit met en relief les différences entre Khaled et ses compatriotes qui se battent pour la liberté et les policiers coloniaux qui ne servent aucune cause, mais défendent leurs privilèges. L'insurgé algérien poursuit son combat même en prison, il reste fidèle à ses engagements jusqu'à la mort pour témoigner de sa droiture. La mort ne le terrifie pas, elle le rend plus ardent et intransigeant : « L'exécution de Zabana ne m'a pas effrayé ; bien au contraire elle m'a fortifié, elle m'a convaincu » (*KCM*, 49). Khaled est conscient du nombre de ses semblables qui sont prêts à donner leur vie pour la patrie. Il compare le moudjahid au phénix qui renaît de ses cendres : les rangs des insurgés sont inépuisables.

Paradoxalement, la prison devient pour lui un espace de liberté. « Tu es un homme libre. Tu t'es battu parce que tu es libre. Tu vas mourir en homme libre... » (*KCM*, 60), se dit-il. Khaled ressemble à Julien Sorel de Stendhal qui découvre la tranquillité du cachot. Il s'agit d'une échappatoire qui permet au héros d'être finalement lui-même, un homme libéré de contraintes sociales ou d'injustices du système colonial²⁶⁷. Dépouvé de tout, le combattant gagne son indépendance grâce à l'approche de la mort. L'un des prisonniers, Nouar Abd-es-

²⁶⁷ Les deux personnages déjouent la logique du système d'oppression et attribuent la honte à ceux qui les persécutent. Julien méprise aussi ses bourreaux : « J'ai été offensé d'une manière atroce ; j'ai tué, je mérite la mort, mais voilà tout. Je meurs après avoir soldé mon compte envers l'humanité. Je ne laisse aucune obligation non remplie, je ne dois rien à personne ; ma mort n'a rien de honteux que l'instrument : cela seul, il est vrai, suffit richement pour ma honte aux yeux des bourgeois de Verrières ; mais sous le rapport intellectuel quoi de plus méprisable ! » ; Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Pocket, 1990, p. 509.

Salem apprend à Khaled que mourir signifie confirmer son identité du moudjahid : « Les tombes de nos morts construisent l'Histoire ; les mains de nos vivants dressent des monuments... et rien, plus rien ne nous empêchera de triompher » (*KCM*, 78). Les insurgés sont des agents de l'Histoire qui s'opposent aux fonctionnaires du système colonial, aux agents du supplice. L'emploi de la majuscule souligne que la cause des insurgés est juste. Il met en relief l'importance de l'histoire dans la création de l'identité nationale. Le récit évoque la brutalité des policiers français et la noblesse des combattants algériens. Hormis l'attentat décrit au début, il ne présente pas la violence perpétrée par les membres du FLN. Ils sont surtout les victimes de la violence des gendarmes. Le narrateur les présente à l'aide de brèves phrases dont la simplicité syntaxique et le style soutenu évoquent les héros des chansons de geste : « Khaled avalait sa langue. Un courage extraordinaire le soutenait » (*KCM*, 92) ; « C'était le temps d'être un homme ; autre chose importait peu » (*KCM*, 96) ; « Ainsi parlait la souffrance au fond du cachot. Ainsi survivait Khaled aux étreintes de son supplice » (*KCM*, 98). L'emploi de l'imparfait insiste sur la régularité des tortures infligées au héros, il met en relief son intransigeance et son caractère immuable. Khaled est un martyr de la révolution nationale, sa mort contribue à l'édifice de l'Algérie libre. Sa force s'explique par la solidarité des moudjahidin qui se soutiennent dans la cellule de la mort et qui évoquent les images de l'avenir radieux. L'amour de la patrie devient pour eux la valeur suprême qui embrasse tous les domaines de la vie, qui assure l'unité du peuple :

Vous baisez le risque comme une lèvre, vous allez jusqu'au bout des choses sans peur et sans regret... C'est cela le patriotisme, ce dieu qui unit les hommes comme les doigts de la main pour cueillir de chaque arbre un même fruit, de chaque aube un soleil, de chaque nuit une romance, de chaque romance une raison d'être fier de ce qu'on fait ; qui vous découvre en nous, qui nous découvre en vous, et qui fait de nous tous un seul homme (*KCM*, 97).

Yasmina Khadra véhicule l'image du peuple uni dans et par le combat. Il évoque les images qui renforcent l'impression de l'unité : les doigts de la main, les fruits d'un arbre ou les rayons du soleil. Les métaphores khadraïennes représentent la multitude de gens réunis par la même idée – la liberté. Cet imaginaire reprend les clichés de l'histoire officielle décrétée en Algérie par le discours public qui a effacé le pluralisme du mouvement national au nom de la lutte contre le colonisateur²⁶⁸. Pour les dirigeants du FLN, l'adhésion incarnait la nationalité, tandis que les anciens partis politiques – la division de la nation. Si le besoin d'imposer au peuple l'unité se justifiait par la force du système colonial, il devient aussi un moyen de

²⁶⁸ B. Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 145-150.

garder le monopole du pouvoir. Il était, certes, nécessaire de créer un contre-État du FLN au moment de la guerre contre l'institution coloniale, mais il n'en reste pas moins vrai que ce processus a abouti à la création du parti unique au lendemain de l'indépendance. L'appel à l'unité a renforcé la prétention au droit à la propriété sur la révolution algérienne et contribué à la mise en place du régime autoritaire. Quelle que soit l'idée primitive de Yasmina Khadra au moment de l'écriture d'*El Kahira* : besoin de commémorer les héros nationaux ou volonté de rendre hommage à l'armée, l'appareil idéologique de son roman participe du travail des puissances supérieures du discours national.

La concordance à l'idéologie officielle est renforcée par « le caractère inéluctablement sélectif du récit »²⁶⁹. Le récit khadraïen l'est sur plusieurs niveaux : le nombre de personnages se limite à quelques combattants algériens et policiers français, le cadre temporel embrasse les phases ultérieures de la guerre d'indépendance, l'espace est restreint aux rues et à la prison d'Oran. Même si l'intention de l'auteur est implicite grâce à la dédicace aux anciens condamnés à mort et évadés de la prison oranaise, l'enjeu idéologique du roman s'inscrit parfaitement dans l'histoire officielle basée sur la commémoration de la révolution algérienne et la mise en relief de l'unité du peuple. *El Kahira* a été publié en 1986, à l'époque où l'image d'une nation unie grâce au travail accompli par le FLN ne pouvait servir que les intérêts du pouvoir issu de la hiérarchie militaire de la guerre d'indépendance.

La publication de *Ce que le jour doit à la nuit* témoigne d'une évolution dans l'approche de l'histoire nationale par Yasmina Khadra. L'image du mouvement nationale change : elle rompt avec le mythe du peuple uni par la haine du colonisateur et présente les différents courants au sein du nationalisme algérien. Elle témoigne d'une tension thématique et idéologique qui résulte de l'abandon de l'idéologie officielle grâce à la publication des livres en France. C'est pourquoi le portrait de la résistance algérienne est double. Il met en scène aussi bien Jelloul, factotum des colons de Río devenu insurgé et futur officier de l'Armée de libération nationale, que l'oncle Mahi, époux d'une Française, intellectuel et membre du parti de Messali Hadj.

Avant de déménager à Río Salado, l'oncle de Younes tient une pharmacie dans le quartier européen d'Oran. Il reçoit chez lui des partisans du mouvement national. « Ils parlaient tous d'un pays qui s'appelait l'Algérie ; pas celui que l'on enseignait à l'école ni celui des quartiers huppés, mais d'un autre pays spolié, assujetti, muselé et qui ruminait ses colères comme un aliment varié » (*JDN*, 98), note Younes. Parmi les invités de l'oncle Mahi,

²⁶⁹ P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 579.

il y a Messali Hadj que le garçon reconnaît ensuite dans un magazine politique. Mahi est un intellectuel absorbé par les aspects théoriques de la crise politique en Algérie. Il connaît et commente les articles de la presse nationale, finance les ateliers clandestins et organise les réunions secrètes : « En réalité, mon oncle était un pacifiste, un démocrate abstrait, un cérébral qui croyait aux discours, aux manifestes, aux slogans en nourrissant une hostilité viscérale à l'encontre de la violence » (*JDN*, 121). Suite à une semaine de détention à cause de ses activités politiques, Mahi tombe dans un état dépressif. Brisé par la violence du système colonial, il ne retrouve jamais sa sérénité d'autrefois. Pourtant, il ne cesse pas de suivre les événements liés à la cause nationale. Il subit une crise cardiaque en apprenant les massacres des manifestants musulmans de Guelma, Kherrata et Sétif en mai 1945. Retiré de la vie professionnelle, l'oncle de Younes se consacre à la lecture et à l'écriture, mais reste toujours obsédé par son expérience carcérale : « Je ne suis pas un lâche, criait-il. Je n'ai trahi personne, tu entends ? Ne me regarde pas comme ça. Je t'interdis de ricaner. Je n'ai donné personne, moi, personne, personne... » (*JDN*, 206). Il meurt cinq mois avant le déclenchement de l'insurrection en laissant à Younes un carnet de notes sur les souffrances du peuple algérien et le mouvement nationaliste.

De par sa profession et ses convictions pacifistes, l'oncle Mahi ressemble à Ferhat Abbas, fameux « pharmacien de Sétif » dont la vision de l'Algérie plurielle s'est avérée une utopie. Homme d'une synthèse impossible, Abbas n'identifiait pas la France au colonialisme. Cependant, son rêve de l'assimilation de l'Algérie musulmane avec la France a été surtout brisé par les obstacles mis sur son chemin par la métropole²⁷⁰. Le vacillement de la politique française en Algérie a renforcé la position des colons en dépit des musulmans « évolués » du milieu de Ferhat Abbas qui ont finalement rejoint le combat armé du FLN. La ressemblance de l'oncle Mahi à Abbas et sa fréquentation des groupes de Messali Hadj sont des actes subversifs par rapport à la mémoire officielle en Algérie. Yasmina Khadra renoue avec d'autres courants nationaux que le FLN dont il soulignait l'importance dans *El Kahira*. Après avoir quitté l'armée et déménagé en France, l'écrivain abandonne les jalons de l'histoire officielle et montre la complexité de l'héritage politique et idéologique algérien.

Le parcours de Jelloul décrit dans *Ce que le jour doit à la nuit* témoigne aussi de cette volonté de se distancier de la mémoire décrétée par l'État. Jelloul est un domestique d'André Sosa, maltraité par son maître. Younes le présente en tant qu'adolescent chétif qui lui jette de temps en temps des regards et le fixe avec acuité : un fossé sépare les deux garçons arabes,

²⁷⁰ E. Podhorska-Reklajtis, *Być narodem. Problemy kultury współczesnej Algierii*, op. cit., p. 131.

Younes faisant partie de la société pied-noire de Rîo et Jelloul appartenant à la caste privée de droits civiques. Après le déclenchement de l'insurrection, il est accusé de l'assassinat du cousin d'André Sosa et emprisonné. Il s'évade de la prison pour rejoindre les maquisards et devenir lieutenant de l'ALN. Il force Younes à aider les combattants et à leur distribuer les matériaux de sa pharmacie. À la veille de l'indépendance, en tant qu'officier algérien, il libère Jean-Christophe Lamy : « Il a été le plus féroce militant de l'OAS, impliqué dans plusieurs agissements terroristes. J'ai remué ciel et terre pour sauver sa peau. Je te le laisse. De cette façon, j'aurai payé ma dette envers toi... » (*JDN*, 394), dit-il à Younes. Jelloul poursuit sa carrière dans l'armée algérienne et la quitte avec le grade de colonel. Il est victime d'un attentat des terroristes islamistes dans les années 1990.

Le destin de Jelloul est caractéristique de l'œuvre khadraïenne. Il montre que la violence et le recours aux armes s'expliquent par l'humiliation et le manque de perspectives. D'où les descriptions des peines infligées à Jelloul par ses maîtres. Jelloul ressemble à Nafa Walid de *À quoi rêvent les loups*, aux émirs islamistes des *Agneaux du Seigneur* et au héros des *Sirènes de Bagdad*. Il est poussé par le même sentiment d'être privé de sa dignité. Il y a donc une ligne thématique dans les œuvres de Yasmina Khadra qui montre que, indépendamment de l'époque et du décor, l'abaissement et l'humiliation constituent la source de la brutalité. L'attitude empathique de l'écrivain est là : il s'abstient de juger les actes des personnages, mais explique les mécanismes qui gèrent leur conduite. C'est pourquoi Jelloul est plus « humain » que les héros d'*El Kahira*. Sa motivation première est de sortir de la pauvreté et de l'humiliation et non de témoigner des grandes idées du mouvement national. Cette discordance souligne encore les enjeux idéologiques d'*El Kahira*, récit épris de l'imaginaire militant, et une certaine liberté acquise par Yasmina Khadra après son installation en France.

La confrontation de Jelloul avec Younes met en relief un autre aspect de l'écriture khadraïenne, à savoir le principe d'échapper aux conflits binaires. L'impossibilité de rejoindre le combat de ses compatriotes musulmans ou les rangs des pieds-noirs qui défendent l'Algérie française rapproche Younes du docteur Amine Jaafari de *L'attentat*. Ils partagent le même sentiment de l'absurdité de la violence, du refus de s'impliquer dans le combat. Les deux personnages se trouvent dans un état qui provoque de tensions identitaires. Ils appartiennent aux communautés différentes : Amine à la haute société de Tel-Aviv et au monde palestinien, Younes au milieu européen de Rîo Salado et au peuple arabe. L'impossibilité de choisir son camp provoque leur inertie. Ils sont emportés par l'Histoire : le docteur Jaafari trouve la mort

dans un attentat absurde et Younes se plonge dans la solitude après le départ de ses amis pieds-noirs et l'installation de l'Algérie musulmane. Il est confronté à l'esprit militant de Jelloul :

Je crève de faim, dit-il dans une éructation sonore. Ça baigne pour toi, pas vrai ?... La guerre ne te concerne pas. Tu continues de te la couler douce pendant que l'on se casse les dents dans les maquis... Quand vas-tu choisir ton camp ? Faudrait bien te décider un jour... [...] Notre peuple se soulève. Il en a marre de subir et de se taire. Bien sûr, toi, avec ton cul entre deux chaises, tu peux manœuvrer à ta guise. Tu te mets du côté qui t'arrange (*JDN*, 360).

Exposé aux tensions identitaires, Younes-Jonas est un héros khadraïen par excellence. Il se comporte comme si le conflit ne le concernait pas. Aucun argument ne le convainc de soutenir la cause nationale l'arme à la main²⁷¹. La passivité de Younes s'explique en partie par le manque de modèle paternel. Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, le père est atteint de la crise qui caractérise bien d'autres personnages de la littérature algérienne. Brisés par la violence des envahisseurs, les pères sont absents²⁷². Dans son analyse de *Nedjma* de Kateb Yacine, Charles Bonn remarque que le patriarche Si Mokhtar est le « dernier et grotesque représentant du récit généalogique »²⁷³. Avant d'être confié à l'oncle Mahi, Younes est aussi témoin de la chute de son père qui devient un personnage dérisoire, privé d'importance dans la société coloniale. Vaincu par l'occupation étrangère, le parent du héros abandonne sa famille et s'éloigne.

Avant d'échouer, le père de Younes était attaché aux valeurs comme : fierté, dignité, indépendance matérielle, amour de la terre et du travail, espoir de réussir dans la vie et d'assurer du pain à sa famille. L'oncle Mahi le décrit ainsi : « Ton père est un brave, honnête et travailleur. Il a essayé de sauver ce qu'il pouvait, mais il était seul. Ce n'est pas de sa faute. Il a seulement été la dernière roue d'une charrette qui dérivait déjà » (*JDN*, 87). Pourtant,

²⁷¹ Il ressemble à Michael K du roman de J. M. Coetzee (*Michael K, sa vie, son temps*) qui ne veut pas se mêler de la guerre civile et fuit la ville pour s'installer dans une ferme. Son refus de participer au combat est presque physique. Le courage de Michael K consiste en la résistance face à la guerre qui embrase le pays. Le personnage de Michael est un certain défi lancé à ceux qui ont choisi leur camp, il constitue un mystère pour les gens emportés par la logique du conflit ; J.-P. Engélibert, *Aux avant-postes du progrès. Essai sur l'œuvre de J. M. Coetzee*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges, et du Limousin, 2003, p. 44-53.

Younes-Jonas de Yasmina Khadra refuse également de rejoindre l'un des côtés qui s'opposent. D'où la colère et l'incompréhension de Jelloul. Younes rejette des relations conflictuelles au prix d'être exclu de deux communautés : le mquisard Jelloul condamne son inertie et le grand propriétaire Jaime Jiménez Sosa le suspecte de complicité avec les insurgés. Un certain parallélisme entre l'œuvre de Coetzee et celle de Yasmina Khadra est souligné souvent par les éditions Julliard qui rappellent, entre autres, sur la quatrième de couverture de *L'attentat* : « Le prix Nobel J. M. Coetzee voit en cet écrivain prolifique [Yasmina Khadra] un romancier de premier ordre ».

