

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed
Faculté des langues étrangères



Thèse pour l'obtention du diplôme de doctorat en sciences

Spécialité : Sciences des textes littéraires

**L'écriture de la violence dans la littérature algérienne des années 90
dans les romans : *A quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra,
Les jumeaux de la nuit de Leila Aslaoui et
Un été de cendres d'Abdelkader Djemai**

Présentée par :

Mme BOUAZZA Merahia

Sous la direction de :

Pr. MEHADJI Rahmouna

Membres du jury :

Présidente : Mme HAMIDOU Nabila	Pr. Université d'Oran 2
Rapporteur : Mme MEHADJI Rahmouna	Pr. Université d'Oran 2
Co-rapporteur : M. MASSON Pierre	Pr. Université Paul-Valéry Montpellier
Examineur : Mme ELBACHIR Hanane	Pr. Université d'Oran 2
Examineur : Mme BOUANANE Kahina	Pr. Université d'Oran 1
Examineur : Mme HAOUES-LAZREG Kheira	MCA. ENPO d'Oran

Année universitaire 2018-2019

SOMMAIRE

Introduction générale	3
Première partie : (D)écrire la violence : une fiction éclatée de la violence	16
Chapitre I : La violence à l'épreuve de la description	17
1. Eléments paratextuels	19
2. Etude narratologique	47
Conclusion partielle	105
Chapitre II : Le texte à l'épreuve de la violence	107
1.L'ambiguïté de l'écriture de la violence chez Y. Khadra... ..	109
2.La mise en texte de la violence chez A. Djemai	130
3.Une esthétique perdue de vue...pour une écriture de l'anamnèse chez L.Aslaoui....	151
Conclusion partielle	174
Deuxième partie : D(é)crire l'Histoire	177
Chapitre I : Ecrire l'Histoire : témoigner d'une tragédie	178
Introduction	179
1. Rappel historique	182
2. A la lisière de la fiction : l'Histoire	186
3. L'Histoire pensée ou imposée.....	210
4. Scénario de la déchéance	214
Conclusion partielle	220
Chapitre II : Les jeux intertextuels dans la mise en texte de la violence	222
1.Enjeux et dynamique de l'intertextualité dans la mis en texte de la violence	223
2. L'intertexte historique et religieux dans l'inscription de l'Histoire dans le texte...	237
Conclusion partielle	249
Troisième partie : Engagement et écriture métaphorique	251
Chapitre I : L'écriture comme acte d'engagement	252
1. De la fiction à l'engagement.....	254
2. Le revers de la médaille	278
3. Le libre penseur.....	290
4. La peur : une figure obsédante	298
Conclusion partielle	306
Chapitre II : la métaphore au service de l'engagement	309
1. L'écriture comme creuset dans la mémoire	311
2. La métaphore de la marmite dans Un été de cendres.....	316
3. La stérilité ... une histoire de femmes.....	322
Conclusion partielle	332
Conclusion générale	335
Bibliographie...	344
Annexe	352
Table des matières	353

Introduction générale

Ecrire est un travail qui s'effectue sur le langage, en effet, toute littérature est, selon Roland Barthes, contenue dans le langage, à ce propos il annonce dans *Le bruissement de la langue*, que « *Le langage est l'être de la littérature, son monde même* »¹. C'est un instrument utilisé avec des codes de représentation, sortes de conventions ou de normes que l'écrivain doit respecter dans la mesure du possible pour être reconnu. Il peut également innover dans son écriture, par rapport à ces normes conventionnelles et « *en jouer pour les subvertir, point de départ de toute innovation* »². Devenue un lieu où les auteurs dressent leur propre existence, l'écriture change continuellement de fond et de but. Ecrire se veut, en fait, une intention pour bien vivre, ou pour réagir à un mal de vivre ? C'est ce que nous souhaitons élucider chez les auteurs de notre corpus.

La violence semble avoir été un enjeu central de la production littéraire algérienne des années 90. Son traitement sans aucun discernement a fasciné beaucoup d'auteurs de l'époque, qui, outre la cruauté des situations qu'ils présentent, tentent, par un mécanisme de mimétisme, de faire concorder la langue comme unique outil aux conditions qu'ils décrivent. Dès lors, la littérature est devenue un espace d'exorcisme où se neutralise tout engagement. Constituant un espace hostile et défavorable à tout épanouissement quel qu'il soit, l'Algérie de la décennie noire offre à la littérature une nouvelle forme d'écriture : une écriture évaluée de l'urgence, de témoignage ou de romans à thèse, qui n'est en fait, selon les critiques de l'époque, que le reflet d'un engagement imposé par la conjoncture.

Dans cette étude, nous ne comptons nullement nous centrer sur la violence en tant que processus de force génératrice de terreur et de sang, qui a mis le pays en péril, mais nous voudrions plutôt nous focaliser particulièrement sur le mécanisme de l'écriture de cette violence. Nous nous intéresserons à la manière adoptée par chacun de ces écrivains, pour sa mise en scène et sa mise en œuvre. Dans ce sens nous nous évertuerons à donner distinctement une lecture pour chaque roman, que nous souhaitons en mesure de rendre compte des projets d'écriture consacrés à une période particulièrement douloureuse et conflictuelle de l'Histoire contemporaine de l'Algérie.

¹ Roland, Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris, 1984, p.13

² Villani, J., *Le Roman*, éd. Belin, Paris, 2004, p.18

Partant du principe qu'une œuvre littéraire, selon Hans Robert Jauss, prédispose son public à une réception spécifique par *ses annonces, signes et allusions*³, c'est en effet, ces multiples prédispositions que nous nous proposons d'interpréter, pour établir une certaine complicité avec l'auteur, laquelle serait mise en évidence à travers notre lecture. Introduire la notion du lecteur, un lecteur *implicite*⁴ ou potentiel pour qui, le texte est sensé être disposé, nous impose d'une part, le recours aux théories de la réception, en particulier celles de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss et d'autre part, le recours à une lecture interprétative de l'œuvre qui s'inspire des travaux d'Umberto Eco. Pour ce faire, il nous semble nécessaire de s'interroger sur l'existence même du dit roman, d'essayer de savoir pourquoi et comment ce texte a été créé. Dès lors, nous nous positionnerons dans le champ de la théorie de la réception, un processus qui selon Hans Robert Jauss, est le résultat d'instructions et d'une perception dirigée : « *Le processus de la réception d'un texte littéraire n'est pas une série arbitraire d'impressions subjectives, mais plutôt le résultat des instructions données dans un processus de perception dirigée.* »⁵

Ce faisant, les trois romans choisis proposent une page de l'histoire de l'Algérie, celle de la décennie dite « décennie noire ». Ils présentent une période difficile pour tout algérien ayant vécu la période (1990-2000) durant laquelle les actes terroristes n'ont épargné aucune région de l'Algérie. Il est intéressant de se demander quelles sont les possibilités et les stratégies par lesquelles un auteur de fiction pourrait-il influencer son lecteur et l'amener à suivre son raisonnement afin d'y déceler ses positions par rapport aux questions sociopolitiques au cours de l'histoire racontée ? Car les questions traitées dans cette recherche sont donc relatives aux effets de ces romans, puisque ce n'est qu'au moment de la lecture que l'œuvre produit son sens. En effet, concevoir la littérature comme un dispositif pour élucider et comprendre le monde réel, qui nous entoure, revient à exploiter ce vaste champ qu'est *l'écriture* pour en restituer à la fois le sens et le fonctionnement. Dans ce travail, la question essentielle pour nous est de savoir à

³Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. de C. Maillard. Paris, Gallimard, 1978. p. 51

⁴Wolfgang, Iser, *L'acte de lire*, 1976, trad. Fr. éd. Mardaga, 1985, p.34

Le lecteur implicite, est le modèle proposé par Wolfgang Iser dans *L'acte de lire*, il le définit ainsi : le concept du lecteur implicite (...) est une structure textuelle préfigurant la présence d'un récepteur sans nécessairement le définir : ce concept préstructure le rôle à assumer par chaque récepteur, et ceci reste vrai même quand les textes semblent ignorer leur récepteur potentiel ou l'exclure activement. Ainsi le concept de lecteur implicite désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte.

⁵Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, op., cit., 1978. p. 51

partir de quel moment et selon quels critères pourrions-nous définir une écriture de la violence et sur la violence, pour pouvoir ensuite envisager cette forme d'écriture comme un système de fonctionnement. Notre étude s'effectue plutôt sous un angle esthétique et discursif, pour mettre en relief le non-dit et lever les ambiguïtés qui s'y manifestent. Au risque de nous écartier involontairement du sens, nous comptons mener notre étude avec une intention particulière attribuée à ces *instructions données dans un processus de perception dirigée*, pour reprendre Jauss. Cette *perception dirigée*, constitue en fait, la pierre angulaire de notre travail ; sous forme de clins d'œil, de signes ou d'instructions, elle est au service du sens. Ce travail de recherche entend apporter une réflexion sur la manière dont certains intellectuels algériens, notamment les écrivains, prennent en charge de dire, et à leurs manières, les contradictions et le déchirement du pays. Et quels rapports entretiennent-ils avec l'écriture durant la période des années 90 ? Et comment est représentée la violence comme pratique d'écriture dans le roman algérien de cette période ?

Dans cette logique, notre choix s'est fixé sur trois auteurs qui ont puisé dans la même thématique et dans le même espace, adoptant une écriture, qui se veut d'être un compte rendu télescopique d'une réalité amère et un témoignage poignant de ces auteurs qui diffèrent autant par leurs formes d'écritures que par leur conception de l'engagement. Il s'agit de : *Un été de cendres* d'Abdelkader Djemai (1995), *A quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra (1999) et *Les Jumeaux de la nuit* de Leila Aslaoui (2002).

Pour Leila Aslaoui, c'est la proximité avec l'événement qui prime, étant une victime de cette barbarie, elle s'y engage manifestement. Dans son roman *Les jumeaux de la nuit*, elle ne cache pas sa portée idéologique où elle s'investit pleinement. La trame simpliste qui oppose deux camps retranchés, peut décrire deux postures possibles : être dans le camp du bien ou celui du mal. Aucune nuance n'est possible. Le discours est manichéen sans plus, d'autant plus que la trame n'est qu'un alibi pour décrire une situation incommensurable.

Le roman de Yasmina Khadra expose diverses prises de vue de la flambée de la violence qui a marqué la dernière décennie en Algérie. Par ailleurs, les personnages sont présents en tant qu'êtres physiques, ils adoptent une certaine résignation face aux barbaries sanglantes commises, et ce, non sans susciter l'émoi du lecteur. Car la fiction

proposée, s'élabore dans une dimension tragiquement réaliste ; un réalisme présent dans le texte particulièrement par des passages perçus comme de véritables témoignages sur l'horreur quotidienne, où la mort devient cyniquement quasi familière. Toute la trame descriptive des personnages, et en premier lieu le personnage principal, fait partie d'un décor qui en dit long sur ce climat de terreur.

Finalement, Abdelkader Djemai dans *Un été de cendres* suggère au lieu d'affirmer. Le gris, suggéré dès le titre, est omniprésent, qui dicte à son tour un esprit de désolation car le gris vient après le feu (cendres), le gris se manifeste dans toutes ses nuances. Le narrateur vivant dans son cagibi, évoluant dans l'insanité et l'insalubrité, n'est même pas installé dans un confort intellectuel. La narration est, par conséquent charcutée, sautant d'un sujet à un autre. C'est l'errance psychologique, une errance entre un vécu et un passé. Le personnage central, *Sid Ahmed Benbrik*, dépersonnalisé de par la nature de son métier, ne se révolte pas il se laisse submerger par les événements qu'il ne perçoit qu'à travers des échos. L'indifférence des mots et le jeu discontinu de la narration reflètent l'écho de cette profonde amertume non revendiquée, ni même expliquée. Le travers va consister à déconstruire le discours tel qu'il est énoncé dans le roman.

En fait, ce qui a retenu notre attention dans ces écritures qui traitent de la violence, ce qui sous-tend leur engagement, c'est la forte présence de symboles, d'ironie et de stratégies scripturales jouant sur le lisible et le visible qui vont judicieusement s'entremêler et concourir à éclairer le sens du texte et inviter le lecteur à en trouver la signification. Dans ce contexte chaotique que connaît l'Algérie durant cette décennie, les écrivains se sont retrouvés face à des problématiques jusque là méconnues. Qu'est-ce qu'écrire sur la violence ? Qu'est-ce que dire la violence ? Tant d'interrogations auxquelles ces écrivains tentent de répondre et d'expliquer à travers leurs écritures. Comment témoigner d'une tragédie ? Il nous semble que c'est à travers et par l'écriture que les écrivains vont agir !

Toute littérature, supposons-nous, est susceptible d'installer par le biais de l'écriture une sorte de connivence et de rencontre entre l'auteur et le lecteur. Une rencontre qui ne s'affiche qu'à travers le déchiffrement des signes tissés par le texte, ainsi, le lecteur pourrait-il accéder à cet espace de « fabrication et de conception d'un texte »⁶

⁶ Kundera, M., *Les Testaments trahis*, éd. Gallimard, Paris, 1993, p., 185

pour reprendre Kundéra, où s'imbriquent une multiplicité de sens dans une série d'espaces qui se superposent et se contredisent. Nous postulons que les romans en question, qui se veulent une réplique acharnée à un état tragique de décomposition et de désolation d'une société en proie au chaos et au génocide, seraient des récits à vocation esthétique. Jouer sur la langue, entre parole et silence, entre engagement et indifférence, implique une réflexion des écrivains sur les finalités de la littérature. Pourraient-ils alors rendre cet univers possible ? Nous supposons alors que, c'est là le secret de l'écriture, une magie inexplicable ; et que le roman, par ses capacités d'inventions, est capable de proposer « *la grille la plus opératoire et la plus perspicace de déchiffrement de la société* »⁷, comme le souligne Jacques Dubois dans *Les Romanciers du réel*. Cette hypothèse illustrerait notre proposition initiale, puisque l'indicible se trouve ainsi traduit et idéalisé au plan esthétique. Elle ne peut être vérifiée que par l'introduction d'une entité inéluctable à ce travail, en l'occurrence le lecteur. Car la lecture de la violence, dans notre corpus ne prend forme que par l'inscription du lecteur dans ces textes pour en assurer une meilleure réception.

L'analyse du corpus choisi pour cette étude s'organise, en plus d'une introduction générale et d'une conclusion générale, autour de trois parties.

La première, intitulée « *D(é)crire la violence* », comprend deux chapitres essentiels. Le premier, a pour titre « *la violence à l'épreuve de la description* », consiste à étudier la nature de l'écriture de la violence décrite dans le texte. Dans ce chapitre, nous tenterons de débusquer la lecture de la violence et de la dénonciation. Il s'agira d'une étude narratologique qui expose la trame d'une histoire tragique et violente. L'espace de la trame, éclaté et cloisonné à la fois, comme il sera mis ultérieurement en évidence, renvoie à une thématique dramatique. La lecture de cette violence se fait donc sur deux plans distincts : le premier adopte une étude paratextuelle, notamment les épigraphes, qui semblent détenir une fonctionnalité adaptée à un choix générateur de sens aux trois textes. Pour cela, nous nous inspirons des travaux de Gérard Genette et de Charles Grivel dans l'étude de ce paratexte. Ensuite, l'étude narratologique faisant appel aux éléments qui nous semblent utiles dans l'interprétation de ces romans à savoir : les personnages principaux, et le cadre spatio-temporel qui assurent simultanément l'ancrage et le réalisme de cette violence. Le second plan, quant à lui, abordera une

⁷Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel*, éd. Points, Paris, 2000, p.12

étude énonciative dans le but de vérifier si l'écriture devient, une voie d'expression pour ces écrivains dans leur rapport avec le monde. Le second chapitre, intitulé « *Le texte à l'épreuve de la violence* », quant à lui, exposera les procédés d'écriture déployés afin de parvenir à dire et faire sentir au lecteur le mal vécu, ainsi que pour pouvoir montrer de très près les atrocités subies par la population durant ladite période. Il sera question de souligner, l'ensemble des procédés littéraires mis en œuvre pour créer ce rapport qui tient de la réception ou de l'horizon d'attente des lecteurs dans la définition de l'objet de la création. Il est certain qu'il faut établir des liens entre les différentes formes d'écriture, dégager les convergences et les divergences entre elles. Nous pensons que c'est la méthode comparative qui permettrait la mise en évidence de la parenté ou non, entre ces modes d'écriture, faisant cependant une large place à la dimension textuelle et à la spécificité de l'œuvre littéraire donc à la littérarité. Dans le second chapitre, nous entreprendrons d'examiner les textes, en étudiant les figures poétiques et les procédés de l'écriture de cette violence pour chaque roman. Aussi est-il nécessaire, de faire appel à la théorie de l'énonciation développée par Emile Benveniste qui repose sur les marques de l'énonciation en adoptant l'approche de Dominique Maingueneau, et d'Emile Benveniste, donc s'intéresser à la sémiotique et la sémantique. Par là, nous allons essayer de montrer cette différence à travers une analyse discursive en analysant l'agencement du temps, les déictiques personnels et spatio-temporels, ainsi que le discours rapporté sous ses diverses formes, loin de toute représentation imagée afin de dégager l'aspect polyphonique servant de base pour la légitimation du discours idéologique.