²⁷² Voir la note 59 à la page 41.

²⁷³ C. Bonn, *Nedjma de Kateb Yacine, op. cit.*, p. 52.

Younes est témoin des humiliations successives subies par son père. Il le voit battu et volé par El Moro, brute du quartier pauvre d'Oran. Il observe le travail acharné du père qui essaie de gagner sa vie, mais se heurte toujours aux injustices de la situation coloniale : faible rémunération des indigènes ou cupidité des caïds. Seule la fierté paternelle égale ses échecs. Il refuse toute aide de la part de Mahi, ne veut pas lui devoir quoi que ce soit. Le père de Younes incarne le destin d'un fellah qui se perd dans la civilisation urbaine, en renonçant à la vie campagnarde. Il n'a plus de place dans le monde qui change et accède à la modernité. Il est victime du système colonial qui ne se soucie pas des indigènes acculturés par l'arrivée à la cité. Younes rencontre son père dans les rues d'Oran et observe avec effroi sa chute :

Vacillant sur son postérieur, une main contre le sol pour éviter de s'affaisser, il chercha de l'autre sa canne, l'aperçut à proximité d'un caniveau et se traîna à plat ventre pour l'atteindre. [...] C'était mon père ! Mon père... qui était capable de soulever les montagnes, de mettre à genoux les incertitudes, de tordre le cou au destin ! (JDN, 102).

Surpris par Younes, son père essaie de se relever, mais retombe dans le caniveau. Younes a l'impression que ses repères vacillent. Vaincu par son ébriété, le père demande au fils de s'en aller. Younes assiste à la dernière humiliation de son parent qu'il ne reverra plus : c'est leur dernière rencontre. Le garçon s'apparente au héros des *Sirènes de Bagdad* qui est témoin de la défaillance de son père par l'intrusion des soldats américains. Les héros khadraïens transgressent ainsi le tabou paternel qui les rend, par contrecoup, apatrides, privés d'autorité et de système de valeurs. Yasmina Khadra crée un monde où le vide qui se creuse après la disparition du père est rempli par l'idéologie nationale ou fondamentaliste. Tel est, d'ailleurs, le destin du héros-narrateur de *L'écrivain*, confié par son père à l'école militaire où l'armée remplace la famille du jeune Mohammed. Même l'oncle Mahi, susceptible de s'occuper de Younes en l'absence du père, fléchit et cède ses devoirs à son épouse Germaine. « 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 » (JDN, 284), explique-t-il à Younes.

Les propos de Mahi signalent un autre trait caractéristique de l'écriture khadraïenne, à savoir le recours aux aphorismes. Si l'oncle Mahi parle fréquemment par aphorismes, tout texte de *Ce que le jour doit à la nuit* est parsemé de maximes qui expriment des vérités générales. Il s'agit le plus souvent de sentences sur l'amour, l'existence humaine, la souffrance, les rapports entre les femmes et les hommes. Elles donnent au roman un caractère

humaniste, l'imprègnent d'ambiance d'empathie et véhiculent une sagesse générale. Elles introduisent aussi une certaine naïveté qui trahit l'excès de crédulité et l'irréflexion. Les adages prononcés par le narrateur et les personnages de *Ce que le jour doit à la nuit* ressemblent aux belles formules de Ben Adam de *L'Olympe des Infortunes* qui conseillent aux habitants du dépotoir de quitter l'errance et de revenir à la vie urbaine²⁷⁴. Compte tenu de ses dimensions, *Ce que le jour doit à la nuit* est le plus grand ensemble de sentences dans l'œuvre de Yasmina Khadra :

En amour, toutes les chances se valent et on n'a pas le droit de ne pas tenter la sienne (*JDN*, 226).

Les yeux peuvent mentir, pas le regard (*JDN*, 256).

Chaque oiseau est appelé à voler de ses propres ailes, un jour ou l'autre (*JDN*, 264).

Ça a toujours été ainsi : quand on ne trouve pas de solution à son malheur, on lui cherche un coupable (*JDN*, 431).

L'abondance des aphorismes oppose le roman à *El Kahira* dont le style sobre s'appuie sur de brèves phrases décrivant les combattants algériens. Il s'en suit que Yasmina Khadra choisit le style en fonction du sujet. Le récit militant sur les martyrs du mouvement national est basé sur la sécheresse stylistique, tandis que le vaste fresque dépeignant une Algérie plurielle sur une certaine générosité du style. *Ce que le jour doit à la nuit* et *El Kahira* sont les seuls romans de Yasmina Khadra qui évoquent directement la guerre de libération nationale. Les différences au niveau de la forme littéraire, de la visée idéologique des deux textes et de la peinture des personnages traduisent les tensions auxquelles l'œuvre khadraïenne est soumise. L'analyse comparative des deux récits rend évidente l'importance de la césure qu'était pour Yasmina Khadra la fin de la carrière militaire et l'installation en France qui a permis à l'écrivain d'abandonner les principes de l'idéologie officielle et en même temps l'a obligé à s'accommoder plus ou moins aux attentes du public français. D'où la valorisation du milieu pied-noir et les interventions médiatiques de l'auteur qui reconnaissent les mérites des Européens dans la construction de l'Algérie²⁷⁵. Les tensions formelles mettent en relief l'appartenance générique de deux récits : si *El Kahira* est un roman engagé, conforme au

²⁷⁴ Voir la page 23.

²⁷⁵ À ce titre, même le choix du réalisateur de l'adaptation cinématographique de *Ce que le jour doit à la nuit* est significatif : Alexandre Arcady est l'un des auteurs de la redécouverte de l'Algérie française par le cinéma déjà dans les années 1970 (*Le coup de Sirocco*) ; O. Dard, « Figures symboliques et groupements face à l'Algérie française », dans : B. Fleury, J. Walter (dir.), *Qualifier des lieux de détention et de massacre (3). Figures emblématiques, mobilisations collectives*, Metz, Université Paul Verlaine, 2009, p. 360.

discours idéologique, *Ce que le jour doit à la nuit* ressemble à une épopée sur le monde qui a disparu après la guerre d'indépendance et le départ des Français d'Algérie. Les tensions thématiques sont visibles grâce à la comparaison de l'horizon spatio-temporel. Dans *El Kahira*, il est limité aux dernières années de la guerre et à l'espace de la prison alors que l'action de *Ce que le jour doit à la nuit* s'étend sur des décennies avant que les héros se réconcilient à la fin du récit. Le cadre spatial du roman est aussi plus vaste, car les événements décrits par le narrateur ont lieu aussi bien en Algérie qu'en France. Les tensions thématiques interrogent le statut de l'écrivain qui rejette les poncifs littéraires prônés par le pouvoir pour présenter une vision plus nuancée de l'histoire algérienne et pour admettre l'existence du pluralisme politique au sein du mouvement national algérien. Elles concernent également le protagoniste principal de *Ce que le jour doit à la nuit*, exposé aux tensions identitaires suite à l'impossibilité de choisir son camp et sa communauté.

Le personnage de Younes véhicule les idées présentes dans l'œuvre de Yasmina Khadra tout au long de sa carrière. Il est question du refus de participer au combat et de s'engager dans le conflit binaire. Poussés par une intuition qui les empêche de renoncer au salut, les héros khadraïens suivent le principe selon lequel il faut toujours chercher l'espoir. Misérables et exclus, ils s'accrochent à un seul devoir, celui de recommencer. C'est pourquoi les romans de Yasmina Khadra tournent autour de thèmes comme pardon et disposition à repartir. Dans l'univers khadraïen, le renoncement signifie inévitablement la mort et il est considéré comme le péché capital. Cette morale est à retrouver aussi bien dans les grands cycles romanesques que dans les textes éparpillés dans les recueils de circonstance ou qui ne s'attachent à aucun ensemble thématique ni formel. Elle témoigne d'une profonde unité de l'œuvre malgré les tensions identitaires qui ne cessent pas de la saturer. Elle guidera notre lecture des formes brèves de Yasmina Khadra dans le chapitre suivant.

8. LES FORMES BRÈVES : DEVOIR DE REBONDIR

Les formes brèves de Yasmina Khadra illustrent les tensions inhérentes à son œuvre et résument la problématique abordée déjà par l'écrivain dans les textes antérieurs. Il est question des récits qui sont assez récents et qui ne s'attachent pas aux grands cycles romanesques repérés au sein de l'œuvre khadraïenne : *Cousine K* (2003), *La Rose de Blida* (2006) et *Les chants cannibales* (2012). Leur analyse révèle d'autres thèmes propres à l'écriture de Yasmina Khadra qui reviennent fréquemment dans ses récits comme la quête d'un ailleurs ou le manque de figures paternelles. Malgré l'hétérogénéité formelle de ces textes, ils sont traversés par le même esprit moral et se caractérisent par la même recherche d'un lieu propice à l'épanouissement des héros. Nous avons décidé de désigner ce trait par le terme emprunté à Ben Adam, héros de *L'Olympe des Infortunes* qui prêche la rédemption des exclus : devoir de rebondir²⁷⁶. Il consiste à poursuivre ses espoirs malgré le manque de soutien et l'hostilité de l'environnement. Le devoir de rebondir est d'autant plus important qu'il est ancré dans la biographie de l'écrivain même. Le jeune cadet Mohammed, héros-narrateur de *L'écrivain*, ne renonce pas à son rêve et s'acharne à l'accomplir en dépit de l'incompréhension du milieu. Confronté au devoir de pardonner pour pouvoir avancer, il découvre l'incompatibilité de ses aspirations avec celles du monde environnant. Telle est justement la situation des héros khadraïens qui agissent dans un décor malveillant, qu'il soit une famille privée de tendresse pour les enfants, une école militaire hostile à ses élèves ou un pays en proie à la violence terroriste. Les personnages de Yasmina Khadra sont prisonniers d'un cadre spatio-temporel qui leur impose l'inertie et le dénuement. L'espace et le temps qui décrivent leur existences respectives ressemblent à des eaux stagnantes : les héros se battent pour en sortir et construire leur propre espace, favorable à la réalisation de leurs ambitions. Ceux qui n'arrivent pas à s'enfuir du cercle dépravé périssent ou tombent progressivement dans l'abîme, engloutis par la hantise du passé.

Espace de l'ombre

Dans cette diversité d'approche des personnages, on ne saurait ne pas remarquer qu'ils sont surtout frappés par l'absence de tendresse ou hantés par les souvenirs douloureux. C'est

²⁷⁶ Voir la page 32.

le cas du narrateur de *Cousine K*, enfant délaissé par sa mère qui lui préfère son fils aîné devenu officier et sa nièce, connue sous le nom éponyme de Cousine K. Les souffrances éprouvées dans l'enfance conduisent le héros à une folie meurtrière : il pousse Cousine K dans le puits et maltraite une autostoppeuse hébergée dans la maison de sa mère. *La Rose de Blida* est un récit d'enfance qui présente l'histoire d'un garçon algérien enfermé dans l'école militaire à Koléa. Le cadet Mohammed s'en évade pour retrouver Mme Hawa, une belle femme rencontrée à l'entrée de l'école. L'amour platonique pour une femme à peine entrevue ne cesse de l'obséder jusqu'à l'âge adulte. Devenu écrivain, Mohammed se surprend à chercher Mme Hawa parmi les lecteurs qui le fréquentent. Si l'histoire de la belle femme reste imaginaire, le décor du roman est emprunté à l'autobiographie de Yasmina Khadra : il s'agit d'une caserne militaire défavorable à l'épanouissement des enfants qu'il décrit dans *L'écrivain*. *Les chants cannibales* sont un recueil de nouvelles consacrées aux thèmes algériens comme la société traditionnelle, le maraboutisme, la guerre de libération nationale ou la décennie noire. Yasmina Khadra y met en scène les personnages qui n'arrivent pas à s'intégrer dans la réalité : peintre algérois méprisé par le pouvoir, terroriste tourmenté par les souvenirs de la guerre, poète qui sacrifie la vie familiale au nom des valeurs abstraites ou encore homme d'affaires qui cherche à s'évader du monde du luxe. À l'instar d'Abou Seif, héros de la nouvelle « La longue nuit d'un repentir » et ancien combattant fondamentaliste qui ne peut pas oublier ses crimes, ils traversent l'espace de l'ombre et attendent l'arrivée du jour.

Abou Seif est prisonnier de ses souvenirs : il n'arrive pas à se détacher de ses victimes. « Ce n'est pas une villégiature, mon passé » (CC, 109), dit-il à sa femme. La mémoire devient une espèce de cachot métaphysique qui ne permet pas au protagoniste d'avancer. Elle constitue un espace malveillant, un cercle infernal sans aucune chance de sortir. L'impossibilité de quitter le huis clos oppressant, quelle que soit sa nature, physique ou psychique, mène inévitablement au drame. Après une dispute, Abou Seif tue sa femme dans un accès de colère. La hantise du passé met en marche l'engrenage de la violence : aux crimes qui s'accumulent s'ajoutent les meurtres primitifs commis durant la guerre civile. Étant lui aussi victime de l'intégrisme, il évoque les mirages de l'idéologie islamiste : « J'étais décidé à sacrifier ma vie pour un État islamique. J'avais la foi ! [...] Les tentations étaient très fortes » (CC, 110-111). Séduit par la vision d'une nation unie et d'un empire splendide, Abou Seif a adhéré à l'idéal islamiste d'un monde purifié et noble, tout en commettant des crimes au nom de ces valeurs. Son destin est instructif quant au mécanisme de la séduction de la population par les idées intégristes compte tenu du fait que la société négligée par ses dirigeants a

massivement cru aux slogans fondamentalistes. Les islamistes étaient les seuls à proposer aux Algériens une idée de s'épanouir et de vivre une ascension sociale : « On ne m'a jamais proposé entreprise aussi fabuleuse ; je ne m'étais jamais cru capable de relever un tel défi » (CC, 111). Pourtant, Abou Seif a fait un faux rêve et il en est désormais prisonnier. Le héros khadraïen se bat pour briser le cercle maudit, mais il ne peut plus rebondir, le poids du passé étant trop lourd.

Douar Yatim, village décrit dans *Cousine K*, est aussi un lieu défavorable qui rend plus vif le désarroi du héros : « C'est un pays aride, renfrogné et hostile, conçu uniquement pour subir. Les villageois ne l'aiment pas » (CK, 29). Il s'agit d'un « territoire fantôme » (CK, 68) où le seul loisir des gens est d'assister aux enterrements. Le monde intérieur du protagoniste est aussi oppressant. Le héros – dont on ignore vraiment le nom et que la mère appelle par le prénom du fils aîné préféré Amine – est un être solitaire. Il passe ses journées à regarder par la fenêtre et à attendre le retour de son frère qui fait une brillante carrière militaire. Il veille à ne pas s'attacher à ceux qu'il ne peut pas défendre. Son attitude s'explique par l'événement traumatisant de l'enfance qu'était la découverte du cadavre du père, accroché à une esse dans l'étable : « nu de la tête aux pieds, les yeux crevés, son sexe dans la bouche » (CK, 19). Le père a été tué à la veille du « Grand-Jour » par lequel on doit comprendre certainement l'indépendance de l'Algérie. Le supplice du père est certainement un châtement infligé par les habitants de Douar Yatim au traître. L'assassinat du père ouvre un abîme dans lequel il se perd progressivement à cause des nouvelles blessures qui s'accumulent malgré la réhabilitation du parent : « Plus tard, les villageois se sont aperçus qu'ils s'étaient trompés sur le compte de mon père » (CK, 20). Puisque la cruauté devient une autorisation de transgresser les interdits et la morale²⁷⁷, la découverte du cadavre ouvre une série de doutes. La question de la droiture du père mise en cause par l'assassinat brutal a pour conséquence inévitable la tension identitaire. Elle s'intensifie à cause du rejet de l'enfant par la mère-veuve qui lui préfère le fils aîné et la belle Cousine K.

Il s'en suit que tout espace occupé par le héros est un lieu gênant et marqué par la souffrance. Le foyer familial constitue un endroit malveillant qui ne contribue pas à l'épanouissement de l'enfant. Il en est de même avec Douar Yatim, village épris de passivité et affecté par l'indolence, l'hostilité et la méprise fatale des habitants, assassins du père du héros. Il n'y a pas de possibilité d'échapper à l'emprise de la violence. Aucun élément du

²⁷⁷ C. Condamine, « Frustrations précoces, violence pulsionnelle et passage à l'acte meurtrier dans *Cousine K* de Yasmina Khadra », dans : *Adolescence*, n° 64, 2/2008, p. 468-469.

cadre spatial ne permet de chercher une meilleure réalité, aucun personnage n'est susceptible d'aider le garçon.