La deuxième partie intitulée « *D(é)crire l'Histoire* » comprend, également, deux chapitres. Le premier « *Ecrire l'Histoire : témoigner d'une tragédie* », traitera la part de l'Histoire dans les trois ouvrages. D'abord, nous tenterons de mettre en évidence l'Histoire contemporaine de l'Algérie et particulièrement, celle de la décennie noire (1990-2000), en passant par quelques moments de crise de cette conjoncture ayant témoigné de la préparation des événements des *années rouges*, pour reprendre l'expression de Leila Aslaoui. Ensuite, dans le second chapitre intitulé, « *Les enjeux intertextuels dans la mise en texte de la violence* », nous essayerons de lire et de mettre en exergue l'Histoire arabo-musulmane évoquée, dans laquelle les auteurs projettent le fil de l'histoire pour tenter de trouver un lien et un sens à cette violence qui s'est abattue sur l'Algérie. Nous y revenons, avec Leila Aslaoui, à la grande tragédie des musulmans

marquée par l'assassinat du Calife Imam Ali Ibn Abu Talib, et la naissance du chiisme. Dans ce chapitre, il sera également question de revenir sur quelques mythes fondateurs et le sacré exploités par les auteurs comme pour ressusciter et actualiser l'histoire ancienne. L'orientation de la réception de ces romans, s'illustre manifestement par le biais de l'onomastique. Les noms étudiés dans la partie, qui traite de l'Histoire dans ces romans, indiquent la présence potentielle d'un intertexte renvoyant à une époque marquée par une violence et des faits semblables à celle décrite.

Enfin, la troisième partie, qui a pour titre « *Engagement et écriture métaphorique* », tentera de dévoiler simultanément l'engagement littéraire des écrivains. Nous y analyserons les points qui semblent être déterminants dans la manifestation de l'idéologie et la dénonciation proprement dite. Dans le premier chapitre de cette partie, sous le titre « *L'écriture comme acte d'engagement* », s'inspirant des travaux de Denis Benoit sur la notion de l'engagement en littérature, nous y démontrerons comment la fiction prend en charge le discours idéologique et à quel point les deux entités sont corrélatives. Les théories de Philippe Hamon et de Jean Paul Sartre, ainsi que ceux de Roland Barthes serviront de base à cette partie. Le second chapitre intitulé, « *La métaphore au service de l'engagement* », quant à lui, prend en charge l'interprétation du discours métaphorique, mis au service de cette violence. D'un discours émanant de la mémoire, il découle une vision qui reste imprégnée du factuel et qui s'offre à des lectures d'un non-dit tributaire des stratégies d'écriture et en particulier des métaphores qui le suggèrent mieux, paraît-il, qu'aucune autre force lucide n'arrive à contrarier le cours. Ce qui permet, de saisir et percevoir l'effet produit par cette violence sur les œuvres littéraires qui s'y réfèrent. L'impact et les conséquences de cette période, sur l'écriture romanesque de la littérature algérienne d'expression française, clôtureront ce point.

Présentation des écrivains et de leurs œuvres

1. Les jumeaux de la nuit de Leïla Aslaoui

Née à Alger, licenciée en Droit et diplômée de l'Institut d'Etudes Politiques, Leïla Aslaoui a accompli une longue carrière dans la magistrature. Elle a occupé le poste de juge d'instruction depuis 1968 jusqu'à 1991. En 1994 elle fut ministre de la solidarité nationale, puis membre du conseil de la nation en 1998. En 1999, elle a été élue membre du comité des droits de l'homme à Bruxelles.

L. Aslaoui a publié plusieurs ouvrages depuis 1984, date à laquelle elle a commencé à écrire : *Etre Juge*⁸, *Dame Justice, réflexions au fil des jours*⁹ ; *Dérives de Justice*¹⁰, *Les Années Rouges*¹¹ et ainsi que d'autres ouvrages notamment des nouvelles, *Survivre comme l'espoir*¹² et *Ce ne sont que des hommes*¹³. Enfin, le roman qui fait l'objet de notre étude *Les Jumeaux de la Nuit*.¹⁴

Il ne faut pas oublier que Leïla Aslaoui, a été touchée au plus près par les actes terroristes et ce à travers l'assassinat de son époux le Docteur Mohamed Réda Aslaoui dans son cabinet médical en 1994*. Elle publiera d'autres romans et ouvrages comme *Sans voile, sans remords* en 2012 et *Pour out ce que tu m'as appris* en octobre 2013 aux éditions Dalimen. Elle s'est consacrée pour plusieurs années à l'écriture et à des contributions politiques dans la presse en l'occurrence « Le Soir d'Algérie ».

Résumé du roman

L'année 1993, Alger prise dans la fournaise de la barbarie des actes terroristes, vit les moments les plus douloureux de son existence. La famille *Choukar*, à l'instar de beaucoup d'autres familles, est frappée de plein fouet dans sa chair. *Hassan*, commissaire de police, est abattu par son propre frère jumeau *Hocine*. Ce dernier, un brillant universitaire a été happé par ce que l'auteur appelle la « bête » lorsqu'elle évoque les terroristes. Pris dans cette nébuleuse, il deviendra l'assassin de son autre

⁸ *Etre juge*, Alger, éd. ENAL, 1984

⁹ *Dérives de justice*, Alger, éd. Bouchen, 1990

¹⁰ *Dame justice*, Alger, éd. ENAL, 1990

¹¹ *Les Années rouges*, Alger, éd. Casbah, 2000

¹² *Survivre comme l'espoir*, Alger, éd. Media -Plus, 1994

¹³ *Ce ne sont que des hommes*, Alger, éd. Casbah, 2003

¹⁴ *Les Jumeaux de la nuit*, Alger, éd. Casbah Editions, 2002

*Voir Annexe, p.7

moitié. Fatalement une discorde naît entre les deux familles, celle de l'assassin « *Hocine* » et de la victime « *Hassan* ».

Soukeïna l'héroïne du roman, enseignante de langue française au lycée et mère de deux enfants, refuse de se taire, d'oublier et de pardonner aux assassins de son époux. Tourmentée par la perte tragique de son mari, elle n'arrive toujours pas à pardonner ni à permettre à ses enfants de rencontrer leurs cousins, les enfants de l'assassin. L'héroïne trouvera sa raison de vivre dans la voie de la lutte contre cette tragédie en participant à toutes les actions de dénonciation et les marches de contestation. Sa présence ininterrompue à côté de son amie *Mérim* (juge d'instruction) aux premiers rangs des manifestations de contestation, met leur vie en perpétuel danger. Cependant, avec d'autres femmes et hommes, elles continueront à dire « *jamais* », face à la « *bête* »¹⁵ qui sème l'horreur et la violence au sein des familles algériennes.

Soukeïna fière et rebelle ne cède pas au désespoir ni à la fatalité. Elle va encore plus loin par son intransigeance et ne veut même pas entendre parler de sa belle sœur *Salima* (épouse de *Hocine*) ni de ses enfants, malgré la souffrance que cette dernière a endurée au maquis où elle se trouvait par contrainte et où elle eut à subir toutes sortes de dérives de la part de l'émir *Abou Khandjar* et de ses hommes.

Soukeïna reste volontairement loin de toute tentative de réconciliation avec la famille de son beau-frère "*Hocine*". Avec une conviction absolue et définitivement tranchée et ne trouvant aucune circonstance atténuante au bourreau de son mari elle va dire : « *Non au pardon et Non à l'oubli* ».

2. A quoi rêvent les loups de Yasmina Khadra

Yasmina Khadra est le pseudonyme de l'écrivain algérien Mohammed Moulessehoul, né à Kenadsa, au sud de l'Algérie, le 10/01/1955. Dès l'âge de neuf ans, il est mis dans un lycée militaire, où il fait toutes ses études avant de servir comme officier dans l'armée algérienne pendant 36 ans. Durant la période sombre de la guerre civile algérienne dans les années 80-90, il est l'un des principaux responsables de la lutte contre l' AIS puis le GIA, en particulier en Oranie. Mohammed Moulessehoul choisit en 1997, avec le roman *Morituri*, d'écrire sous pseudonyme. Diverses raisons l'y poussent, mais la première que donne Moulessehoul est la clandestinité. Elle lui permet de prendre ses distances par

¹⁵ Lire les terroristes selon l'auteur.

rapport à sa vie militaire et de mieux approcher son thème cher : l'intolérance. Il démissionne de l'armée algérienne en 2000, pour se consacrer à sa vocation : l'écriture. Après un court passage au Mexique, il s'installe en 2001, en France. En 2002 dans *L'imposture des mots*, Khadra-Moulessehoul répond aux attaques qui fustigent son passé militaire. Il choisit de rendre hommage aux femmes algériennes et à son épouse en particulier, en prenant ses deux prénoms, Yasmina Khadra, et ne révèle son identité masculine qu'en 2001 avec la parution de son roman autobiographique *L'Écrivain* et son identité tout entière dans *L'imposture des mots* en 2002. A cette époque ses romans ont déjà touché un grand nombre de lecteurs et de critiques.

Parmi ses ouvrages, nous citons *Morituri* (Baleine, 1997), *L'automne des chimères* (Baleine, 1998), *A quoi rêvent les loups* (Julliard, 1999), *Les agneaux du seigneur* (Julliard, 1998), et *Cousine K*(Julliard, 2003). Style qui atteint son apogée avec *L'Attentat* (Julliard 2005), retenu par les jurys du Goncourt et du Renaudot en 2005 et titulaire du prix des libraires 2006. En 2010, l'auteur délaisse pour un temps le sujet algérien pour parler du conflit au Moyen-Orient, avec au cœur des *Hirondelles de Kaboul* (Julliard 2002) et *Les Sirènes de Bagdad* (Julliard 2006), et pour écrire un conte moral *L'Olympe des infortunes*(Julliard 2010). En 2015, il publie *La dernière nuit du Rais* (Julliard 2016). En 2016, il publie "*Dieu n'habite pas La Havane* (Julliard 2015). Khadra a reçu, entre autres, le prix des libraires et le prix Tropiques pour *L'Attentat* (2005). Il a reçu le prix France Télévisions 2008 pour *Ce que le jour doit à la nuit* (2008) qui est aussi élu Meilleur livre de l'année 2008 par la rédaction du magazine *Lire*. Il continue de publier aujourd'hui dans le même contexte de la violence et le terrorisme, avec le roman *Khalil* aux éditions Julliard 2018.

Résumé du roman :

À quoi rêvent les loups raconte l'itinéraire insensé, d'un jeune algérien Nafa Walid. C'est un jeune Algérois d'origine très modeste qui rêve de devenir un célèbre acteur de cinéma. Issu d'un milieu social très pauvre, il ne songe qu'à s'en échapper. En attendant la gloire, il devient chauffeur de l'une des plus prestigieuses familles d'Alger les "Raja". Il découvre du même coup l'univers totalement corrompu de la nomenklatura algérienne. Pour ces gens riches au-delà de l'imaginable, les lois communes ne s'appliquent pas. Mais les horreurs qu'il voit dans ce milieu de privilégiés le laissent au bord du désespoir, scindé entre des rêves brisés et des désirs enfuis, il se retrouve coincé

par la violence collective, celle qui est enrobée d'un espoir adulé, le menant tout droit vers l'extrémisme. Immergé dans une confusion totale, il a été amené à s'opposer à ses parents, à sa famille, voire à la raison et à perdre tous ses repères. Et il bascule définitivement dans l'erreur.

Au même titre que *Les jumeaux de la nuit*, ce roman dit aussi ouvertement l'Histoire d'une Algérie souffrante et accablée par la violence pendant la sinistre décennie noire. Contrairement aux *Jumeaux de la nuit*, *A quoi rêvent les loups* est un roman où se déploie le "style Khadra" alliant lyrisme, métaphores inattendues, dépouillement et poésie.

3. *Un été de cendres* de Abdelkader Djemai

Abdelkader Djemai est né le 16 novembre 1948 à Oran. Auteur de nouvelles, de pièces de théâtre et de romans. Journaliste, il a collaboré à *La République*, *Algérie-Presses-Service*, *El Moudjahid*, *Algérie Actualité*, *Le Matin*, *Ruptures*, *Le Monde Diplomatique*, *Les Temps Modernes*, *Machrek-Maghreb*, *Qantara*, *France Culture*, pour ne citer que ces voies de la presse. Il a écrit, également, des romans : *Saison de pierres*¹⁶, *Mémoires de nègre*¹⁷, *Un été de cendres*¹⁸, *Sable rouge*¹⁹, le roman *31, rue de l'Aigle*²⁰, *Camping*²¹, *Gare du Nord*²², *Le Nez sur la vitre*²³, *La maison qui passait par là*²⁴. Il a également des nouvelles telle que : *Dites-leur de me laisser passer* et d'autres nouvelles publiées dans la presse et des revues algériennes et internationales. Abdelkader Djemaï est aussi l'auteur du récit *Camus à Oran*²⁵ et d'un nouveau roman *Le jour où Pelé* en mars 2018 aux éditions Castor Astral.

Il vit en France depuis 1993. Il participe à des animations et ateliers dans les établissements scolaires de Mâcon, de Limoges, de Nancy, de Paris..., et à l'étranger. Il collabore également auprès du Centre National du Livre pour les ateliers d'écriture

¹⁶ Abdelkader Djemai, *Saison de pierres*, éd. ENAL, 1986.

¹⁷ *Mémoires de nègre*, éd. ENAL, 1991

¹⁸ *Un été de cendres*, éd. Michalon, 1995 - Prix Découverte Albert Camus et prix Tropiques.

¹⁹ *Sable rouge*, éd. Michalon, 1996.

²⁰ *31, rue de l'Aigle*, éd. Michalon, 1998 et 2000

²¹ *Camping*, éd. Le Seuil, 2002, éd. Points Poche, 2006

²² *Gare du Nord*, éd. Le Seuil, 2003, éd. Poche, 2006.

²³ *Le Nez sur la vitre*, éd. Le Seuil, 2004

²⁴ *La maison qui passait par là*, Ed. La Dragonne, 2006

²⁵ *Camus à Oran*, récit, éd. Michalon, 1995

L'Ami littéraire. Notons de même, ses contributions à des recueils collectifs. Il vient de publier *Un moment d'oubli*²⁶. Il a été récompensé par le Prix Découverte Albert Camus et le Prix Tropiques pour *Un été de cendres* (1995). Prix Amerigo Vespucci pour *Camping* (2002). Lauréat du Prix littéraire de la Ville d'Ambronay 2005 pour son roman, *Le nez sur la vitre*. Il a également été nommé chevalier des Arts et des Lettres.

Résumé du roman :

Le roman *Un été de cendres* décrit l'univers étroit, mesuré jusqu'à l'absurde, de *Sid Ahmed Benbrik*, fonctionnaire algérien modèle, employé à la Direction générale des statistiques, qui mène dans une ville algérienne, une sorte d'existence en marge, une vie de l'ombre dans l'apparent confort des habitudes et de la routine, à peine troublé par les événements tragiques qui submergent le pays. Une population tourmentée, marquée par le carnage, les agressions et la répression, survit dans des conditions difficiles. Il trouve un refuge dans l'anecdotique et le quotidien. Ainsi sera-t-il préoccupé par la grève des éboueurs, il assume l'absurdité d'une situation au sein de laquelle il a choisi d'être étranger, égaré, entre une fausse indifférence et une vraie nostalgie pour le bonheur des temps passés. Il a bien suggéré " *l'ouverture d'une rubrique pour comptabiliser les personnes assassinées dans la rue ou chez elles, devant leurs enfants, leurs épouses* ", mais ses supérieurs n'ont pas apprécié. Dans l'Algérie disloquée par la violence, dire la vérité relève du politique. Parce qu'il a fait connaître des chiffres qui n'étaient pas dans la ligne préconisée par les autorités, il s'est vu relégué à un emploi subalterne et doit maintenant obéir à ceux qu'il commandait autrefois.