La situation du héros-narrateur de *Cousine K* ressemble à celle du jeune cadet de *La Rose de Blida*, enfermé également dans un espace hostile qui perturbe son développement. L'école militaire est une figure de huis clos par excellence²⁷⁸. Le héros la compare au cantonnement dont les surveillants ont l'allure de kapo. Malgré les efforts successifs d'accepter sa situation, il retombe toujours dans la déprime et se sent écrasé par les murs de l'enceinte militaire :

Cela faisait maintenant cinq ans que j'étais enfermé dans cet internat particulier – l'École des Cadets ; une école militaire conçue pour recueillir les orphelins de la guerre d'Indépendance et à laquelle mon père, officier, m'avait confié pour que j'apprenne le métier des armes et embrasse une longue carrière de commandeur et de héros de la nation. Jamais je n'avais réussi à me faire à l'idée que mon père, en me ravissant à ma mère et à ma famille, pensât exclusivement à mon bien. J'avais à peine treize ans, et je lui en voulais de me priver de mes insouciances d'enfant en me soumettant à une discipline de fer capable de briser un adulte. J'étais malheureux au milieu de ces murs qui me retenaient captif de leur laideur (*RB*, 19-20).

La caserne, en tant qu'espace de langueur, inspire à Mohammed un dégoût esthétique. Et pour cause, car il est constamment laminé par la discipline et la sévérité incompatibles avec son statut d'enfant arraché au foyer familial. En plus l'enfermement dans l'école militaire est lié à l'absence du père qui accepte la destitution de ses fonctions au profit des surveillants et fonctionnaires militaires, chargés de l'éducation du garçon. Le personnage de Yasmina Khadra se confronte à l'abandon et au manque de la figure paternelle, qu'ils soient intentionnels ou accidentaux. Le vide provoqué par la disparition du père entraîne l'enfermement du héros dans un espace hostile qui est une cause directe du repliement sur soi-même. Mohammed se méfie de son père et met en cause sa crédibilité. Il soupçonne qu'il y a un mobile caché de sa décision qui met terme à l'enfance insouciance du héros²⁷⁹. Incarcéré dans la forteresse militaire, Mohammed est obsédé par « l'idée de désertir » (*RB*, 20). Il rêve de disparaître dans la nuit quitte à perdre ses amis et collègues de classe. Il trouve refuge dans les lectures : « Je crois que les bouquins que t'arrêtes pas de dévorer commencent à te court-circuiter les neurons. Tu lis trop, et maintenant tu t'installes dans la fiction » (*RB*, 24-25), lui reproche un ami. La littérature constitue un moyen de réchapper de la caserne militaire au même titre que les permissions de la fin de semaine, occasion pour un cadet d'errer dans les

²⁷⁸ Voir l'analyse du cadre spatial de l'autobiographie khadraïenne aux pages 93-95.

²⁷⁹ Si l'on admet l'inspiration autobiographique du récit sur l'enfance dans la caserne militaire, les soupçons du héros se confirment : dans *L'écrivain*, le père a abandonné le petit Mohammed dans l'école militaire pour pouvoir fonder une nouvelle famille.

rues de Koléa à la recherche d'une âme sœur ou d'une petite amie. Il n'empêche que l'espace bienveillant est toujours associé à ce qui se trouve en dehors de l'école militaire. Le héros khadraïen cherche une échappatoire, pour pouvoir construire son propre espace qui s'oppose au sinistre monde environnant.

Les personnages des *Chants cannibales* se trouvent dans la même situation de l'enfermement. Dans la nouvelle « L'aube du destin », Yasmina Khadra revient au personnage d'Ahmed Zabana²⁸⁰. Le narrateur décrit les dernières heures du combattant avant son exécution. Il évoque en même temps Alger où se trouve la prison enfermant les condamnés à mort et Oran où la mère de Zabana pressent la fin proche de son fils. Les villes sont présentées comme un univers oppressant et sinistre : « Oran, rue Stambouli, impasse de Meknès : un cul-de-sac sordide qui en dit long sur le désarroi de ses esprits frappeurs. Des façades noirâtres s'écaillant au gré des imprécations, une chaussée crevassée, des fenêtres aveugles, closes sur leurs secrets » (CC, 65). Oran est une ville de malédiction dont les murs masquent l'horizon et où règne le silence maléfique. Il est question d'un village en état de siège dont les habitants sont cloîtrés dans leurs demeures. Il n'y a ni de lumière, ni de bruit dans les rues désertes. Le narrateur n'omet pas de souligner la ressemblance de la cité avec celle de *La peste* : « Seuls deux rats *camusiens* tournent en rond, lestes, alertes, affamés » (CC, 65 ; souligné dans le texte).

La description d'Alger met en relief les mêmes aspects : « Dans les ruelles tortueuses, la pénombre se recueille. L'air est imprégné de mauvais présage. Le silence a l'ampleur des tragédies » (CC, 67). La prison Serkadji qui domine et guette la ville attire immédiatement l'attention du narrateur. Elle jette de l'ombre sur la capitale, prolonge la nuit dans laquelle ses habitants sont plongés. La geôle est « un monument de parjure » (CC, 67) qui détient les prisonniers attendant l'aube et la rencontre avec Dame Guillotine. Oran et Alger sont décrits comme deux cités désertées. Les seuls personnages mentionnés par le narrateur sont Zabana, sa mère et les gardiens de la prison. L'action se focalise sur les héros du drame, premiers martyrs de la cause algérienne. Zabana monte sur l'échafaud avec l'espoir de renaître dans le panthéon national : « La guillotine ressemble à une porte-fenêtre » (CC, 70), ce qui ne laisse pas de doute que la mort symbolise un passage d'un espace à l'autre. Il quitte ainsi la prison étouffante et rejoint une autre réalité pour vivre dans la mémoire de ses compatriotes. La sécheresse du style augmente l'effet pathétique de la nouvelle. La concision des phrases rend le texte plus dense et sobre. L'attention du narrateur se focalise sur le sacrifice de Zabana et

²⁸⁰ L'histoire de Zabana a inspiré l'écriture d'*El Kahira. Cellule de la mort* ; voir la page 152.

l'hostilité de la prison qui est suggérée à l'aide des brèves phrases constituant des paragraphes séparés : « Elle est le joug. / Elle est la haine. / Elle est l'expression de l'arbitraire absolu » (CC, 67). Yasmina Khadra souligne l'importance du martyr pour la mythologie nationale et renoue avec l'écriture militante d'*El Kahira* qui commémore les héros nationaux. Zabana reste l'une des figures khadraïennes condamnées à vivre dans un huis clos dont ils essaient de sortir quitte à devoir confronter la mort.

Les protagonistes khadraïens n'acceptent pas leur environnement et lui lancent un défi, indépendamment des risques à courir. Il en est ainsi avec le peintre algérois mis en scène dans une autre nouvelle du recueil, intitulée « Une toile dans la brume ». Il fréquente le café du *Blidi* dont le barman assure la narration du récit. De ses entretiens quotidiens avec l'artiste se profile le portrait de l'Algérie qui n'est pas à la hauteur des rêves de ses intellectuels. Le peintre prononce un diagnostic amer du pays : « Chez nous, les virtuoses se décomposent dans l'indifférence générale. Le talent est un malheur suicidaire » (CC, 82). Les musiciens, les intellectuels et les comédiens sont condamnés aux moqueries de la part du pouvoir et de ses compatriotes. Leur existence est une suite d'humiliations ; leurs rêves sont confisqués. La faillite des artistes conduit à la chute du pays et du peuple qui devient de plus en plus agressif. « Ce ne sont pas les politiques qui élèvent la nation, mais les poètes, les humoristes, les savants, les cinéastes, les athlètes, les dramaturges, les libraires, les chanteurs » (CC, 83), précise le peintre. Il souligne que le peuple privé d'élites et d'idoles sombre dans l'hostilité mutuelle et la tristesse. L'artiste se sent ignoré et mis en rebut bien qu'il incarne la générosité nécessaire au développement du pays.

Yasmina Khadra reprend ainsi l'idée exprimée déjà dans le cycle policier ou dans la trilogie du grand malentendu. Il valorise les artistes et constate le gaspillage du potentiel de l'Algérie ou des pays arabes en général. La caste dirigeante n'arrive pas à apprécier les élites culturelles et maintient la société dans l'ignorance dans le but d'exclure les intellectuels. D'où une conclusion amère du peintre : « J'ai longtemps réfléchi. Il n'y a rien, pour moi, dans ce pays » (CC, 93). Son destin est similaire à celui des scientifiques assassinés (*La foire des enfoirés*) ou à celui des intellectuels arabes incompris aussi bien dans leur patrie qu'en Occident (*Les sirènes de Bagdad*). Dans la vision khadraïenne, l'artiste représente la noblesse et la grandeur rejetées par le régime et dépréciées par la population. Son exclusion est double : il ne s'intègre ni à son peuple, ni au monde occidental. L'artiste arabe est un apatride qui se bat pour la compréhension mutuelle des deux communautés qui le rejettent. Selon Yasmina

Khadra, la crise du monde arabe vient du manque de reconnaissance de ses élites culturelles, susceptibles de faire face aux forces de l'extrémisme²⁸¹.

La description des difficultés vécues par un artiste algérien se poursuit dans la nouvelle « L'Incompris » dont la condensation spatiale permet de présenter trois scènes de la vie du poète révolté contre le pouvoir, nommé monsieur Fadel. Il revient à la maison après une nuit passée dans un cachot. Son épouse lui reproche d'avoir choisi les idées abstraites contre la vie réelle : « On ne se mesure pas au Système pour le plaisir. Regarde dans quel état *ils* t'ont mis. [...] Le martyr ne m'inspire pas » (CC, 195 ; souligné dans le texte). Compte tenu du refus de Fadel d'arrêter sa création poétique, le couple finit par se disloquer. Le poète essaie d'obtenir l'autorisation de publier son texte, mais le fonctionnaire du comité de lecture le rejette, tout en refusant de révéler les noms des intellectuels qui ne l'ont pas accepté. Incompris et abandonné, Fadel cherche refuge dans une clairière au pied de la colline d'où il observe Alger avec l'espoir d'être entendu un jour par ses lecteurs. Il incarne l'orgueil de l'artiste prêt à tout sacrifier au nom de son œuvre et de ses engagements. Il demande à ses proches de se subordonner à son autorité et à son aura de visionnaire : « M^{me} Fadel aurait dû comprendre depuis le début : il n'y a pas pire imprudence que d'associer ses lendemains aux aspirations d'un poète. On ne partage pas sa vie avec un illuminé sans finir par se brûler les doigts » (CC, 194).

Les lieux fréquentés par le poète sont limités : foyer familial, bureau d'un fonctionnaire, cachot, clairière dans un bois. La configuration spatiale est exprimée avec précision : la brièveté du texte correspond ainsi à un espace nettement dessiné²⁸². Il est question du lieu délimité dont la condensation s'harmonise avec le genre de la nouvelle. Indépendamment de la nature du lieu (ville ou campagne), un décor encadre un épisode : ce mécanisme permet à l'auteur de présenter une aventure intérieure où prime la subjectivité²⁸³. Les héros khadraïens se déplacent dans des espaces clos qui, dans le cas des *Chants cannibales*, sont encore mis en relief par le caractère bref de la nouvelle présentant au lecteur des tableaux précis des personnages et appréciant des espaces restreints. La nuit acquiert également une signification spatiale, elle est liée à l'enceinte qui réduit les personnages et les soumet à l'épreuve. Elle évoque un endroit aliénant et l'isolement des héros au sein du groupe ou de la société.

²⁸¹ Voir la note 219 à la page 134.

²⁸² D. Grojnowski, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. 80.

²⁸³ *Ibidem*, p. 82.

Telle est la situation du héros éponyme de la nouvelle « Yamaha, l'homme qui riait ». Yamaha est le pseudonyme de Hocine Dehimi, supporter légendaire du club algérois de football CRB et animateur du soutien aux joueurs dans le stade. Connu dans tout le pays, Yamaha s'est gravé dans la mémoire collective comme un symbole de sportivité et de fidélité. Il supportait aussi bien son club algérois que l'équipe nationale, ainsi que tous les sportifs algériens. Il a été tué par les terroristes islamistes le 11 juin 1995 dans le quartier de Belcourt où il résidait. Yasmina Khadra le présente en tant que figure de la résistance populaire à la barbarie intégriste qui sévit en Algérie. La danse de Yamaha vêtu dans ses robes de couleur du CRB est « une véritable résurrection en ces temps d'absurdité meurtrière et de traumatismes irréversibles » (CC, 121). Yamaha renonce à s'accomoder à l'ambiance sinistre de la décennie noire et continue de vivre malgré le danger intégriste. Il représente la force et la tranquillité des quartiers populaires d'Alger qui s'obstinent à fêter les victoires du CRB quitte à provoquer les islamistes. « En ces années de malheur et d'incertitude, tandis que nous menacions de basculer dans le drame définitif, Yamaha était un peu notre trêve, notre petit bout d'éclaircie » (CC, 125), constate le narrateur, couturier de Belcourt qui prépare un costume de Yamaha²⁸⁴. Hocine-Yamaha essaie de fuir l'espace contraignant dominé par les fondamentalistes. Étant un personnage khadraïen par excellence, il lance un défi à la réalité malveillante et veut s'imposer au destin pour rester fidèle à ses engagements.

L'Algérie de la décennie noire constitue un espace hostile et asphyxiant qui empêche tout épanouissement affectif ou intellectuel. Le personnage de Yamaha s'oppose aux contraintes imposées par les intégristes, n'accepte ni l'oppression, ni l'ambiance étouffante. Il persévère dans l'effort de vivre sans peur et de suivre les épanchements naturels. D'où le besoin de construire son propre espace qui échappe à l'angoisse générale. Yamaha dessine donc le projet de son nouveau costume et s'épanouit dans le stade qui est un lieu arraché à

²⁸⁴ Le portrait de Yamaha par Yasmina Khadra se conforme à la vision qu'en donnent les autres écrivains. Rachid Boudjedra, dans *La vie à l'endroit*, décrit la vie du couple algéro-français menacé par les intégristes. Rac, personnage principal qui mène une vie clandestine, participe à la fête populaire animée par Yamaha après la victoire du CRB dans la finale de la Coupe d'Algérie et évoque le supporter légendaire : « Géniale mascotte inoffensive dans laquelle des petites crapules pégreuses avaient logé deux ou trois balles parce qu'il avait osé symboliser le bouffon des gens de sa condition. Sympathique et orgueilleux » ; « On l'a tué parce qu'il a donné un coup de pouce à l'histoire... parce qu'il a brisé le cercle de la peur... » ; R. Boudjedra, *La vie à l'endroit*, Paris, Grasset, 1997, p. 71 et 83. Dans *Yamaha d'Alger*, Vincent Colonna poursuit le portrait du personnage dans la narration menée par un journaliste français qui se rend à Alger en été 1995 et qui découvre la valeur symbolique de Yamaha pour les habitants de la capitale et du pays : « C'était vraiment la mascotte du football algérien et du CRB de Belcourt. [...] Quand Yamaha débarquait quelque part, un café, un cercle sportif, un marché, un coin de rue, une plage, il n'avait pas son pareil pour faire rire. [...] Sa présence avait le pouvoir de l'alcool ou du haschich : la magie de te relaxer et de te sentir mieux » ; V. Colonna, *Yamaha d'Alger*, Auch, Tristram, 1999, p. 32-33. La fidélité de Yamaha à son équipe même au moment des échecs est une figure de l'engagement des citoyens qui ne changent pas de principes à l'époque des troubles qu'était la décennie noire.

l'emprise des islamistes. Le sport devient pour lui une activité noble, une occupation dont les règles simples et claires permettent de défendre son intégrité. La droiture des activités sportives est également soulignée par le fait que Yamaha est un simple d'esprit, capable d'accepter et d'intérioriser les règles de fair-play, conformément à la conviction que « rien n'est plus noble qu'une partie de football » (CC, 125). L'importance de Yamaha s'explique par sa capacité d'offrir à la population un ailleurs qui n'est pas soumis à la folie et à la barbarie déclenchées par les terroristes.