Toujours rasé de près et obsédé par la propreté de ses chaussures, il vit comme absent du monde qui l'entoure. Pourtant, autour de lui, le drame se noue, les crimes et les attentats se succèdent mais il demeure enfermé dans un monde qui n'appartient qu'à lui, il assiste dans l'angoisse et l'impuissance à la montée d'une atmosphère de défiance, de suspicion et de terreur. Le fonctionnaire, vivant le jour au jour, indifférent à la mort et aux tourments de son entourage, laisse apparaître la marque de *l'Étranger* de Camus et de Meursault son personnage central.

²⁶*Un moment d'oubli*, éd. Seuil, 2009

Première partie :

(D) écrire la violence : une fiction éclatée de la violence

« J'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que le trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie ».

Georges Perec

Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, éd. L'imaginaire Gallimard, Paris, pp. 63-64

Chapitre I

***La violence à l'épreuve de la
description :***

(D) écrire et représenter la violence

Introduction

La production romanesque des auteurs algériens d'expression française de la dernière décennie, et particulièrement à partir des années 90, a tendance à se démarquer fortement de celle qui l'a précédée. Au regard des critiques, elle a droit à de nouvelles étiquettes. Elle est désignée comme littérature de l'urgence, fiction politisée, écriture de la barbarie et selon tant d'autres expressions qui la propulsent manifestement dans une nouvelle ère du roman algérien. Une littérature ancrée dans une Histoire caractérisée essentiellement par une violence inouïe et innommable. Pour cette littérature, dire la violence signifiait savoir ébranler et tourmenter le lecteur, en présentant un climat effroyable et indicible usant d'un langage cru pour en imposer la représentation au lecteur.

Dans ce sens, Yasmina Khadra et Leïla Aslaoui ont écrit des romans aux pages sanguinolentes, jonchées de meurtres, de mutilations et de folie. Les deux auteurs donnent le sentiment de s'engager ouvertement contre la violence et l'intégrisme. Ils trouvent incontestablement matière à réflexion dans le paysage algérien aux prises avec la tragédie ; pour eux, la fiction ne se détache pas de la réalité sociopolitique dans laquelle le langage est étroitement lié à la revalorisation de soi et à la violation des libertés.

Mais d'autres voix s'élèvent, à leur tour, pour traduire d'une autre manière la violence sociopolitique sous-jacente. Des écrivains choisissant de dévoiler et de dénoncer la violence sans la dire ni la nommer, comme c'est le cas d'Abdelkader Djemai. A la saturation, ils se servent d'une manière feutrée pour représenter les malheurs dus aux maux de la société et au contexte sociopolitique inhérent : pauvreté, chômage, bureaucratie, pénuries, etc.

Par son recours au récit l'écrivain, dans notre cas, Abdelkader Djemai imprime de prime abord son choix de cet appareil à fabriquer l'illusion du réel. Notons que le personnage, l'espace et le temps sont manifestement des éléments sur lesquels l'auteur peut jouer pour instaurer cette illusion. Sachant que le récit est un discours oral ou écrit qui présente une histoire, la narration est l'acte qui produit le récit, comme l'annonce Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* : « *Le récit comme forme extensive à la fois au*

*roman et à l'histoire reste donc bien, en général, le choix ou l'expression d'un moment historique. »*²⁷

Il s'agit donc dans ce chapitre d'étudier les éléments paratextuels qui permettront de mettre en évidence l'aspect dramatique et angoissant de l'intrigue, et de faire une étude narratologique afin de présenter l'œuvre en tant que récit d'un moment historique précis. En recourant à l'approche narratologique, nous voudrions par là explorer les différentes manières dont ces auteurs exploitent variablement ses codes. Le cadre spatio-temporel donnera une orientation thématique au récit et nous aidera à placer les personnages et l'intrigue dans la vraisemblance. Cette dimension spatio-temporelle, nous la retrouvons, dans ces trois romans, soutenue par le langage de la violence et de l'horreur. La ville, étant un espace à la fois fermé et ouvert en constitue un élément central. Pour ce faire, l'étude de la fiction s'impose pour effectuer dans un premier temps une étude référentielle de la ville, ensuite mener une lecture symbolique des espaces qui y sont représentés. Conçu comme l'une des meilleures preuves de l'efficacité du texte, le personnage, tiendra une place considérable dans cette étude, en ce qu'il permet d'offrir au lecteur la réalité dramatique qui hante l'histoire de cette violence qui a sévi tragiquement en Algérie, dans toutes ses composantes. Une Histoire qui sera délivrée et ressuscitée par une dynamique intertextuelle puisée dans l'histoire arabo-musulmane dont les enjeux seront déterminés lors de cette étude.

Avant de mener l'étude narratologique, une étude paratextuelle semble être nécessaire dans l'élaboration de cette analyse puisque les trois auteurs se servent d'épigraphe et d'autres éléments paratextuels pour des raisons multiples, participant de décrire cette violence, que nous devons souligner lors de cette étude.

1. Éléments paratextuels

Les éléments paratextuels déterminent et orientent la lecture d'un texte ou d'un roman. Ils en sont le fil directeur et porteur préalablement de sens. Le paratexte, pour Gérard Genette, « *constitue, entre texte et hors texte, une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public, au service (...), d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus*

²⁷ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, éd. du Seuil, 1953, p., 25

pertinente »²⁸, c'est en ce sens que nous voudrions mettre la lumière sur ce point stratégique interpellant le lecteur en le contraignant à des lectures et interprétations plurielles.

« Le paratexte comprend un ensemble hybride de signes qui présentent, encadrent, isolent, introduisent, interrompent ou clôturent un texte donné : « titre, sous-titre ; préfaces, poste- faces avant propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustration, prière d'insérer, bande, jaquette et bien d'autres types de signaux (...), qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire officiel ou officieux. ».²⁹

Selon Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, le paratexte exerce une fonction d'accompagnement ou d'encadrement par rapport à un autre texte. Pour Gérard Genette, le paratexte est *« ce (entre autres) par quoi le texte devient livre »*³⁰. D'où l'examen de ce dispositif appelé par certains méta-texte, pour d'autres para-texte ou encore pré-texte peut toutefois nous guider vers la conscience de l'écrivain qui semble beaucoup s'y être investie. Une des caractéristiques pragmatiques du paratexte est ce qu'il appelle, un ensemble hétérogène de pratiques et de discours que réunit cependant une visée commune, celle qui consiste à la fois à informer et convaincre, asserter et argumenter, représentant la force illocutoire de son message. Suite à cela, il fait remarquer que *« ces remarques sur la force illocutoire nous ont donc insensiblement conduits vers l'essentiel, qui est l'aspect fonctionnel du paratexte »*³¹. Nous trouvons que l'étude de l'illustration de la couverture et du titre est nécessaire dans l'analyse d'un roman, dans la mesure où ce sont les éléments qui vont capter en premier lieu l'attention du lecteur. C'est dans cette optique que nous voudrions porter une attention particulière sur deux points élémentaires du paratexte pour éclairer le texte qui sont en l'occurrence, le titre et l'épigraphe.

1.1 La titrologie

Le titre met nettement en valeur l'ouvrage qu'il nomme, de par sa fonction énonciative, le titre devient l'abstraction du texte, sa métaphore ou sa métonymie puisqu'il symbolise ou il raconte le texte. Autre façon pour un auteur de forcer l'attention du

²⁸ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.8

²⁹ Gérard Genette, cité par Maurice Delcroix, Fernand Hallyn, dans, *Introduction aux études littéraires, méthode du texte*, Paris Bruxelles, éd. Duculod, 1987, p.202

³⁰ Gérard genette, *Transtextualités*, Magazine littéraire, 1983, pp.40-41

³¹ Gérard Genette, *Seuils*, op., cit., p.16

public sur son ouvrage, *le titre se transforme en clé*³². Charles Grivel, dans son ouvrage intitulé *Production de l'intérêt romanesque*, donne trois différentes définitions au titre : « première phrase imprimée », « texte à propos d'un texte », « partie du texte dénotant le texte grâce à l'écart ménagé entre eux deux, sans pourtant cesser d'y être intégralement inclus »³³. En effet, le titre participe pour une grande partie dans l'adjonction du sens à l'œuvre considérée, comme le souligne Léo Hoek, qui a consacré une étude scientifique sur les fonctions du titre, et qui envisage surtout le titre comme un phénomène psycho-social, une insertion dans la société et l'historicité. Ainsi, postule-t-il « Découvrir l'idéologie du titre signifie en même temps dénoncer son imposture et mettre fin à son autorité »³⁴.

Michel Hausser, dans *Introduction aux études littéraires*, dit : « Avant le texte il y a le titre, après le texte il demeure le titre »³⁵. En effet, la formulation du titre peut révéler un secret du texte ou mettre sur la voie de sa découverte. Le titre est « Un élément du texte global qu'il anticipe et mémorise à la fois. Présent **au début et au cours** du récit qu'il inaugure il fonctionne comme embrayeur et modulateur de lecture »³⁶.

Partant, *Les Jumeaux de la nuit*, présente un équivalent symbolique du roman sous un aspect métaphorique, usage qui s'inscrit dans la grande majorité des romans maghrébins, ce titre laisse le sens en suspens.

- ***Le titre au début du récit : ou l'embrayeur***

Comme titre emballant par anticipation le récit, *Les Jumeaux de la nuit* évoque dès la première lecture l'histoire d'un écartèlement, d'une déchirure irrémédiable et irréversible. Les jumeaux, un être en fusion mais éclaté en deux êtres que tout doit unir : gênes, ressemblances, traits physiques, de ce fait, peuvent-ils un jour être désunis ou séparés ?

Le titre « *Les Jumeaux de la nuit* », métaphore qui renvoie à deux êtres complètement engloutis par le noir, est aussi le symbole de la scission et la séparation

³² Roland Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, Paris, éd. Larousse, 1973, p.34

³³ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, éd. Mouton, 1973, p.166

³⁴ Léo Hoek, *La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris La-Haye, 2d. Mouton, 1982, p.304

³⁵ Michel Hausser, *Sur les titres de Gracq*, dans, *Introduction aux études littéraires, Méthode du texte*, Paris, Bruxelles, éd. Duculot, 1995, p. 204

³⁶ Christiane Achour, Simone Rezzoug, *Convergences Critiques II*, Alger, éd. O.P.U, 1990, p. 30

voire la division, de tout un peuple. Là, semble être l'esquisse d'une réponse où le titre inscrit dans l'arrière plan qui le met en exergue, évoque pourtant la séparation. Plus que cela, il reflète la déviation et la perversion.

Le thème du dédoublement, longtemps évoqué dans différents mythes et œuvres depuis Caïn et Abel, a toujours été suscité. Ce thème réunit en même temps le vice et la vertu, le mal et le bien, le jour et la nuit. Cette dichotomie, telle une césure manichéenne poussée à l'extrême, annonce déjà l'aura de la tragédie, celle qui va à tout jamais désunir deux êtres, deux trajectoires qui ne devaient être qu'une seule. Assombris par le gouffre de la nuit, les jumeaux ne peuvent être que méconnaissables.

Cela est implicitement représenté par l'illustration sur la couverture³⁷ que nous jugeons utile de lire. L'image de la couverture de ce roman, représente deux visages ayant les mêmes caractéristiques, mais pas nécessairement les mêmes expressions. La suppression de la bouche qui révèle l'absence du dialogue et de la liberté d'expression ne fait qu'éloigner davantage ces deux visages. L'image plongée dans un noir total exprime l'absence de tout espoir et de toute perspective de sortie de la crise. En effet, les deux visages angulaires, comme taillés dans la pierre suggèrent la froideur, l'absence de sentiments et de la vie ; la pierre a-t-elle des sentiments ? Les yeux vides et hagards attestent du malheur et du désespoir, d'où la ressemblance de ces deux portraits à des personnages terrifiants de la science-fiction. Quant à la base inférieure du visage, elle est cachée par un objet décoré d'arabesques : la bouche est ainsi gommée en tant qu'organe de la parole, de dialogue et d'expression des sentiments.

Dans *A quoi rêvent les loups*, nous soulignons un autre point révélateur de l'engagement de l'auteur mis en exergue par l'écriture du nom de l'auteur Yasmina Khadra en gros caractères par rapport au titre, comme pour marquer sa présence sur la scène socio-politique. Ceci donne à supposer, et ce, depuis la couverture l'engagement apparent de ce dernier, chose qui se déduit dès la lecture de l'incipit du roman.

Le verbe *rêver* au présent de l'indicatif, souligne dès l'amorce le cadre temporel dans lequel les loups se situent et où le génocide sévit. Il met également l'accent sur toute l'infrastructure du roman, figurée dans le texte par de multiples images de *rêves* innocents mais illusoire dans lesquels est plongé le personnage principal jusqu'à la dégénérescence et la perte de soi. Les loups, avec l'article défini qui souligne un

³⁷Voir l'illustration de la couverture : Annexe, p.1

caractère propre à cette espèce, contribue à nous rappeler qu'un loup n'oublie jamais son instinct prédateur et vorace. En fait, leur présence semble apte à un mécanisme de dramatisation par la capacité des loups à injecter le drame et des clivages sociaux. Les loups sont décrits de façon imagée et désignent tous ceux qui ont mis l'Algérie dans cet état chaotique : des cheikhs, des imams, des émirs, des guerriers rebelles impulsifs et pas seulement c'est également l'image du système en place.

En fait, leur mise en relief, dans le titre, semble générer un système compliqué de dramatisation et d'amplification de l'horreur dans le texte, par leur caractère de la bestialité et leur pouvoir de semer la terreur et la transformation sociale. Les loups, figure imagée, désignant tantôt des imams et des émirs, acteurs agissant comme catalyseurs d'une réaction dangereuse et explosive, tantôt des jeunes paumés, tel *Nafa Walid*, le personnage principal, vivant dans la frustration et le chômage devenant ainsi une proie facile et servant de cible à l'enrôlement et l'endoctrinement de la première catégorie de loups et à leurs gestes largement inconscients et agressifs. Pris au piège, par ces derniers, il fusionne dans un processus de conversion et de dérive allant crescendo.

Ceci trouve son sens également dans l'illustration du roman³⁸, qui présente une image d'un jeune enfant, démuné, pieds nus assis sur des barreaux en fer pour signaler la séparation de la société en deux camps, avec son ombre derrière lui, sur un mur, où est inscrit en grands caractères et en lettres capitales le nom du FIS, également en rouge, symbolisant le sang de tous les génocides commis jusqu'alors en Algérie. La couleur rouge est à elle seule significative et chargée de sens, du sang qui a tragiquement coulé pendant cette décennie.

Parallèlement, l'usage de l'article défini dans ces deux romans détermine un sujet prétendu connu par le lecteur. L'un inséré dans une structure syntaxique à syntagme nominal, dans *Les jumeaux de la nuit*, et l'autre dans une construction syntaxique à syntagme verbal dans *A quoi rêvent les loups*, ne laissent guère le lecteur indifférent. Cette construction syntaxique met l'accent sur le verbe *rêver* énoncé dans un présent intemporel, marque son étendue sur les deux plans : l'étendue du verbe rêver donc son aspect inachevé et celle du signifié *loups*, qui lui, marquera à la fois les terroristes et le système en place.

³⁸ cf. annexe p.2

Un été de cendres, imprimé en caractères blancs sur un plan gris, laisse deviner l'aspect même de l'écriture. Une écriture blanche, une écriture du silence et de l'indifférence, laissant apparaître la marque de l'étranger d'Albert Camus et de l'indifférence de son personnage central Meursault.

Le gris, sera la teinte de tout le roman, car omniprésent dans le récit, cette couleur suggère la thématique même annoncée dès le titre par l'emphase "cendres" pour annoncer tous les clivages sociaux et les dérapages humains qu'a connus cet été. De même, dans l'illustration* d'*Un été de cendres*, de la collection Les Temps Modernes aux éditions Michalon, dégage un esprit de désolation car le gris vient après le feu, après le chaos : *les cendres*. L'intitulé présenté en blanc comme pour suggérer une écriture blanche sans aucune implication de l'auteur ni son engagement dans les événements de ce récit.