Le stade animé par Yamaha devient une illustration de l'hétérotopie définie par Michel Foucault²⁸⁵, laquelle renvoie à un espace hétérogène qui unit en un seul lieu plusieurs espaces incompatibles. Elle s'écarte de la norme pour contester l'espace public et constitue une utopie effectivement réalisée, un lieu parallèle ou un emplacement réellement localisable. Le stade de football entretient un rapport d'inversion avec le monde environnant. Il permet de suspendre les règles qui régissent le conflit déchirant le pays et constitue un véritable ailleurs. Grâce à cet emplacement, la population peut accéder à la paix et à la joie, interdites par les fondamentalistes qui imposent à la société un régime autoritaire. L'hétérotopie de Yamaha s'en détache et offre une échappatoire facile à déterminer au sein des pratiques sociales et culturelles. Pourtant, dans la plupart des cas, la quête d'un ailleurs ne s'accomplit pas dans une réalité sociale quelconque, mais aboutit à une utopie rêvée.

Dans la nouvelle « Holm Marrakech », Jean Gastel, homme d'affaire de Paris, décide de quitter la capitale pour se rendre dans le désert du Maroc. Le séjour à Marrakech lui permet d'abandonner la réalité trop prosaïque, de « ne rien savoir des convulsions du monde » (CC, 177) et de retrouver la sérénité. La rencontre avec une jeune femme mystérieuse, nommé Ahlam, est un pas décisif de sa rupture avec le monde extérieur :

Elle avait relevé le menton. Ce fut comme si une force invisible me catapultait à travers les airs. Ce visage ! Jamais je n'avais vu un visage aussi flamboyant, aux pommettes pourpres semblables à deux fruits sacrés, au nez si droit qu'on le croirait dessiné par un artiste et aux yeux immenses, d'un noir anthracite, brillants comme deux constellations, qui me traversèrent de part en part tels des fuseaux célestes. J'étais en lévitation. Dans un tourbillon de lumière. Pareil à un feu follet perdu parmi des feux d'artifice (CC, 180).

Jean Gastel s'oublie dans les bras d'Ahlam au point de perdre ses repères. Recherché par ses adjoints, il passe un mois avec la belle femme tout en ayant l'impression de s'absenter pour un jour. Il en revient transfiguré. La demeure d'Ahlam est un ailleurs qui lui permet de

²⁸⁵ M. Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 752-762.

rebondir. Ahlam veut l'apprivoiser avec l'inévitable : « Tout a une fin, monsieur Gastel » (CC, 188), dit-elle. Le milliardaire accepte de la suivre. Il s'en suit que, dans « Holm Marrakech », c'est la femme qui construit un ailleurs grâce auquel l'homme peut se réinventer. La beauté féminine arrache Jean Gastel au train-train quotidien et lui révèle une autre réalité, plus sublime et bienveillante. La quête d'un ailleurs ressemble donc à la quête de l'élément esthétique, elle est une aspiration à la beauté susceptible de transformer la vie. Cette quête du charme féminin est une expérience initiatique. Elle permet à Gastel d'évoluer et d'apprécier les aspects de l'existence qui lui échappent. La beauté resplendissante d'Ahlam s'oppose au marasme de la vie parisienne du milliardaire qui subit un changement durable : il retourne à Marrakech tous les ans pour chercher la femme mystérieuse.

Le héros de *Cousine K* suit la même voie. Pour se soustraire à l'ambiance sinistre de Douar Yatim et combler le vide provoqué par le manque d'amour maternel, il cherche la compagnie de Cousine K : « Cousine K est ma raison à moi. [...] Sans elle, je ne suis qu'une ecchymose qui lève, un malheur en train de faisander » (CK, 31). La belle cousine est comparée à une féerie et son départ signifie pour le héros le dépeuplement du monde. L'absence de Cousine K évoque une réalité en décomposition, un univers en train de pourrir et de perdre son éclat. Le garçon se fane et se corrompt quand la cousine n'est pas là. La quête de la féminité se poursuit également dans l'épisode de l'autostoppeuse maltraitée par le héros dans sa maison familiale. Le passage à l'acte meurtrier s'explique par les humiliations subies dans l'enfance : le héros de *Cousine K* répète le schéma des nombreux personnages khadraïens qui tombent dans la folie et recourent à la violence suite aux blessures subies dans le passé.

La recherche d'un ailleurs s'apparente aussi à l'émigration. C'est pourquoi le peintre d'« Une toile dans la brume » décide de quitter l'Algérie et d'embarquer sur un semi-rigide pour l'Espagne. Bien que la traversée soit dangereuse, il s'obstine à tenter sa chance de l'autre côté de la Méditerranée. Même s'il arrive sain et sauf en Europe, son entreprise finit par un échec. Le peintre se sent dépaycé et privé de son public naturel. Il envoie une carte postale au barman du café du *Blidi* :

Si nul n'est prophète en son pays, personne n'est maître chez les autres... Nous étions huit sur le semi-rigide. Six n'ont pas survécu. J'erre dans la grisaille de Londres. Sans repères et sans papiers. Je suis venu chercher un rêve et je me rends compte que je l'ai laissé à Alger (CC, 100-101).

Cet espace « autre » recherché par les personnages khadriens a sa source dans les rêves et les ambitions impossibles à réaliser dans un environnement hostile. Il constitue une échappatoire dont la quête résulte du devoir de rebondir, de la conviction que le renoncement est l'un des péchés capitaux. Pourtant, cet effort n'aboutit pas toujours au succès et à la découverte de l'espace bienveillant. Il signifie aussi la rupture avec le lieu apprivoisé et l'exil, il est un risque qui expose les protagonistes à la solitude ou à l'amertume. Le poète de la nouvelle « L'Incompris » se retrouve seul dans la clairière d'un bois et observe les rumeurs quotidiens d'Alger : « Je suis le poète, l'audace est mon alliée » (CC, 205). Le rêve de construire un espace autre est lié inévitablement au temps dont le caractère répétitif et stagnant empêche les protagonistes de poursuivre leur but. Le cadre temporel oppressant augmente encore leur volonté de s'enfuir et souligne l'importance du devoir de rebondir.

Temps arrêté

Les protagonistes des formes brèves cherchent à se soustraire à la vie monotone qui lasse par son uniformité et par la répétition. Le peintre de la nouvelle « Une toile dans la brume » suit toujours le même schéma. Ses activités quotidiennes se limitent aux visites régulières au café où il passe son temps à parler tout seul et à observer les passants : « Tous les jours de semaine, à 16 heures pile, il venait au café du *Blidi*. En temps de grisaille, il prenait place au fond de la salle, près de la baie vitrée, commandait un café bien serré sans sucre – pour mieux broyer du noir – et passait le reste de la journée à regarder déambuler les badauds » (CC, 75). Le peintre porte sur lui un catalogue avec ses travaux dans l'espoir d'intéresser un représentant du métier. Son existence est une longue expectative : il vit dans l'attente de réussir et d'être apprécié dans un pays où l'épanouissement artistique est quasi impossible. « Il avait le regard mélancolique de ceux qui attendent quelque chose qui tarde à se manifester » (CC, 75), note le narrateur. Le manque de perspectives pousse l'artiste à quitter l'Algérie. Il veut s'installer dans un ailleurs où la réussite est envisageable, où l'horizon n'est pas restreint aux occupations quotidiennes.

Omar Darwich, fou du village mis en scène dans la nouvelle « Le Caïd », est aussi l'un des protagonistes khadriens qui rompent avec le monde environnant. Comme Omar se prend pour le caïd qui règne sur le quartier, les voisins acceptent ses pitreries avec indulgence. Ils savent que la maladie mentale du caïd autoproclamé date de son séjour en prison. Ils le prennent pour quelqu'un qui essaie de fuir le quotidien plat et vulgaire : « Omar tenait à son

statut plus qu'à la prunelle de ses yeux ; il se complaisait dans la pénombre de ses chimères. Il avait divorcé d'avec une réalité trop prosaïque et sans concessions, voulait être quelqu'un d'autre, c'est tout » (CC, 146). L'histoire du caïd finit tragiquement : puisque personne ne croit à son histoire sur un revolver caché, Omar décide de le prouver et tire sur lui-même. C'est un individu dont le destin souligne l'incompatibilité de ses aspirations avec la réalité. Incompris et abandonné, il n'arrive pas à intégrer la communauté et se crée un univers rêvé qui échappe à la morosité.

Le cadre temporel de Douar Yatim mis en scène dans *Cousine K* est aussi affligeant. Une fois les prières de l'imam accomplies, les rues du village se désertent et la fournaise de l'été maghrébin s'impose au village. Douar Yatim est un lieu condamné à l'immobilité. L'image observée par le héros symbolise son inertie :

« Un tracteur se gargarise le long de la rivière. Son conducteur tressaute sur le siège, agrippée au volant, le turban sur la figure. Sur l'autre rive, un groupe de paysans regagne les vergers où il passera la journée à guetter le soir pour rentrer. À Douar Yatim, l'ambition relève uniquement de la longévité » (CK, 33).

Les occupations des habitants sont illusoires ; elles ne servent qu'à faire passer le temps. Le conducteur du tracteur symbolise le contentement de la population recroquevillée sur elle-même. L'effort des fellahs est vain : Douar Yatim constitue un tas de pierraille qui triomphe sur le travail des hommes. Le sol est ingrat et aride, la région – maudite par ses habitants. Le village assombri réduit la population et l'astreint à l'immobilisme. Personne ne peut s'y épanouir et toute ambition se limite à l'effort obstiné de subsister malgré la dureté du paysage. Les taudis et les arbres rachitiques sont les seuls éléments qui brisent la monotonie du paysage. Le piétinement des cortèges funèbres qui y passent indique la direction commune des habitants : longue attente de la mort. « Douar Yatim, ce sont les portes grotesques, les lucarnes condamnées, la bourrique immobile près d'un chariot renversé, et le café maure mort » (CK, 70), précise le narrateur. L'aridité du village résume le vide affectif dans la vie du héros privé d'amour maternel. Son isolement ressemble à l'apathie environnante : « dans les ergs de ma solitude, le temps siège mais ne compte pas » (CK, 71). Le temps est une longue accumulation de moments qui ne mènent à aucune finalité.

Les destins de Yamaha et de Zabane mettent en relief cet aspect répétitif du temps. Ils soulignent que la réalité algérienne est enfermée dans un cycle de violences. Ahmed Zabane est le premier martyr du mouvement national, la première victime dans une longue chaîne de souffrance. À l'instar de la brutalité qui se reproduit de génération en génération, l'engrenage

de la violence recommence à broyer la vie des hommes avec une rare régularité. Quant à Yamaha, il réussit à sortir du cadre temporel oppressant, en échappant à l'angoisse imposée à la population par les intégristes grâce aux festivités et au temps carnavalesque qui suspend les lois fondamentalistes. Le temps de Yamaha est rythmé par les journées successives de la ligue de football. Si le stade est un espace autre, un match de football introduit dans la vie du héros une autre dimension temporelle qui ne s'harmonise pas avec l'ambiance sinistre du quotidien. Cependant, Yamaha suit le destin de Zabana : il devient aussi victime de la violence qui sévit en Algérie. Ahmed Zabana a été exécuté par les représentants du système colonial et Yamaha par les membres d'une unité islamiste algérienne, mais leurs existences respectives traduisent l'aspect récidivant et itératif de l'histoire qui est bloquée et souvent falsifiée par les dirigeants du pays. La mémoire occultée provoque la rechute dans la violence qui exprime une volonté d'élucider les taches noires de l'histoire et d'en valoriser tous les protagonistes²⁸⁶. En Algérie, l'emprise du temps répétitif est fatale, personne ne peut y échapper.

L'hétérogénéité des formes brèves ne nuit pas à leur signification profonde. Elles acquièrent un sens humaniste qui traverse toute l'œuvre khadraïenne. « Le devoir de rebodnir » assure la continuité entre les textes les plus anciens, tels les contes philosophiques sur les exclus, et les récits les plus récents comme le recueil de nouvelles *Les chants cannibales*. Le devoir de rebodnir est un moyen de vaincre les tensions thématiques et formelles qui secouent la création littéraire de Yasmina Khadra. Il permet d'unir sous la même bannière un recueil de nouvelles inspirées de la réalité algérienne, un récit d'enfance et un bref récit à caractère psychologique. La richesse thématique et formelle de l'œuvre de Khadra contribue au rayonnement de ses thèses humanistes et universelles même si, dans certains cas, elles sont proches des truismes. L'engagement moral est un moyen de rester soi-même malgré les tensions identitaires. La fuite du temps et les rôles successifs joués dans la vie sociale ne brisent pas l'unité de l'œuvre khadraïenne. L'effort dialectique d'embrasser les éléments différents est réussi grâce à la fidélité au devoir de se réinventer qui permet à Yasmina Khadra de préserver la permanence dans la mutabilité. L'esprit moral qui traverse ses textes se manifeste par la quête d'un espace favorable à l'individu, indépendamment de son statut social ou de sa situation personnelle. Il est un facteur qui assure la cohérence des projets littéraires de Khadra et garantit sa continuité dans les étapes successives de la carrière de l'écrivain.

²⁸⁶ Sur le processus d'occultation de la mémoire en Algérie, voir les pages 151-152.

CONCLUSION

Les tensions identitaires, thématiques et formelles dans l'œuvre de Yasmina Khadra se manifestent indépendamment du lieu de la publication ou du nom employé par l'auteur. Elles expriment la condition de l'écrivain qui suit une certaine dynamique de rupture et dont le parcours est influencé par les forces sociales et idéologiques contradictoires. Khadra est situé entre deux univers dont l'incompatibilité renforce son désarroi identitaire. Se jouant sur plusieurs niveaux (linguistique, culturel, social et professionnel), cette confusion est à l'origine de l'instabilité identitaire des héros khadraïens qui sont des hommes déchirés par les idées antinomiques. Les tensions identitaires agissent directement sur la construction des personnages dont la complexité reflète celle de l'écrivain.

Les protagonistes de Khadra sont des apatrides auxquels les agitations de l'Histoire ne permettent pas de s'épanouir. L'intrusion des grands événements historiques et de la violence qui leur est inhérente amène les héros à rejoindre l'un des côtés du conflit malgré la volonté de se soustraire au combat. Les jeunes personnages mis en scène par Yasmina Khadra refusent de s'adapter à la logique de la lutte, mais les circonstances les poussent à choisir la violence comme le seul remède au chaos environnant. L'accès au combat restreint leur horizon au besoin de venger les humiliations vécues dans le passé. D'où le parcours type des héros khadraïens qui, à défaut de réaliser leurs ambitions, accèdent à la maturité en assumant leur condition tragique : l'apprentissage de la violence devient la seule solution dans un monde où la réussite et le bonheur sont impossibles. Si le destin des protagonistes est influencé en grande partie par l'expérience personnelle de l'auteur (tension identitaire entre le métier d'officier et celui d'écrivain, participation à la guerre civile), il s'explique également par la situation de la jeunesse dans les pays arabes qui, faute de perspectives professionnelles, n'arrive pas à réaliser ses projets.

Les héros de Khadra vivent dans un présent qui reproduit les mêmes drames. Ils sont prisonniers d'un cadre spatio-temporel contraignant dont les différents aspects ressemblent à l'école militaire décrite dans les récits autobiographiques. En tant que modèle du lieu aride et hostile, repris d'ailleurs par Khadra dans les œuvres successives, la caserne symbolise un univers désertique et stérile qui s'oppose aux ambitions des protagonistes. L'enfermement dans un espace clos engendre la frustration et la tension identitaire. D'où la quête d'un ailleurs qui permettrait d'échapper aux contraintes de la réalité et de créer un espace bienveillant où

les lois sociales sont suspendues. Cet espace se construit en tant qu'hétérotopie : un lieu autre qui inverse les règles de la vie dans la société et montre qu'une alternative est envisageable. Tels sont les mobiles des héros qui cherchent à rebondir après une période de difficultés ou qui rêvent d'une Algérie plurielle et tolérante, fière de sa richesse et de sa complexité. Pourtant, le rêve en question s'avère une utopie qui ne se réalisera jamais compte tenu de l'engrenage de la violence engagée par les parties du conflit.

Les personnages khadraïens sont secoués par la brutalité qui aboutit à la rupture avec le monde ou à l'adhésion au mouvement fondamentaliste. Certes, l'évocation de la violence peut servir à épater le public, mais elle est aussi un moyen de présenter les étapes du parcours des héros : l'innocence de la jeunesse, l'expérience d'humiliation formatrice et les réactions violentes d'homme adulte. Le lecteur est confronté à la description détaillée de la terreur intégriste ou du chaos provoqué par la guerre. Khadra suit ses personnages jusqu'au bout, c'est-à-dire à la mort atroce ou au déchaînement des actes de violence. Il cherche à comprendre les mobiles des héros qui décident d'adhérer à la brutalité communautaire suite aux humiliations vécues dans la jeunesse. L'attitude de l'écrivain est donc empathique. Les héros des grands récits sur la décennie noire ou la guerre en Irak sont présentés dans toute leur complexité qui exclut l'appréciation. D'où justement l'abstention du narrateur dans la présentation directe de ses opinions. Yasmina Khadra laisse la parole aux intégristes et leur permet d'expliquer la genèse du ralliement au mouvement fondamentaliste. Le fait même de décrire la brutalité est largement suffisant pour dévaloriser la conduite des jeunes terroristes.

Si la profusion de scènes de brutalité est une manifestation des tensions identitaires, Yasmina Khadra propose également quelques remparts contre la violence. Ses protagonistes établissent leur propre hiérarchie de valeurs morales et intellectuelles et deviennent, à l'instar du romancier, des partisans d'un monde meilleur. Tel est le cas de nombreuses figures d'écrivains qui, tout en appréciant l'art et la culture, s'opposent à la réalité dichotomique et manichéenne qui les entoure. Ils cultivent les valeurs universelles, soutenues par la sagesse primitive. Apatrides qui refusent de s'intégrer au monde voué aux particularismes, les écrivains portraiturés par Khadra participent de l'élaboration d'une réalité qui respecte différentes sensibilités.

Les tensions identitaires se révèlent clairement aussi dans la crise des figures paternelles, déstabilisés par le système colonial ou la misère de l'après-indépendance et responsables de la crise familiale. C'est pourquoi les héros décident de quitter la maison et partent à la recherche d'une nouvelle famille, que ce soit une communauté des vagabonds ou

un réseau intégriste. La crise de la paternité se joue aussi bien dans la perspective historique (faillite des ancêtres qui ont perdu la guerre avec les occupants) qu'autobiographique (abandon du petit Mohammed par le père à l'école militaire). La chute du père est un des facteurs les plus importants qui contribuent à augmenter les tensions identitaires : le départ du père provoque l'arrachement des héros au décor familial et entraîne leur installation dans un autre univers. Il signifie le plus souvent la nécessité de quitter la campagne et de s'adapter à la vie et à la mentalité urbaines. L'importance de la figure du parent souligne l'ancrage de l'œuvre khadraïenne dans la tradition arabe. Comme le tabou du père y joue un rôle essentiel, sa transgression conduit les héros à abandonner le foyer familial ce qui les pousse inévitablement au drame. Témoins de l'échec du père, les personnages khadraïens sont sujets à l'instabilité identitaire qui se répercute sur tous les niveaux de leur vie.

Les manifestations des tensions identitaires étant les plus visibles dans la construction des personnages, les tensions thématiques agissent surtout entre les grands ensembles romanesques. Destinés au public algérien, les romans des années 1980 s'accommodent en général au discours officiel, conformément au principe de l'autocensure de l'écrivain soumis à la pression de la hiérarchie militaire. Khadra reprend alors les poncifs de la littérature nationale et recourt aux motifs traditionnels, tout en renonçant aux thèmes jugés dangereux comme la valorisation de l'héritage français ou la dénonciation du pouvoir corrompu. C'est pourquoi ses premiers récits commémorent la guerre d'indépendance, décrivent les injustices du système colonial et les bavures de l'armée occupante. Ils évoquent aussi les héros nationaux et expriment l'« âme algérienne » avec ses composantes comme le rattachement à la terre, le culte des marabouts, l'importance des relations familiales ou la dignité du peuple. Ces thèmes traditionnels de la littérature algérienne sont complétés par les considérations à caractère philosophique sur la dignité des exclus, mais dont le potentiel subversif est faible. La mise en scène du monde universel des SDF est un sujet admis par le discours officiel malgré son caractère abstrait. La métaphore de l'exclusion dans les contes philosophiques ne participe pas de la contestation du pouvoir autoritaire en Algérie et ne menace pas l'ordre établi après l'indépendance.

Les romans publiés en France à partir des années 1990 élargissent le champ d'investigation de Khadra et attirent l'attention du public sur l'actualité internationale. Ils présentent aussi une nouvelle approche de la réalité algérienne : plus nuancée et conforme aux attentes des lecteurs français. Dans les romans écrits après son installation dans l'Hexagone, Yasmina Khadra abandonne l'esprit militant au profit de la vision complexe dont l'exemple le

plus important est la description de la guerre de libération nationale qui tient compte de différents souvenirs du conflit algérien. Khadra se met alors à l'affût des troubles de son époque qu'il soumet à l'analyse détaillée pour défendre la dignité du monde arabe et finalement pour exprimer son engagement. L'écrivain refuse de réduire la civilisation arabe à l'arrière-base du terrorisme. Il analyse les causes qui poussent les jeunes à rejoindre les rangs des fondamentalistes. L'attitude de Khadra consiste à rejeter les explications simplistes et réductrices, et à souligner aussi bien les circonstances extérieures que les facteurs internes et personnels du développement du fondamentalisme religieux et culturel dans les pays arabes.

Les tensions thématiques sont aussi mises en relief par les nouveaux motifs, jusque-là absents de l'œuvre khadraïenne, telles la critique de la culture contemporaine qui se joint aux thèmes autobiographiques et la défense de l'intégrité de l'auteur niée par les accusations de la part du milieu littéraire parisien. L'adaptation de l'écrivain à la doxa idéologique du lieu de la publication rend les tensions thématiques plus manifestes. Elle relève également de l'expérience de l'auteur qui élargit ses analyses et introduit dans ses romans les personnages exposés aux doutes et à l'instabilité identitaire.

Les tensions thématiques poussent Yasmina Khadra à la découverte des nouveaux genres et pratiques littéraires. L'expérimentation littéraire s'explique par le fait que Khadra choisit la forme en fonction du sujet. Le conte philosophique qui exprime en général les ambitions universelles correspond le mieux à la construction de l'éthique des exclus. Le cadre spatio-temporel du conte permet à l'écrivain d'exprimer différentes formes de l'exclusion. La forme du roman policier noir convient parfaitement à l'étude de la crise de la société algérienne grâce à l'ancrage dans la réalité sociale précise qui est le trait constitutif de ce type de récits. L'enquête policière est un moyen de jouer sur l'énigme concernant l'identité de l'auteur au moment de publier sous le pseudonyme. Les tensions formelles agissent donc entre les grands ensembles romanesques et soulignent diverses fonctions assignées à la littérature. L'autofiction sert à Khadra à défendre son intégrité contestée par son implication dans la guerre civile. Elle exprime la confusion identitaire de l'écrivain dont la biographie est marquée aussi bien par les épreuves du commandant de l'armée que par les succès de l'écrivain de renommée internationale. La richesse formelle est également visible grâce au recours au roman réaliste dont l'enjeu le plus important pour Khadra est d'analyser les conflits dans les régions incendiées du monde contemporain. Les romans réalistes mettent en scène les sociétés plongées dans la guerre et soumises aux conflits interminables. Puisqu'ils évoquent la misère quotidienne des peuples qui basculent dans la violence et le

fondamentalisme, on peut considérer Yasmina Khadra comme un écrivain qui impose à la littérature le devoir de rester à l'écoute du monde, de palper son pouls rapide et irrégulier. Le foisonnement des genres et registres employés par Khadra traduit l'essence de ses conceptions artistiques. La littérature devient successivement un moyen de défendre la dignité de tout homme, un témoignage historique et personnel, une critique sociale, une manière d'élaborer son propre mythe. Les tensions formelles constituent l'ultime manifestation du processus de préservation de la permanence, conformément au postulat qu'il faut rester soi-même malgré l'expérience d'altérité. L'écriture littéraire est la tentative la plus importante et la plus élaborée de vaincre les différentes tensions qui secouent l'homme et le créateur.

Compte tenu de l'hétérogénéité formelle et thématique de ses écrits et de la dynamique de la rupture qui leur est propre, il est impossible de trancher si l'écrivain continuera cette attitude dans les années à venir. Il est sûr qu'elles seront marquées par les événements qui montreront l'importance de la tension entre la tradition et la modernité dans les sociétés arabes. La dynamique du changement propre au monde du XXI^e siècle dont Yasmina Khadra s'est fait chroniqueur influence l'évolution de son œuvre littéraire. Les chercheurs qui se pencheront dans quelques années sur les nouvelles œuvres de Khadra seront préoccupés par l'interrogation sur la stratégie choisie par l'écrivain. Il reste à savoir si le romancier va changer encore une fois pour s'adapter à une époque nouvelle, tout en gardant sa volonté de comprendre les autres. Les nouveaux enjeux de l'époque demandent une nouvelle approche théorique et formelle dont Yasmina Khadra sera sans doute l'un des auteurs qui représentent le monde arabe toujours en agitation.

Inaugurée en 2011, la vague des révolutions dans les pays arabes est loin d'être finie. Le renversement des régimes en Tunisie, en Égypte et surtout en Libye provoque la déstabilisation inévitable de la région suite à la dispersion des troupes mercenaires des anciens dictateurs. L'Algérie risque toujours de retomber dans la folie intégriste : la décennie noire n'a pas entraîné un changement de pouvoir qui est resté fidèle au paradigme de la lutte contre l'opposition liée à la religion. La confrontation culturelle entre le monde islamique et l'Occident se poursuit également, vu les tentatives d'attirer l'attention du public sur l'immigration pour lui cacher les enjeux de la crise économique. Les défis de la réalité d'aujourd'hui sont aussi ceux de Yasmina Khadra. Chef du Centre culturel algérien, il est sollicité en tant que commentateur capable d'interpréter les événements et d'en expliquer les causes. La tâche est d'autant plus difficile que le monde se caractérise par une instabilité inscrite dans son fonctionnement même. Cette instabilité préoccupe également Yasmina

Khadra qui essaie de répondre aux grandes questions de l'époque, tout en vainquant, grâce à la littérature, les tensions qui le secouent.

BIBLIOGRAPHIE

1. Textes analysés de Yasmina Khadra :

Amen !, Paris, La Pensée Universelle, 1984.

Houria, Alger, ENAL, 1984.

La fille du pont, Alger, ENAL, 1985 [Alger, Chihab Éditions, 2003]²⁸⁷.

El Kahira. Cellule de la mort, Alger, ENAL, 1986.

De l'autre côté de la ville, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures arabes », 1988.

Le privilège du phénix, Alger, ENAL, 1989 [Alger, Chihab Éditions, 2002].

Le dingue au bistouri, Alger, Laphomic, 1990 [Paris, Flammarion, 1999] (publié sous le nom du commissaire Llob).

La foire des enfoirés, Alger, Laphomic, 1993 (publié sous le nom du commissaire Llob).

Morituri, Paris, Baleine, 1997 [*Le quatuor algérien*, Paris, Gallimard, 2008].

Double blanc, Paris, Baleine, 1997 [*Le quatuor algérien*, Paris, Gallimard, 2008].

L'automne des chimères, Paris, Baleine, 1998 [*Le quatuor algérien*, Paris, Gallimard, 2008].

Les agneaux du Seigneur, Paris, Julliard, 1998.

À quoi rêvent les loups, Paris, Julliard, 1999.

L'écrivain, Paris, Julliard, 2001.

L'imposture des mots, Paris, Julliard, 2002.

Les hirondelles de Kaboul, Paris, Julliard, 2002 [Paris, Pocket, 2002].

Cousine K, Paris, Julliard, 2003.

La part du mort, Paris, Julliard, 2004 [*Le quatuor algérien*, Paris, Gallimard, 2008].

Frenchy, Paris, Fayard, 2004 (publié sous le nom de Benjamin Cros).

L'attentat, Paris, Julliard, 2005.

Les sirènes de Bagdad, Paris, Julliard, 2006 [Paris, Pocket, 2006].

La Rose de Blida, Paris, Éditions Après la Lune, coll. « La maîtresse en maillot de bain », 2006 [Paris, Points, 2008].

Qui êtes-vous, Monsieur Khadra ? Entretien avec Youcef Merahi, Alger, Éditions Sedia, coll. « À bâtons rompus », 2007.

Ce que le jour doit à la nuit, Paris, Julliard, 2008 [Paris, Pocket, 2008].

²⁸⁷ Si l'édition consultée diffère de l'originale, elle est indiquée entre parenthèses carrées.

L'Olympe des Infortunes, Paris, Julliard, 2010.

L'équation africaine, Paris, Julliard, 2011.

Les chants cannibales, Alger, Éditions Casbah, 2012.

2. Articles et entretiens de Yasmina Khadra :

« Yasmina et le commissaire Llob – enquêtes dans une Algérie en guerre » (propos recueillis par Taina Tervonen), *Africultures*, 11/septembre 1998.

« Yasmina Khadra lève une part de son mystère » (propos recueillis par Jean-Luc Douin), *Le Monde des livres* du 10 septembre 1999.

« Yasmina Khadra se démasque » (propos recueillis par Jean-Luc Douin), *Le Monde des livres* du 12 janvier 2001.

« Les massacres ont été commis par les intégristes armés » (propos recueillis par Nadja Bouzeghrane), *El Watan* du 17 février 2001.

« Leur djihad et le nôtre » (propos recueillis par Abdel Taos), *Marianne* du 19 au 25 février 2001.

« À ceux qui crachent dans nos larmes », *Le Monde* du 13 mars 2001.

« Aller au commencement du malentendu » (propos recueillis par Christine Rousseau), *Le Monde des livres* du 29 septembre 2006.

« Zachodzie, zrozum nas » (propos recueillis par Paweł Smoleński), *Gazeta Wyborcza* du 21 mai 2006.

« L'Algérie entre l'éveil et le renoncement », *Le Soir d'Algérie* du 3 juin 2007.

« Le coup de gueule de Yasmina Khadra », *Le Parisien* du 20 octobre 2008.

« Les SDF sont l'essence même de notre monde » (propos recueillis par Maud Vergnol), *L'Humanité Dimanche* du 14 janvier 2010.

« Je voulais me mettre en danger » (propos recueillis par Catherine Youinou), *Bled Magazine*, novembre 2009-janvier 2010.

« Mon pays, l'Algérie, est aussi le pays des pieds-noirs » (propos recueillis par Julia Ficatier), *La Croix* du 17 mars 2010.

« Nos Algéries. Le face-à-face Yasmina Khadra/Benjamin Stora » (propos recueillis par François Armanet et Gilles Anquetil), *Le Nouvel Observateur* du 1^{er} au 7 mars 2012.

3. Textes sur Yasmina Khadra :

Études littéraires :

BOUDJADJA, Mohamed, *La représentation du drame algérien dans le roman policier de Yasmina Khadra*, Sétif, Mémoire de maîtrise, 2001.

GHELLAL, Abdelkader, *Étude discursive espace-temps dans le roman Le privilège du phénix de Mohammed Moulessehouli*, Université Paris-Nord, 1999.

KADARI, Louiza, *De l'utopie totalitaire aux œuvres de Yasmina Khadra, approches des violences intégristes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches Littéraires », 2007.

NAUDILLON, Françoise, *Les masques de Yasmina. Les romans policiers de Yasmina Khadra*, Paris, Nouvelles du Sud, 2002.

Articles :

ABESCAT, Michel, « États-mafias », *Le Monde des poches* du 13 juin 1997.

AISSAOUI, Mohammed, « On a retrouvé leurs romans cachés », *Le Figaro Littéraire* du 26 février 2009.

AÏSSAT, Sadek, « Double noir », *L'Humanité* du 8 février 2001.

AUBENAS, Florence, « Yasmina recadré », *Libération* du 18 janvier 2001.

BAYLEE TOUMI, Alek, « La question du 'qui tue qui' dans *L'imposture des mots* de Yasmina Khadra », dans : *Francofonía*, vol. 12/décembre 2003.

BECHTER-BURTSCHER, Beate, « Enquêtes sur la crise algérienne : la série noire de Yasmina Khadra », dans : MOKADDEM, Yamina (dir.), *1989 en Algérie*, Toronto, La Source, 1999.

BECHTER-BURTSCHER, Beate, « Roman blanc, écrit(ure) noir(e) : *Les agneaux du Seigneur* de Yasmina Khadra », dans : BONN, Charles, REDOUANE, Najib, BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette (dir.), *Algérie : nouvelles écritures*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 1999.

BORNAIS, Marie-France, « Lutter contre la mort », *Le Journal de Montréal* du 17 septembre 2011.

CANU, Claudia, « Le roman policier en Algérie : le cas de Yasmina Khadra », dans : *Francofonía*, 16/2007.