- ***Le titre au cours du récit : ou le modulateur***

Dans son ouvrage intitulé *Le bruissement de la langue*, Roland Barthes avance l'idée que le langage politique trouve sa force dans son aspect métonymique, en effet, nous soutenons cette affirmation, sur laquelle nous nous appuyons pour déceler le sens du titre des *Jumeaux de la nuit* :

« *Le discours politique est fondamentalement métonymique, car il ne peut s'établir que sur la force du langage, et cette force, c'est la métonymie elle-même.* »³⁹

La métonymie est une opération qui gère l'axe syntagmatique, c'est l'axe de la combinaison. En effet, c'est à travers ce postulat que nous pouvons débusquer le sens métaphorique et métonymique à la fois de ce titre :

« - *Je me souviens, dit Yemma Chérifa qu'au moment où naquirent mes jumeaux, la maison fut plongée dans l'obscurité en raison d'une panne d'électricité. J'ai accouché sans lumière. Était-ce là un signe du destin que je ne sus pas reconnaître ?*

- *Tu ignorais en cette nuit du 4 mai 1942, qu'un jour l'un assassinerait l'autre, car tu ne pouvais pas savoir que ces instants sombres et ténébreux annonçaient la naissance des jumeaux de la nuit », (p.259)*

La Nuit, par son caractère ambivalent connote, ici, deux images opposées : l'une créatrice, soulignée dans le texte par le terme *naissance* (car *tu ne pouvais pas savoir*

³⁹ Roland, Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, éd. du Seuil, 1953, p. 266

* cf. annexe p.3

que ces instants sombres et ténébreux annonçaient la naissance des jumeaux de la nuit) et l'autre abominable et destructrice, soulignée à son tour, dans le texte par le verbe *assassiner* (tu ignorais en cette nuit du 4 mai 1942, qu'un jour l'un assassinerait l'autre).

Soulignons enfin que dans *Les jumeaux de la nuit* c'est la nuit effrayante, monstrueuse et exécrable donc « la nuit des camps » qui domine l'ensemble du récit, que *Soukeïna* n'est pas prête à oublier. Lieu de création et lieu d'anéantissement ou d'anti-crédation, la nuit, ainsi représentée, oscille entre deux états qui la privent à tout jamais de son élément que lui procure la nature, qui est celui de la fusion et de la quiétude. Ne dit-on pas que la nuit porte conseil ?

Ce n'est que vers la fin du roman, à la page 260, que le titre *Les Jumeaux de la nuit*, est prononcé par l'héroïne du roman *Soukeïna*. C'est par un rapport métonymique à l'obscurité qui se manifeste par un rapport de cause à effet que le titre est évoqué : *Yemma Chérifa* explique l'étendue et l'effet de l'obscurité due à une panne d'électricité, sur le destin de ses deux jumeaux. *Soukeïna* continue :

« Eux (les jumeaux) qui m'avaient convaincu que l'un ne pouvait fonctionner sans l'autre. Eux qui m'avaient persuadé qu'ils avaient les mêmes pensées, les mêmes sentiments, les mêmes peines, les mêmes émotions, les mêmes douleurs venaient d'être séparés, déchirés brisés par la bête insidieuse, fourbe, sournoise, répugnante abominable », (p. 240)

Ce dialogue nous montre clairement comment toutes les caractéristiques que peuvent partager les jumeaux sont abolies et détruites : ceci s'explique par le fait que l'un d'eux en regagnant le clan de *la bête*, c'est à dire le clan des terroristes selon l'auteur, a provoqué une rupture créant ainsi une divergence au sein de la famille même : d'un côté les « *moudjahiddines* »⁴⁰ et de l'autre côté les « *taghout* »⁴¹ ennemis de *la bête*. Le titre de ce roman, métaphorique et métonymique à la fois, suggère une profondeur dans le sens et la signification. Il n'y a pas de métaphore vierge, la métaphore et la métonymie coexistent. Elles sont complémentaires et interdépendantes.

Le titre *A quoi rêvent les loups*, met le lecteur, de prime abord, en relation de contrariété avec le projet de l'auteur. Dès le titre nous retrouvons cette intention d'agir sur le lecteur par une question qui n'en est pas une en fait, puisque la marque

⁴⁰ Ce terme signifie « combattant », terme arabe vient de « *djihad* » désignant une guerre sainte.

⁴¹ Un qualificatif qui désigne selon les terroristes les tenants du pouvoir : un despote

typographique qui est le point d'interrogation est absente, ce qui permet de dire qu'elle n'a pas besoin de réponse puisqu'elle est censée être connue à la lecture du roman.

Parmi les multiples réponses à la question du titre proposées par le narrateur, nous faisons appel à celle-ci que nous estimons en corrélation avec le caractère de la bête. Dans ce sens, le questionnement de *Nafa* dans l'extrait suivant qui fait le titre d'*A quoi rêvent les loups* en est l'explication :

« *Nous nous engouffrâmes dans les forêts, marchâmes une partie de la nuit et observâmes une halte dans le lit d'une rivière. Et là, en écoutant le taillis frémir au cliquetis de nos lames, je m'étais demandé à quoi rêvaient les loups, au fond de leur tanière, lorsque, entre deux grondements repus, leur langue frétille dans le sang frais de leur proie accrochée à leur gueule nauséabonde comme s'accrochait, à nos basques, le fantôme de nos victimes.* », (p.264)

Nous achevons ce point par ce qui est mentionné sur la quatrième de couverture, où est écrit en caractère gras : « *Voici l'histoire de Nafa Walid, un jeune garçon qui rêvait de gloire avant de se réveiller broyé au cœur du cauchemar* », ce qui établit une analogie entre la gloire et le pouvoir. Devenu un terroriste, *il divorça d'avec ses doutes et ses cas de conscience et entrepris de guetter ses prochaines victimes avec la patience immuable de la fatalité*. Non seulement les loups rêvent de sang mais aussi de gloire qui connote le pouvoir.

Le titre *Un été de cendres*, quant à lui, laisse apparaître l'aspect chaotique de la situation. Vers la fin du récit, le narrateur *Sid Ahmed Benbrik* énonce le titre en décrivant cet été comme une pourriture et une épidémie, il est ainsi décrit :

« *En cet été de cendres, il me suffit d'ouvrir l'une des cent douze fenêtres qui ponctuent les façades grises de la bâtisse pour surprendre la rumeur aiguë et brutales des rues, le tumulte inquiet des maisons. (...) plus tard, le bruit de la mitraille déchire l'air enflé par la chaleur et la haine.* », (p.84)

Au cours du récit, le substantif "été" est affecté de l'adjectif démonstratif "cet" d'une manière ostentatoire. Comme pour nous montrer cet été annoncé à priori dans le titre du récit précédé de l'article indéfini non actualisé « *un été* » devenu connu au cours du récit et réitérée : il s'agit, en fait, d'un été précis, présupposé connu, lequel été, sera largement discuté, écrit et mis à nu par la presse et par tant d'écrivains. Un été à propos duquel l'écrivain Rachid Mimouni, parle manifestement dans son pamphlet *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, où il avance :

« L'été 1988 se révéla très pénible. Dès la rentrée on vit une explosion de grèves dans les entreprises publiques. Le pays tout entier semblait pris de folie. Vers le 20 septembre commença de courir la rumeur d'une grève générale pour le 5 octobre. Les élèves eux-mêmes commentaient la nouvelle. Et le 5 octobre précisément, vers midi, les émeutes débutaient à Alger, pour s'étendre dès le lendemain au pays tout entier. »⁴²

La suite du récit va curieusement nous attacher par le paradigme des caractérisations de cet été. La phrase « en cet été de... », revient inlassablement dans le texte comme un leitmotiv pour nous rappeler à chaque fois qu'il s'agit bien de cet été vécu par l'auteur et supposé connu par tout un chacun en l'occurrence le lecteur, et non pas d'un été quelconque, il dit :