- CONDAMIN, Christine, « Frustrations précoces, violence pulsionnelle et passage à l'acte meurtrier dans *Cousine K* de Yasmina Khadra », dans : *Adolescence*, n° 64, 2/2008.
- DEVARRIEUX, Claire, « L'Algérie de Jonas », *Libération* du 9 octobre 2008.
- DOUIN, Jean-Luc, « Le petit soldat », *Le Monde des livres* du 12 janvier 2001.
- GARAND, Dominique, « Que peut la fiction ? Yasmima Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien », dans : *Études françaises*, vol. 44, 1/2008.
- GASTEL, Adel, « Une Agatha Christie à l'algérienne ? », dans : *Algérie Littérature/ Action*, 22-23/juin-septembre 1998.
- LANCELIN, Aude, « Yasmina Khadra c'est moi », *Le Nouvel Observateur* du 25 au 31 janvier.
- LECLERCQ, Pierre-Robert, « *L'imposture des mots*, Yasmina Khadra », *Le Magazine Littéraire*, 406/février 2002.
- LEMÉNAGER, Grégoire, « L'incroyable Monsieur Khadra », *Le Nouvel Observateur* du 24 décembre 2009.
- MOKADDEM, Yamina, « Yasmina Khadra, *Les agneaux du Seigneur* », dans : *Le Maghreb Littéraire*, vol. 4, 7/2000.
- MURDJAJO, « L... comme Llob », *El Watan* du 14 octobre 1991.
- OZOUF, Mona, « Algérie : les folles de la vie. Sept romans sur la barbarie », *Le Nouvel Observateur* du 7 au 13 août.
- PAWLICKI, Jędrzej, « *S'abreuver dans un Moulessehoul*. Lecture autobiographique du cycle policier de Yasmina Khadra », dans : *La Tortue Verte. Revue en ligne des littératures francophones* (« Les littératures policières francophones »), 2012.
- PAWLICKI, Jędrzej, « Les tribulations parisiennes de l'officier écrivain : l'œuvre autobiographique de Yasmina Khadra et son accueil en France », dans : *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 39/1, 2012.
- SARI, Latifa, « Du désordre social au désordre de l'écriture ou l'humour noir entre le tragique et le comique dans *Les agneaux du Seigneur* de Yasmina Khadra », dans : *La Tortue Verte. Revue en ligne des littératures francophones* (« Les littératures policières francophones »), 2012.
- SCHOOLCRAFT, Ralph, « De Mohammed Moulessehoul à Yasmina Khadra. Enquête idéologique sur le commissaire Llob », dans : *Les lettres romanes* (« La pseudonymie dans les littératures francophones »), vol. 64, 3-4/2010.
- SEBBAR, Leïla, « *L'écrivain* de Yasmina Khadra », *Le Magazine Littéraire*, 399/juin 2001.

- SILBERT, Nathalie, « Un peu moins de 500 romans pour la rentrée littéraire de janvier », *Les Échos* du 4 janvier 2010.
- STAINVILLE, Raphaël, « Petit compte d'auteur devient grand best-seller », *Le Figaro Magazine* du 18 avril 2009.
- TOUMI, Alek Baylee, « Actualités littéraires du Maghreb », dans : *Nouvelles Études Francophones*, vol. 23, 1/2008.

4. Références critiques et théoriques :

- ARMSTRONG, Karen, *Krótko historia mitu*, Kraków, Znak, 2005.
- ARNAUD, Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française. I. Origines et perspectives*, Paris, Publisud, 1986.
- ARNT, Hérés, « Espaces littéraires, espaces vécus », dans : *Sociétés*, 74/avril 2001.
- AUGÉ, Marc *Les Formes de l'oubli*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2001.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Carti, 1942.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.
- BECHTER-BURTSCHER, Beate, *Entre affirmation et critique. Le développement du roman policier algérien d'expression française*, Université Paris IV, 1998.
- BELEZI, Mathieu, *C'était notre terre*, Paris, Albin Michel, 2008.
- BENAÏSSA, Sliman, « L'histoire d'un exilé de l'histoire », dans : CHIKHI, Beïda, QUAGHEBEUR, Marc (dir.), *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « Documents pour l'Histoire de la Francophonie », 2006.
- BEN JELLOUN, Tahar, *L'étincelle. Révoltes dans les pays arabes*, Paris, Gallimard, 2011.
- BIELAWSKI, Józef, *Klasyczna literatura arabska*, Warszawa, Dialog, 1995.
- BIELIK-ROBSON, Agata, « Słowo i trauma : czas, narracja, tożsamość », dans : BOLECKI, Włodzimierz, NYCZ, Ryszard (dir.), *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2004.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

- BONN, Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1974.
- BONN, Charles, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986.
- BONN, Charles, *Kateb Yacine. Nedjma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- BONN, Charles, KHADDA, Naget, MDARHRI-ALAOUI, Abdallah (dir.), *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Édicef, coll. « Universités Francophones », 1996.
- BONN, Charles, GARNIER, Xavier, LECARME, Jacques (dir.), *Littérature francophones : 1. Le roman*, Paris, Hatier, 1997.
- BONN, Charles, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », dans : BONN, Charles, BOUALIT, Farida (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 1999.
- BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994.
- BOUDJEDRA, Rachid, *La vie à l'endroit*, Paris, Grasset, 1997.
- BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal, *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1972.
- BRAUDEAU, Michel, PROGUIDIS, Lakis, SALGAS, Jean-Pierre, VIART, Dominique, *Le roman français contemporain*, Paris, ADPF, 2002.
- CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1972.
- CHIKHI, Beïda, *Maghreb en textes. Écritures, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1996.
- COLONNA, Vincent, *Yamaha d'Alger*, Auch, Tristram, 1999.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- CULLER, Jonathan, *Teoria literatury*, trad. de M. Bassaj, Warszawa, Prószyński i S-ka, 1998.
- CZUBAJ, Marek, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk, Oficynka, 2010.
- DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.
- DUBAR, Claude, « Polyphonie et métamorphoses de la notion d'identité », dans : *Revue française des affaires sociales*, 2/2007.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- DUGAS, Guy, « Années noires, roman noir », dans : *Algérie Littérature/ Action*, 26/ décembre 1998.

- DUGAS, Guy, « Dix ans de littérature maghrébine en langue française », dans : *Notre librairie. Revue des littératures du Sud*, 146/octobre-décembre 2001.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul, *Aux avant-postes du progrès. Essai sur l'œuvre de J. M. Coetzee*, Limoges, Presses Universitaire de Limoges et du Limousin, 2003.
- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Gallimard, 1991.
- FONDANÈCHE, Daniel, *Le roman policier*, Paris, Ellipses, 2000.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », dans : *Dits et écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GRASSIN, Jean-Marie, « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique », dans : ALBERT, Christiane (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993.
- GUÉRIN, Jeanyves, « Camus et la guerre d'Algérie. Témoignage, journalisme et fiction », dans : AUGAIS, Thomas, HILSUM, Mireille, MICHEL, Chantal (dir.), *Écrire et publier la guerre d'Algérie : de l'urgence aux résurgences*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Les cahiers de marge », 2011.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.
- JEAN, Georges, *Le roman*, Paris, Seuil, 1971.
- JEANNELLE, Jean-Louis, « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », dans : JEANNELLE, Jean-Louis, VIOLLET, Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, coll. « Au cœur des textes », Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007.
- KATEB, Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1996.
- KHATIBI, Abdelkader, *Le roman maghrébin*, Rabat, Société Marocaine des Éditeurs Réunis, 1979.
- KILITO, Abdelfattah, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, Paris, Sindbad, 2009.

- LACAN, Jacques, « *Tuché i automaton* », trad. de K. Kłosiński, dans : BURZYŃSKA, Anna, MARKOWSKI, Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków, Znak, 2006.
- LAJRI, Nadra, « Le temps, la mémoire et la nostalgie dans le roman africain », dans : BOUGUERRA, Mohamed Ridha (dir.), *Le temps dans le roman du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 85-94.
- LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- LEJEUNE, Philippe, « Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes », dans : DOUBROVSKY, Serge, LECARME, Jacques, LEJEUNE, Philippe (dir.), *Autofictions & Cie*, Université Paris X, coll. « RITM », 1993, p. 5-9.
- LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998.
- LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998.
- LIS, Jerzy, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006.
- LITS, Marc, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du Céfal, 1999.
- MADELAIN, Jacques, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983.
- MAGNONE, Lena, « Traumatyczny Realizm », dans : CZAPLIŃSKI, Przemysław (éd.), *Lacan, Žižek. Rewolucja pod spodem*, Poznań, Poznańskie Studia Polonistyczne, 2008.
- MALRAUX, André, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002.
- MAMMERI, Mouloud, *L'opium et le bâton*, Paris, Plon, coll. « 10/18 », 1965.
- MAY, Georges, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé – Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2002.
- MERAD, Ghani, *La littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1976.
- M'HENNI, Mansour, *De la transmutation littéraire au Maghreb*, Tunis, L'Or du Temps, 2002.

- MILIANI, Hadj, « Le roman policier algérien », dans : BONN, Charles, BOUALIT, Farida (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études littéraires maghrébines », 1999.
- MROZOWICKI, Michał Piotr, *Les enquêtes interdites de Didier Daeninckx. Étude sur le gardien de la mémoire empoisonnée*, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2005.
- NOIRAY, Jacques, *Littératures francophones. 1. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.
- PATERSON, Janet, « Le paradoxe du postmodernisme. L'éclatement des genres et le ralliement du sens », dans : DION, Robert, FORTIER, Frances, HAGHEBAERT, Élisabeth (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, 2001.
- REY, Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette, 1992.
- RICCEUR, Paul, *Temps et Récit III*, Paris, Seuil, 1985.
- RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RICCEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- ROSNER, Katarzyna, « Narracja jako pojęcie filozofii współczesnej », dans : BOLECKI, Włodzimierz, NYCZ, Ryszard (dir.), *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2004.
- SALHA, Habib, *Cohésion et éclatement de la personnalité maghrébine*, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1990.
- SANSAL, Boualem, *Le serment des barbares*, Paris, Gallimard, 1999.
- SANSAL, Boualem, *Rue Darwin*, Paris, Gallimard, 2011.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », dans : DAMBRE, Marc, GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SHERINGAM, Michael, « Le tournant autobiographique : mort ou vif ? », dans : LEJEUNE, Philippe, LEROY, Claude (dir.), *Le tournant d'une vie*, Université Paris X, coll. « RITM », 1995.
- SLOTERDIJK, Peter, *Krytyka cynicznego rozumu*, trad. de P. Dehnel, Wrocław, Wydawnictwo Naukowe Śląskiej Szkoły Wyższej, 2008.
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Pocket, 1990.

- TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », dans : *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971.
- VANONCINI, André, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002.
- VIOLLET, Catherine, « Troubles dans le genre. Présentation », dans : JEANNELLE, Jean-Louis, VIOLLET, Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, coll. « Au cœur des textes », Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007.
- ŽIŽEK, Slavoj, « Logika powieści detektywistycznej », *Pamiętnik Literacki*, 3/LXXXI, 1990.
- ŽIŽEK, Slavoj, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

5. Références historiques :

Études :

- BELKAID-ELLYAS, Akram, PEYROULOU, Jean-Pierre, *L'Algérie en guerre civile*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.
- DANIEL, Jean, *De Gaulle et l'Algérie*, Paris, Seuil, 1986.
- GALCZYŃSKA-KILAŃSKA, Kira, *Polacy w Kraju Półksiężycy*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1974.
- HADDAD, Samy, *Algérie. Autopsie d'une crise*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et Perspectives Méditerranéennes », 1998.
- HALL, Aleksander, *Charles de Gaulle*, Warszawa, Iskry, 2002.
- HARBI, Mohammed, *La guerre commence en Algérie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984.
- HITTI, Philip, *Dzieje Arabów*, trad. de W. Dembski, M. Skuratowicz, E. Szymański, Warszawa, PWN, 1969.
- HUNTINGTON, Samuel, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, trad. de H. Jankowska, Warszawa, Wydawnictwo Literackie Muza, 2011.
- JULIEN, Charles-André, *Histoire de l'Algérie contemporaine. 1 : La conquête française et les débuts de la colonisation (1827-1871)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, « Algieria zakrywa twarz », dans : *Wojna futbolowa*, Warszawa, Agora, 2008.

- KASZNIK, Aleksandra, *Abd el-Kader. 1808-1883*, Wrocław, Ossolineum, 1977.
- KASZNIK-CHRISTIAN, Aleksandra, *Wojna algierska 1954-1962. U źródeł niepodległej państwowości*, Łódź, Ibidem, 2001.
- KASZNIK-CHRISTIAN, Aleksandra, *Algieria*, Warszawa, Wydawnictwo Trio, 2006.
- KEPEL, Gilles, *Święta wojna. Ekspansja i upadek fundamentalizmu muzułmańskiego*, trad. de K. Pachniak, Warszawa, Dialog, 2003.
- KEPEL, Gilles, *Zemsta Boga. Religijna rekonkwista świata*, trad. de A. Adamczak, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.
- MARTINEZ, Luis, *La guerre civile en Algérie*, Paris, Éditions Karthala, 1998.
- PODHORSKA-REKLAJTIS, Elżbieta, *Być narodem. Problemy kultury współczesnej Algierii*, Warszawa, PWN, 1971.
- SIMONIN, Anne, *Le droit de désobéissance. Les Éditions de Minuit en guerre d'Algérie*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
- SLAMA, Alain-Gérard, *La guerre d'Algérie. Histoire d'une déchirure*, Paris, Gallimard, 1996.
- SOUAÏDIA, Habib, *La sale guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2001.
- STORA, Benjamin, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres / Essais », 1992.
- STORA, Benjamin, *La guerre invisible : Algérie, années 90*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, coll. « La Bibliothèque du citoyen », 2001.
- STORA, Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance. 1. 1962-1988*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2004.
- STORA, Benjamin, *Le mystère de Gaulle. Son choix pour l'Algérie*, Paris, Robert Laffont, 2009.
- TOUATI, Amine, *Algérie, les islamistes à l'assaut du pouvoir*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les cahiers de Confluences », 1995.
- YACONO, Xavier, *Histoire de l'Algérie de la fin de la Régence turque à l'insurrection de 1954*, Versailles, Éditions de l'Atlanthrope, 1993.
- ZAWADZKI, Mariusz, *Nowy wspomniały Irak*, Warszawa, Wydawnictwo W. A. B., 2012.
- ZIEGLER, Jean, *Nienawiść do Zachodu*, trad. de E. Cylwik, Warszawa, Książka i Prasa, 2010.

Articles :

- BAALI, Ali, « "Témoins" d'une guerre en Algérie », *Le Monde* du 23 mars 2001.
- BONIFACE, Pascal, « Le choc des civilisations et le conflit israélo-palestinien », dans : *Revue internationale et stratégique*, 53/janvier 2004.
- BOUDJEDRA, Rachid, « Mon hommage à l'armée » (propos recueillies par Rachid Mokhtari), *Le Matin* du 22 février.
- BOURDIEU, Pierre (*et alt.*), « M. Védrine et le bain de sang en Algérie », *Le Monde* du 9 février 2001.
- BOUZAR, Wadi, « 1989 en Algérie : espoir et désenchantement », dans : REDOUANE, Najib, MOKADDEM, Yamina (dir.), *1989 en Algérie. Rupture tragique ou rupture féconde*, Toronto, La Source, 1999.
- BRANCHE, Raphaëlle, « La torture pendant la guerre d'Algérie », dans : HARBI, Mohammed, STORA, Benjamin (dir.), *La guerre d'Algérie 1954-2004. La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004.
- BRAUDEL, Fernand, « L'histoire de l'Algérie et l'iconographie », dans : *Autour de la Méditerranée*, Paris, Éditions de Fallois, 1996.
- CAMROUX, David, « Le choc Huntington », dans : *Études*, 384/juin 1996.
- DANECKI, Janusz, « Jak się rodzi terroryzm ? Z doświadczeń interwencji USA w Iraku », dans : ABBAS, Adnan (réd.), *Nowy Irak w perspektywie budowania demokratycznego państwa federacyjnego*, Poznań, Université Adam Mickiewicz, 2006.
- DARD, Olivier, « Figures symboliques et groupements face à l'Algérie française », dans :
- FLEURY, Béatrice, WALTER, Jacques (dir.), *Qualifier des lieux de détention et de massacre (3). Figures emblématiques, mobilisations collectives*, Metz, Université Paul Verlaine, 2009.
- DRIS, Nassima, « L'irruption de Makkam Ech-Chaid dans le paysage algérois : monument et vulnérabilité des représentations », dans : *L'Homme et la société*, 4/2002 (n° 146).
- DIB, Mohammed (*et alt.*), « Contre la confusion et le défaitisme », *Le Monde* du 30 mars 2001.
- FONTAINE, André, « Les paradigmes artificiels », dans : *Revue internationale et stratégique*, 41/janvier 2001.
- GARÇON, José, « Le j'accuse de Nesroulah Yous », *Libération* du 25 octobre 2000.

- GHEZALI, Salima, « Spotkanie z Frantzem Fanonem », *Le Monde diplomatique. Edycja polska*, 77/juillet 2012.
- GHOUALMI, Mohammed, « Algérie : monstrueuses invraisemblances », *Le Monde* du 13 mars 2001.
- HAMÈS, Constant, « Problématiques de la magie-sorcellerie en islam et perspectives africaines », dans : *Cahiers d'études africaines* (« Territoires sorciers »), 189-190/2008.
- MARI, Jean-Paul, « Algérie : autopsie des massacres », *Le Nouvel Observateur* du 29 mars au 4 avril 2001.
- PEPELARD, Allan, Vannier, Paul, « Urbanisme, une autre bataille d'Alger », *Le Monde diplomatique*, 681/décembre 2010.
- POUILLON, François, « Images d'Abd el-Kader : pièces pour un bicentenaire », dans : *L'Année du Maghreb (La fabrique de la mémoire)*, IV/2008.
- SOUAÏDIA, Habib, « En Algérie, le roi est nu », *Le Monde* du 17 avril 2001.

STRESZCZENIE

Dorobek literacki Yasminy Khadry charakteryzuje się różnorodnością tematów oraz form gatunkowych. Liczne napięcia i paradoksy podkopują jedność ideologiczną i formalną dzieła, służąc równocześnie dialektycznemu konstruowaniu spójnej tożsamości autora. Specyficzna pozycja, jaką pisarz zajmuje na granicy uniwersów kulturowych i społecznych warunkuje napięcia tożsamościowe w jego biografii. Khadra należy do kręgu autorów algierskich, którzy wybrali francuski jako język wypowiedzi literackiej. Choć francuskojęzyczna literatura algierska narodziła się w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku, i dysponuje bogatą tradycją oraz rozwiniętym aparatem krytycznym, nie zmienia to faktu, że Yasmina Khadra zdecydował się wyrażać problemy i aspiracje mieszkańców Algierii w języku dawnego kolonizatora. Wybór francuszczyzny jest źródłem nieuchronnych napięć: mimo rozwoju i promocji francuskojęzycznych literatur narodowych w krajach afrykańskich, w Belgii, Szwajcarii i Kanadzie, Paryż pozostaje centrum frankofonii i siedzibą instytucji literackich dla autorów piszących po francusku.

Jednym z czynników wzmacniających napięcia tożsamościowe jest skomplikowana kariera zawodowa. Praca literacka przez długie lata pozostawała poboczną aktywnością Khadry, który wykonywał zawód oficera algierskiej armii. Złożone stosunki pisarza z instytucją wojskową wpływały zarówno na życie osobiste, jak i odbiór jego dzieł. Silne więzy emocjonalne z armią wynikały z wychowania odebranego w szkole wojskowej oraz udziału po stronie rządowej w algierskiej wojnie domowej w latach dziewięćdziesiątych. Zaważyły one negatywnie na karierze pisarza, gdy przeszedł na wojskową emeryturę i poświęcił się całkowicie pracy literackiej. Nastawione lewicowo francuskie kręgi intelektualne niechętnie zaakceptowały dawnego funkcjonariusza postkolonialnego i autorytarnego reżimu. Przywiązanie do instytucji nie oznaczało jednak braku krytycznego namysłu i porzucenia niezależności. Powołanie wojskowego komitetu cenzury skłoniło pisarza do przyjęcia pseudonimu, pod którym ukrywał się przez kilkanaście lat. Używanie przybranych imion przyczyniło się do dalszego rozedrgania tożsamości autora, który pierwsze teksty podpisywał prawdziwym nazwiskiem jako Mohammed Moulessehoul.

Używanie żeńskiego pseudonimu (Yasmina Khadra to imiona żony) pozwoliło pisarzowi zachować niezależność wobec cenzury oraz uniknąć prześladowań ze strony religijnych fundamentalistów wrogo nastawionych do francuskojęzycznych intelektualistów.

Podsycalo również zainteresowanie czytelników tajemniczym autorem, który nie upubliczniał wizerunku, udzielał wywiadów przez faks i w trosce o własne bezpieczeństwo odmawiał wyjawienia prawdziwej tożsamości. Nastąpiło to dopiero w 2000 roku, lecz nie oznaczało powrotu do własnego nazwiska. Ze względów marketingowych (przywyczenie publiczności) oraz ideologicznych (dowartościowanie kobiet w społeczeństwie algierskim) pisarz nadal podpisuje swoje książki jako Yasmina Khadra.

Złożona biografia sprawia, że tożsamość Khadry jest kwestionowana w różnych momentach i na wielu poziomach. Wpływają na nią liczne napięcia, które należy rozumieć – w ślad za Paulem Ricœurem – jako doświadczenie inności kluczowe dla tworzenia się tożsamości jednostki. Tożsamość nie jest dana raz na zawsze, ale wypracowuje się w dialektycznym wysiłku zagarniania i przetwarzania różnych elementów. Ricœur wyróżnia jej dwa podstawowe elementy: *mêmeté*, której przejawem jest charakter lub temperament jednostki, oraz *ipséité*, która staje się etycznym postulatem pozostania samym sobą pomimo upływu czasu, konfrontacji z innym lub zaangażowania się. Tożsamość rozumiana jako *ipséité* polega na świadomym zachowaniu zrębów osobowości w czasie, co odróżnia ją od bezwolnej i niezmiennej *mêmeté*. W przypadku Khadry napięcia tożsamościowe wynikają z poszukiwania stabilności i jedności, paralelnego do kolejno wydawanych dzieł. Literatura okazuje się bowiem czynnikiem gwarantującym jedność biografii pomimo zmian zachodzących w czasie. Życie ujęte w formie narracji zyskuje wewnętrzną spójność.

Napięcia tożsamościowe są źródłem napięć tematycznych, które działają między poszczególnymi cyklami powieściowymi Khadry. Napięcia tematyczne wynikają z mnogości problemów i wątków poruszanych przez pisarza oraz przyczyniają się do tworzenia tożsamości typu *ipse* gwarantującej jedność w jego biografii i dziele niezależnie od wielu zadań i celów, jakie Khadra przypisuje twórczości literackiej. Różnorodność tematyczna świadczy również o ewolucji autora, który po opuszczeniu armii porzuca tradycyjne motywy literatury narodowej i poszerza zakres swoich dociekań.

Wspomniana wyżej ewolucja pociąga za sobą napięcia formalne odzwierciedlające specyficzną sytuację Yasminy Khadry: kolejne etapy jego biografii związane są z formami literackimi, które pozwalają autorowi dostosować się do miejsca publikacji oraz oczekiwań odbiorców. Wielość gatunków i rejestrów (powiastka filozoficzna, nowela, powieść kryminalna, teksty o charakterze autobiograficznym, powieść realistyczna, itd.) podkreśla skomplikowaną tożsamość Khadry na poziomie dzieła literackiego. Świadczy także o woli włączenia się w środowisko intelektualne i artystyczne pomimo kontrowersji związanych

z militarną przeszłością pisarza. Khadra udowadnia, że jego pozycja społeczna jest tylko pozornie sprzeczna; że możliwe jest dążenie do niezależności przy zachowaniu elementarnej lojalności wobec wspólnoty. Dzieło literackie Khadry powstało z głębokiej potrzeby stworzenia lub też stopniowego odzyskiwania własnej tożsamości, podkopywanej przez liczne napięcia, które uwidaczniają się na kolejnych etapach kariery pisarskiej.

Pierwszy projekt literacki Khadry obejmuje teksty poświęcone grupie ludzi pozostających na marginesie życia społecznego i tworzących własny system wartości z dala od wpływu miejskiej cywilizacji. Cykl ukazujący wspólnotę bezdomnych i wagabundów składa się z trzech powieści wydanych na przestrzeni trzydziestu lat: *Amen!* (1984), *De l'autre côté de la ville* (1988) oraz *L'Olympe des Infortunes* (2010). Łączy je forma powiastki filozoficznej, za pomocą której autor tworzy metaforę wykluczenia i ukazuje różne motywy pchające jednostki do porzucenia życia rodzinnego i społecznego. Kategorie czasu i przestrzeni tworzą uniwersalny świat niezakorzeniony w konkretnej epoce historycznej. Społeczność wykluczonych zajmuje tereny znajdujące się na zewnątrz wielkich skupisk ludności: wysypisko śmieci, farma na prowincji, molo na zapomnianej plaży. Jest to zazwyczaj płaska przestrzeń wyraźnie oddzielona od miasta granicą, której przekroczenie wiąże się z czyhającym na bohaterów niebezpieczeństwem. Świat wagabundów jest jednocześnie schronieniem i więzieniem; zapewnia bezpieczeństwo, ale i przytłacza duszną atmosferą

oraz poczuciem zamknięcia. Bohaterowie Khadry z dumą podkreślają nieprzystawalność ich modelu życia do wartości cenionych w scenerii miejskiej. Odrzucają rozwój i skuteczność jako naczelną zasadę, którymi należy się kierować. Krytyka cywilizacji i przestrzeni miejskiej wynika po części z głębokich struktur algierskiego imaginarium, które centrom urbanistycznym przypisuje wartości negatywne, waloryzując pozytywnie wieś jako przestrzeń związaną z matczynym poczuciem bezpieczeństwa i tradycją.

Przeźnię stworzona przez wykluczonych opiera się również na specyficznym sposobie mierzenia czasu. Kłoszardzi porzucają miejski tryb życia, rytm dnia wyznaczają im wschody i zachody słońca. Codziennosc bohaterów Khadry składa się z następujących po sobie godzin, które nie prowadzą jednak do żadnego celu. Wykluczenie ma więc także wymiar czasowy: oznacza brak projektów na przyszłość, myślenie w kategoriach tu i teraz. Wymienione powyżej aspekty czasoprzeźni skłaniają nas do uznania metafory wykluczenia w utworach Khadry za heterotopię, czyli przeźni kontestacji tradycyjnych wzorców społecznych. Według Michela Foucaulta heterotopia to miejsce zarezerwowane

dla jednostek, których zachowanie odbiega od normy społecznej. Heterotopia nie jest miejscem jednorodnym, mieści w sobie wiele, nierzadko sprzecznych, przestrzeni oraz wyróżnia się zerwaniem z tradycyjnym sposobem mierzenia czasu.

Cykl poświęcony wykluczonym wyraża napięcie istotne dla francuskojęzycznej literatury algierskiej. Projekt Khadry jest uniwersalnym przetworzeniem tematu godności i wykluczenia. Autor próbuje udowodnić w ten sposób, że literatura narodowa w Algierii nie musi ograniczać się do opisywania współczesnych zawirowań społecznych i politycznych oraz towarzyszącej im przemocy. Khadra zarysowuje w ten sposób napięcie istotne również dla rozwoju własnej twórczości: pomimo uniwersalistycznych roszczeń wyrażanych w pierwszym projekcie literackim, pisarz osiąga największy sukces jako komentator kolejnych fal przemocy wstrząsającej światem arabskim.

W latach osiemdziesiątych Yasmina Khadra publikuje również serię tekstów poświęconych systemowi kolonialnemu: *Houria* (1984), *La fille du pont* (1985) oraz *Le privilège du phénix* (1989), których zakres czasowy obejmuje historię Algierii od początków okupacji francuskiej w pierwszej połowie XIX wieku do narodzin nowoczesnego ruchu narodowego w wieku XX. Cykl kolonialny przedstawia najważniejsze elementy podtrzymujące system opresji i zniewolenia: przemoc okupantów, rozproszenie plemion i zniszczenie tradycyjnej struktury społecznej, przerwane dzieciństwo, idealizacja przeszłości przedkolonialnej, a także rola przemocy w podtrzymywaniu zniewolenia.

Konfrontacja nowoczesności z wartościami tradycyjnymi jest jednym z głównych źródeł przemocy. Agresja rodzi się jako reakcja konserwatywnych warstw społecznych na próbę implantacji zachodniego systemu wartości. Khadra ukazuje również, że przemoc powstaje w wyniku zderzenia wyemancypowanej jednostki z presją wspólnoty, która odmawia włączenia się w pochód nowoczesności. Tradycyjne społeczeństwo algierskie przedstawione w cyklu kolonialnym poddane jest mechanizmom czyniącym z gwałtu i siły podstawowe narzędzie rozwiązywania problemów wspólnoty. Głównymi ofiarami przemocy są najslabsi członkowie społeczeństwa: dzieci, młodzież wychowana w szkołach kolonizatora, kobiety, chorzy i upośledzeni, a także subtelni artyści odrzuceni przez społeczność. W zgodzie z ustaleniami jednego z głównych teoretyków ruchu antykolonialnego Frantza Fanona (*Wyklęty lud ziemi*), Khadra definiuje przemoc jako narzędzie odzyskiwania tożsamości przez lud poddany opresji. Anonimowy bohater powieści *Le privilège du phénix* dopiero po zabiciu strażnika więziennego przeżywa swoiste katharsis i przypomina sobie własne imię.

Opisując różne formy agresji w systemie kolonialnym, Yasmina Khadra tworzy jednocześnie zręby tożsamości wspólnoty. Odwołania do bohaterów historii narodowej z przywódcą antyfrancuskiego powstania emirem Abd-el Kaderem na czele wpisują się w klimat ideologiczny lat osiemdziesiątych. Twórczość literacka w Algierii pozostaje wówczas pod silnym wpływem oficjalnego dyskursu, który nakazuje autorom zajmowanie się tematami takimi, jak wojna o niepodległość 1954-1962 lub etnograficzny opis tradycyjnych obyczajów i postaw. Cykl kolonialny uwydatnia istotne napięcie tematyczne w dziele Khadry, który począwszy od lat dziewięćdziesiątych, porzuca zwyczajowe tematy literatury narodowej na rzecz zagadnień związanych z sytuacją międzynarodową oraz kryzysem władzy w Algierii.

Ewolucja autora dokonuje się w dużej mierze dzięki przybraniu pseudonimu, pod którym autor publikuje cykl powieści kryminalnych opisujących załamanie się instytucji państwowych w Algierii na progu wojny domowej. Do wyzwolenia się spod wpływu oficjalnego dyskursu przyczynia się również przeprowadzka Khadry do Francji, gdzie publikuje ową serię kryminałów poświęconych komisarzowi Brahimowi Llobowi, ostatniemu sprawiedliwemu w Algierze ogarniętym korupcją i zepsuciem. Forma garunkowa czarnej powieści kryminalnej pozwala ukazać mechanizmy wojny domowej toczonej oficjalnie przez armię rządową z grupami islamskich terrorystów. Śledztwa komisarza Lloba odkrywają prawdę o rzeczywistej stawce konfliktu, w który uwikłani są przywódcy partyjni, wielcy biznesmeni i pospolici przestępcy, wszyscy wykorzystujący spiętrzenie problemów społecznych do załatwienia własnych interesów. Zgodnie ze schematem powieściowym wypracowanym przez mistrzów gatunku Hammetta i Chandlera zepsute społeczeństwo okazują się głównym winowajcą, a uczciwy detektyw – jego ofiarą. Stąd śmierć komisarza Lloba w ostatnim tomie serii – *L'automne des chimères*. Czarny kryminał jest dla Khadry narzędziem krytyki społecznej i pozwala wprowadzić do jego dzieła elementy nieobecne dotąd ze względu na pozostawanie pod wpływem oficjalnej ideologii.

Recepcja serii kryminałów o komisarzu Llobie uwidacznia napięcie tożsamościowe związane z użyciem żeńskiego pseudonimu, które wpływa na odczytywanie powieści w perspektywie feministycznej. Uwaga odbiorców skupiona na tożsamości tajemniczego autora pomija aspekty literackie dzieła i jego ładunek krytyczny, ale służy jednocześnie wzbudzeniu zaciekawienia czytelników szukających kobiecego głosu z krajów Maghrebu. Yasmina Khadra próbuje więc pogodzić wymagania stawiane tekstom literackim z poczuciem, że zawdzięcza swój sukces koniunkturze wydarzeń międzynarodowych, których stał się komentatorem.

Podobne zagrożenie związane jest z powieściowym dyptykiem poświęconym analizie wojny domowej w Algierii. Powieści *Les agneaux du Seigneur* (1998) oraz *À quoi rêvent les loups* (1999) przedstawiają społeczeństwo, które staje się główną ofiarą krwawego starcia sił rządowych z fundamentalistami religijnymi. Khadra pokazuje wojnę domową będącą idealnym sposobem rozwiązania problemów społecznych nabrzmiałych jeszcze w czasach kolonialnych. Akces do ruchu islamskiego licznych bohaterów nie wynika z pobudek ideologicznych, ale z nadziei na dokonanie zemsty po latach życia w nędzy i upokorzeniu. Użycie przemocy przez fundamentalistów jest atrakcyjnym wyjściem dla młodej generacji skazanej na bezrobocie i pozbawionej perspektyw. Realistyczne ukazanie wojny domowej w Algierii czyni z Yasminy Khadry jednego z jej „kronikarzy” i gwarantuje pisarzowi sukces wydawniczy. Khadra ryzykuje tym samym zredukowanie swojej twórczości do świadectwa na temat bieżących wydarzeń w krajach arabskich. Skupienie się wyłącznie na referencyjnym aspekcie dzieła unieważnia jego bogactwo formalne, które można ukazać na podstawie tekstów o charakterze autobiograficznym.

Dzieło autobiograficzne Khadry składa się z dwóch części opublikowanych po ujawnieniu prawdziwej tożsamości autora. W klasycznej autobiografii *L'écrivain* Khadra opisuje wydarzenia z dzieciństwa, które ukształtowały go jako przyszłego pisarza: samotne dzieciństwo w murach szkoły wojskowej, szukanie ucieczki od rzeczywistości w książkach, wpływ pierwszych lektur na wyobraźnię, itd. Bohater-narrator doprowadza opowieść do momentu, w którym musi podjąć kluczową dla swojej przyszłości decyzję. Pod wpływem ojca postanawia kontynuować karierę wojskową w szkole oficerskiej i odkłada na później marzenie o zostaniu pisarzem. W *L'écrivain* Khadra tworzy zręby własnego mitu, utrwalając opowieść o chłopcu, który przez całe życie walczy z nieprzychylnym otoczeniem o własne marzenia i postanawia na przekór wszystkim zostać artystą.

Kolejny tekst o charakterze autobiograficznym spełnia podobne zadanie, przenosząc akcję do Paryża w pierwszych miesiącach po ujawnieniu prawdziwej tożsamości pisarza. W *L'imposture des mots* Khadra opisuje chłodne przyjęcie, z jakim spotkał się wówczas we francuskich kręgach intelektualnych i literackich po opisanii swojej wojskowej przeszłości. Walcząc z otoczeniem o uznanie prawomocności swoich ambicji artystycznych, dorosły pisarz powtarza historię młodego chłopca z *L'écrivain*. *L'imposture des mots* nie jest jednak klasyczną autobiografią. Tekst przypomina autofikcję zdefiniowaną przez Vincenta Colonnę: praktykę literacką polegającą na snuciu fantazji na własny temat. Okazuje się bowiem,

że Khadra łączy wątki referencyjne (spotkania z innymi pisarzami, wywiady dla prasy i telewizji, rozmowy z wydawcą) z partiami fikcyjnymi lub wręcz fantastycznymi (spotkania z „duchami literatury”: algierskim pisarzem Katebem Yacinem oraz z Friedrichem Nietzschem, rozmowy z bohaterami własnych utworów, kłótnie pisarza Yasmina Khadry z oficerem Mohammedem Moulessehoulem). Sam tytuł podkreśla paradoksalny status tekstu usytuowanego między referencjonalnością a fikcją. Autofikcja jest właśnie słowną iluzją, gatunkiem łączącym przeciwstawne porządki. Tytuł wiąże się również z gorzkim rachunkiem, jaki Khadra wystawia literaturze współczesnej oraz jej instytucjom krytycznym. Odrzucony przez lewicowe kręgi intelektualne pisarz porównuje literaturę do słownego oszustwa, iluzji, jaką mamił się w dzieciństwie. *L'imposture des mots* jest więc pewnym zapisem dojrzwania autora, który odkrywa smak sukcesu wydawniczego oraz gorycz krytyki ze strony recenzentów.

Wraz z zamknięciem projektu autobiograficznego Yasmina Khadra powrócił do opisu rzeczywistości w świecie arabskim, poszerzając pole swoich zainteresowań o kraje takie jak Palestyna, Irak, Afganistan i Somalia. W powieściach składających się na cykl poświęcony punktom zapalnym współczesnego świata (*Les hirondelles de Kaboul*, *L'attentat*, *Les sirènes de Bagdad*, *L'équation africaine*) Khadra opisuje warunki społeczne sprzyjające rozwojowi terroryzmu oraz analizuje zjawisko szoku kulturowego związanego z konfrontacją świata arabsko-muzułmańskiego z Zachodem. Bohaterowie Khadry żyją w regionach naznaczonych logiką konfliktu. Młodzi przedstawiciele społeczeństw arabskich są skazani na użycie przemocy, która staje się jedynym możliwym środkiem wyrazu. Studenci, aktorzy i muzycy sportretowani w powieściach Khadry próbują uciec przed otaczającą ich agresją, ale stopniowo z ofiar przemieniają się w oprawców. Los typowego bohatera symbolizuje historia anonimowego irackiego studenta z *Les sirènes de Bagdad*, który będąc świadkiem przemocy amerykańskich żołnierzy, decyduje się wstąpić w szeregi islamskiej opozycji.

Remedium na gwałt i opresję Yasmina Khadra widzi w sztuce i literaturze. Wcieleniem humanistycznych ideałów jest dla niego postać frankofońskiego intelektualisty wywodzącego się z krajów arabskich. Stąd też szczególna rola, jaką w konstrukcji ideologicznej *Les sirènes de Bagdad* gra Mohammed Seen, powieściopisarz odrzucający stabilną tożsamość na rzecz roli rzecznika porozumienia między kulturami. Seen podkreśla, że przekonanie o rzekomej nowoczesności Północy i barbarzyństwie Południa jest ideologiczną kliszą i komunałem. Powieść Khadry wpisuje się w dyskusję o dziedzictwie Oświecenia, które jest odrzucane przez pewne kręgi społeczne i kulturowe oraz prowokuje

gwałtowną reakcją zwolenników tradycji. Mohammed Seen to przykład zwolennika wartości oświeceniowych, który nie chce wzbudzać agresji swoich przeciwników ideologicznych, ale jednocześnie stanowczo odrzuca pokusę stabilnej i kategorycznej tożsamości. Stwierdzenia bohatera Khadry pokrywają się z diagnozami niemieckiego filozofa Petera Sloterdijka widzącego w niepowodzeniu projektu emancypacyjnego Oświecenia źródło przemocy oraz kryzysu nowoczesności.

Cykl powieściowy poświęcony regionom zapalnym świata na początku XXI wieku ukazuje liczne napięcia tożsamościowe, jakim poddany jest arabski intelektualista żyjący i pracujący na Zachodzie. Ich pozytywne rozwiązanie dzięki sztuce i literaturze stanowi wkład Khadry do dyskusji o zderzeniu kultur. Ów podwójny bagaż kulturowy, który ma stanowić o sile i wartości dzieła Khadry, widoczny jest również w podejściu pisarza do algierskiej wojny o niepodległość.

Wojna o niepodległość 1954-1962 jest aktem założycielskim współczesnej Algierii, który stanowi bogate źródło tematów i motywów dla kolejnych pokoleń pisarzy. Konflikt wpisuje się również w kontekst relacji algiersko-francuskich dotyczących tworzenia oficjalnej historii wspólnoty po obu stronach Morza Śródziemnego. Yasmina Khadra porusza temat wojny w Algierii dwukrotnie, publikując opowiadanie poświęcone pierwszym męczennikom ruchu narodowego – *El Kahira. Cellule de la mort* (1986) oraz powieść przedstawiającą bogactwo kulturowe i etniczne Algierii w przeddzień wybuchu wojny – *Ce que le jour doit à la nuit* (2008). Obydwa teksty uwidaczniają istotne napięcie dotyczące zideologizowanej wizji wojny o niepodległość. Opublikowana w Algierze, *El Kahira* zawęży pamięć historyczną do sprawy bohaterów walki przeciwko kolonizatorom; wydana w Paryżu *Ce que le jour doit à la nuit* uznaje wkład różnych narodowości w budowę i rozwój Algierii. Uwikłanie ideologiczne tekstów widoczne jest także w napięciach formalnych. Zaangażowany tekst z lat osiemdziesiątych zbudowany jest z prostych i krótkich zdań, które wzmacniają jego patetyczny efekt i służą celebracji dumy narodowej zgodnie z wytycznymi ówczesnego dyskursu literackiego w Algierii. Późniejsza powieść stanowi rozbudowany fresk przedstawiający z różnych punktów widzenia rozmaite tradycje kulturowe i duchowe składające się na algierskie dziedzictwo. W *Ce que le jour doit à la nuit* Khadra nie waha się waloryzować pozytywnie przedstawicieli społeczności kolonizatorów, ani opisywać aktów przemocy popełnianych przez obydwie strony konfliktu.

Warstwa ideologiczna *Ce que le jour doit à la nuit* świadczy o wyzwoleniu autora z wpływów oficjalnego dyskursu. Yasmina Khadra ukazuje w swojej powieści różne nurty

wewnątrz ruchu narodowego, ścieranie się idei i postaw. Odkłamuje w ten sposób oficjalną wersję historii zadekretowaną po odzyskaniu niepodległości przez siły polityczne, które dostały się do władzy. Messali Hadj jest jednym z bohaterów przewijających się w tle powieści: Khadra oddaje sprawiedliwość faktycznemu założycielowi algierskiego ruchu narodowego, którego udział w walce o niepodległość został wymazany przez przeciwników politycznych. *Ce que le jour doit à la nuit* dekonstruuje mit narodu zjednoczonego przez jedną siłę polityczną w walce z okupantem. Napięcie ideologiczne i tematyczne w wizji wojny o niepodległość wynika bezpośrednio z porzucenia schematów fabularnych i myślowych oficjalnej ideologii dzięki możliwości publikowania zagranicą.

Ce que le jour doit à la nuit wyróżnia się również konstrukcją głównego bohatera, który unika opowiedzenia się po jednej ze stron konfliktu. Younes to arabski chłopiec wychowany w kolonialnej szkole i w środowisku algierskich Francuzów. W momencie wybuchu wojny odmawia wstąpienia w szeregi partyzantów, ale pomaga im, dostarczając żywność i leki. Choć dostrzega strukturalną niesprawiedliwość systemu kolonialnego, nie zrywa znajomości ze swoimi francuskimi przyjaciółmi. Postawa Younesa polega na odrzuceniu logiki konfliktu i kultywowaniu wiary w porozumienie. Younes przypomina w tym sensie bohaterów krótkich form narracyjnych Khadry, którzy nie porzucają nadziei i wierzą w możliwość rozpoczęcia wszystkiego od nowa.

Krótkie formy narracyjne streszczają tematy poruszane przez Khadrę we wcześniejszych tekstach. Opowiadania *Cousine K* (2003) i *La Rose de Blida* (2006) oraz zbiór nowel *Les chants cannibales* (2012) tworzą całość tematyczną spajaną poszukiwaniem przestrzeni przyjaznej bohaterom i umożliwiającej im zrealizowanie ambicji. Postaci Khadry przypominają bohatera-narratora autobiografii *L'écrivain*, który nie rezygnuje z marzenia o karierze pisarskiej mimo nieprzychylności otoczenia. Bohaterowie krótkich form narracyjnych są uwięzieni w przestrzeni narzucającej im inercję; nie akceptują swojej sytuacji i walczą o własną przestrzeń, która sprzyjałaby rozwojowi duchowemu i uczuciowemu. Nierzadko wiąże się to ze stworzeniem opisanej wyżej heterotopii, jak w przypadku Yamahy, bohatera jednej z nowel ze zbioru *Les chants cannibales*. Yamaha to legendarny kibic klubu piłkarskiego z Algieru, który swym tańcem porywał tłumy zgromadzone na stadionie. Został zamordowany przez islamskich fundamentalistów w czasie wojny domowej jako ten, który przeciwstawił się religijnemu porządkowi narzuconemu społeczeństwu. Stadion piłkarski z atmosferą świeckiego święta stworzoną przez Yamahę jest właśnie heterotopią, przestrzenią, w której zawieszono opresyjne zasady społeczne. Yamaha to typowy bohater

Khadry wierny swoim zasadom i rzucający wyzwanie nieprzychylniej rzeczywistości. Poszukiwanie przestrzeni przyjaznej bohaterom jest stałym motywem w twórczości Khadry, który nadaje jej pewien wymiar moralny i gwarantuje jedność dzieła w kolejnych etapach kariery pisarza naznaczonej różnymi napięciami.

Napięcia tożsamościowe, tematyczne i formalne w twórczości Yasminy Khadry manifestują się niezależnie od miejsca publikacji poszczególnych tekstów lub pseudonimu użytego przez autora. Wyrażają specyficzną sytuację pisarza, który podlega wpływom sprzecznych sił społecznych i ideologicznych. Khadra znajduje się na granicy dwóch tradycji, co wzmacnia napięcia tożsamościowe rozgrywające się na wielu poziomach (językowym, kulturowym, społecznym, zawodowym). Napięcia tożsamościowe wpływają bezpośrednio na konstrukcję bohaterów Khadry, która odzwierciedla skomplikowaną biografię samego autora.

Bohaterowie powieści Yasminy Khadry konfrontują się z przemocą towarzyszącą wielkim wydarzeniom historycznym. Choć odmawiają opowiedzenia się po jednej ze stron konfliktu, są ostatecznie zmuszeni wybrać gwałt i agresję jako jedyne rozwiązanie w chaotycznym świecie. Postaci Khadry żyją w terażniejszości, która powtarza w nieskończoność te same dramaty. Szkoła wojskowa opisana w autobiografii staje się modelem dusznej i ciasnej przestrzeni uniemożliwiającej im realizację marzeń. Stąd częste u bohaterów poszukiwanie innej przestrzeni, która pozwala zawiesić prawa rządzące społeczeństwem i uniknąć przemocy.

Akty agresji opisane w powieściach Khadry nie służą jedynie przyciągnięciu uwagi czytelnika przez epatowanie krwią. Ukazują skomplikowaną biografię bohaterów, którzy przechodzą poszczególne etapy osvajania się z przemocą: niewinność dzieciństwa i młodości, formacyjne doświadczenie upokorzenia, reakcja poprzez gwałt i siłę. Yasmina Khadra towarzyszy swoim postaciom do końca, pokazując, że źródło postaw fundamentalistycznych nierzadko znajduje się w poczuciu upokorzenia i odrzucenia. Khadra nie ogranicza się jednak do opisów przemocy we współczesnym świecie, proponując kulturę i literaturę jako skuteczną broń przeciwko logice konfrontacji. W jego powieściach pisarz jest symbolem lepszego świata i wartości uniwersalnych, pewnej pierwotnej mądrości, która przeciwstawia się partykularnym siłom rozrywającym świat.

Jeśli napięcia tożsamościowe są najbardziej widoczne w specyficznej konstrukcji bohaterów, napięcia tematyczne ukazują się przede wszystkim między poszczególnymi cyklami powieściowymi. W tekstach pisanych w latach osiemdziesiątych Khadra wpisuje się

w klimat ideologiczny panujący w Algierii i powiela schematy literatury narodowej. Dopiero w następnej dekadzie przybiera pseudonim i zaczyna wydawać teksty we Francji, co pozwala mu poszerzyć zakres tematyczny swoich dociekań i wyzwolić się spod wpływu oficjalnego dyskursu. Napięcia tematyczne uwidaczniają więc zgodność autora z dyskursem ideologicznym w zależności od miejsca publikacji tekstu. Podkreślają również ewolucję autora, który porzuca zaangażowane ujęcie tematu wojny w Algierii i przedstawia jej zniuansowaną wizję.

Napięcia tożsamościowe i tematyczne prowokują Khadrę do odkrycia nowych gatunków i praktyk literackich. Poszukiwania formalne wynikają z dostosowania formy literackiej do poruszanego problemu. Powiastka filozoficzna wyraża uniwersalistyczne ambicje autora, który tworzy podstawy systemu wartości wykluczonych. Czarna powieść kryminalna nadaje się idealnie do krytyki społeczeństwa algierskiego naznaczonego korupcją i zespuciem elit. Autofikcja zaś pozwala Khadrze wyrazić liczne napięcia, które podkopują jedność jego biografii. Powieść realistyczna z kolei służy przedstawieniu regionów, w których rodzi się współcześnie fundamentalizm religijny i kulturowy. Zróżnicowanie formalne jest oznaką poszukiwania jedności i stabilności zgodnie z postulatem pozostania samym sobą pomimo upływu czasu i doświadczenia inności. Literatura okazuje się więc dla Yasminy Khadry najważniejszą próbą przezwyciężenia rozmaitych napięć podmywających tożsamość człowieka i twórcy.

Autorzy kolejnych prac poświęconych twórczości Khadry będą musieli odpowiedzieć na pytania o strategię, jaką pisarz wybierze w następnych latach. Nie ulega wątpliwości, że najbliższa przyszłość będzie naznaczona wydarzeniami podkreślającymi napięcie między siłą tradycji a pragnieniem nowoczesności w krajach arabskich. Fala rewolucji zapoczątkowanych w 2011 roku nie wyczerpała swojej dynamiki. Kraje północnej Afryki pogrążają się stopniowo w chaosie, którego Khadra był do tej pory komentatorem. Ów brak stabilności zajmuje bezpośrednio pisarza szukającego odpowiedzi na ważne pytania współczesności i tworzącego swoją tożsamość poprzez literackie przetworzenie napięć, jakie na niego wpływają.