« Et qu'en cet été de tous les périls, de tous les dérapages, de tous les égarements, nul n'est à l'abri d'une tentation. Ou d'une folie, parfois meurtrière. Cet été pourri est aussi propice aux épidémies, aux orages, aux séismes, aux incendies, aux diarrhées. Et aux hémorragies, grandes et petites », (pp.50-51)

L'idée de l'été disparaît pour se résoudre dans l'idée de son indigence de sa fadeur, puis de sa fatalité et sa malédiction, et ce contraste est saisissant. Par l'emploi de l'élément syntaxique et lexical " un " le récit échappe à l'anecdote pour acquérir un sens symbolique. S'agit-il de l'été de la discorde ? Car dans *L'été de la discorde* d'Ali Haroun⁴³, en effet, deux entités de la Révolution algérienne revendiquèrent le pouvoir, en 1962 au seuil de l'indépendance, semble-t-il pour tracer un parallèle dans l'Histoire tragique de l'Algérie qui ne cesse de se reproduire, où elle se trouve à chaque fois meurtrie par ses propres enfants. Cependant, la grande perdante, dans cette affaire, était l'Algérie. Ainsi par analogie aux faits de notre roman, les deux parties du pouvoir, le FIS et le FLN se sont disputé le pouvoir pour tomber dans une guerre civile sans fin. Ce point sera détaillé dans la seconde partie relevant de l'écriture de l'histoire. A l'encontre des deux autres romans, celui-ci emploie l'article indéfini, qui traite d'un "été" déterminé par le contexte et non pas d'un quelconque été, comme le souligne Vauterin dans ces propos « *Un syntagme nominal indéfini dans le titre, demeure donc la promesse implicite d'une définition dans le roman* »⁴⁴

⁴²Mimouni Rachid, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, éd. Rahma, Algérie, 1993, p.96.

⁴³Ali Haroun, *L'été de la discorde*, Algérie, Casbah éditions, Alger, 2000

⁴⁴Thomas Vauterin, *Codes littéraires et codes sociaux dans la titrologie du roman québécois au XXe siècle*, thèse de la Maîtrise ès Art (Lettres Françaises) : M.A Ottawa-1997, p.48. Cité in : www.googlelivres.com

Ainsi l'adjectif démonstratif "cet" réitéré remarquablement dans le texte, permet d'indiquer *cet été* de cendres dont il est question dans le titre, *Cet été pourri qui est aussi propice aux épidémies*. Nous pouvons en déduire que *l'été de cendres* dont parle le narrateur n'est pas seulement celui des massacres et des tueries, mais aussi de la surchauffe des nerfs, des désirs, de la chaleur torride qui éveillent les sens et la libido du narrateur. Sachant qu'il mène une vie de veuf célibataire avec tout ce qu'elle comporte comme frustration sexuelle et familiale. Ses déboires et ses mésaventures le font galérer le rendant insouciant de ce malheur et de cette malédiction qui sévit dans ce pays. Ainsi, le titre *Un été de cendres* ne prend donc sens que dans le texte.

1.2 L'épigraphe ... une composante stratégique du sens

La relation, entre le texte et le paratexte est essentielle, sachant, que « *l'épigraphe est susceptible d'indiquer, par une simple manipulation intertextuel, l'angle sous lequel l'auteur entend viser la réalité* »⁴⁵, nous tenons donc à élucider sa présence ainsi que le lien qui la relie à la citation choisie comme épigraphe. Le recours à l'épigraphe, par les trois romanciers de notre corpus, nous a incité à entreprendre une lecture approfondie de cette constante qui a le pouvoir d'agir sur le lecteur en interpellant son background, ses connaissances et l'orientant dans sa lecture du texte. Déterminée par son statut qui n'est jamais neutre, puisqu'« *il renvoie aux fondements textuels et idéologiques du discours citant* »⁴⁶, cette citation constitue une véritable transition entre le texte et le hors texte.

Faisant partie du paratexte, « *l'épigraphe, citation placée en exergue, (...) correspond à un mode particulier de l'intertextualité.* »⁴⁷, ce qui conduit, selon G.Genette à *l'aspect fonctionnel du paratexte*. De surcroit, le paratexte pour Philippe Lane : « *Se compose donc d'un ensemble hétérogène de pratiques et de discours qui réunit cependant une visée commune, celle qui consiste à la fois à in former et convaincre, asserter et argumenter.* »⁴⁸

Dans *La Périphérie du texte*⁴⁹, Philippe Lane considère l'épigraphe comme la citation par excellence, celle qui figure en exergue du livre, la quintessence de l'ouvrage : l'essentiel, du point de vue symbolique, en quelques mots en quelques

⁴⁵Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, Seuil, Paris, 1981, p. 76

⁴⁶Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, éd. Hachette Université, Paris, 1986, p.127

⁴⁷ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Editions Slatkine, Genève, 1987, p.13

⁴⁸ Philippe Lane, *La Périphérie du texte*, éd., Nathan, Paris, 1992, p.17

⁴⁹ Ibid., p.48

lignes. Cette solennité de l'épigraphe fait apparaître la dimension symbolique de la citation, symbolique lisible ou cryptée. Elle peut même donner la raison profonde de l'existence d'un livre, puisqu'elle est la citation par excellence, c'est une sorte d'annexe justificative du titre, selon A. Compagnon :

« L'auteur abat ses cartes. Solitaire au milieu d'une page, l'épigraphe représente le livre - elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens - elle l'induit, elle le résume. Mais d'abord elle est un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi (...) »⁵⁰

Dans cette perspective, un autre élément est à prendre en compte qui permettra d'aller vers *l'aspect fonctionnel* du paratexte, selon les termes de G.Genette et qui se traduit par ses fonctions. Ce qui nous a insensiblement conduit à faire appel à un aperçu théorique concernant ces fonctions pour mieux les cerner dans cette analyse. Selon G.Genette, qui distingue quatre fonctions de l'épigraphe, *dont aucune n'est explicite, puisque épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur*⁵¹, la première est une fonction de commentaire du titre de l'œuvre. Il donne l'exemple de Léon l'Africain d'Amin Maalouf qui trouve un écho dans le vers du poète irlandais W.B.Yeats : *« Cependant ne doute pas que Léon l'Africain, Léon le voyageur, c'était également moi »*⁵².

Cette pratique de l'épigraphe fonctionne comme une sorte d'annexe justificative du titre. La deuxième fonction consiste en un commentaire du texte, elle en précise indirectement la signification. La troisième fonction de l'épigraphe est celle de caution indirecte apportée par l'auteur de la citation invoquée. Il postule que dans ce cas l'essentiel n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur. Il se trouve que dans nombreux cas, l'important de l'épigraphe est souvent le nom de l'auteur cité.

La quatrième fonction de l'épigraphe, est enfin, ce qu'il appelle l'effet-épigraphe, c'est-à-dire :

« Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet-épigraphe. La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. »⁵³

⁵⁰Compagnon A., *La seconde main ou le travail de la citation*, éd., Seuil « coll. Poétique », Paris, p. 337

⁵¹ G.Genette, *Seuils*, op., cit., p.145

⁵² Philippe Lane, *La périphérie du texte*, op., cit., p.48

⁵³ Genette., *Seuils*, op.cit., p.148

Dans *Un été de cendres*, deux épigraphes sont mises en relief successivement dans les deux chapitres qui composent le roman. Au premier chapitre nous lisons : « *La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil* »⁵⁴. René Char.

Considérée à la fois comme une lumière et une douleur, la lucidité peut entraîner à un point de non retour.

« *Quand on a vu quelque chose avec l'éclairage de la lucidité, on ne peut plus se voiler les yeux et faire comme si on ne savait pas, retomber dans le confort de l'ignorance /innocence.* »⁵⁵

Dans une de ses répliques dans *être utile*, René Char dit : « *Cherchez sans doute votre chemin, dans la nécessité et devenez sa veilleuse, (...), portez votre lucidité au rang des phares dévoués. Vous vous rapprochez du soleil.* »⁵⁶

Jouant sur deux pôles distincts, cette épigraphe recouvre deux fonctions : l'une est un commentaire du texte et l'autre en est la caution indirecte apportée par l'auteur de la citation invoquée. L'étude de cette épigraphe a une importance en ce qu'elle permet de comprendre les liens de l'auteur cité ainsi que sa citation avec le texte.

En effet, l'auteur a eu recours à cette citation d'une part, pour mettre en exergue certaines inégalités sociales et certaines anomalies qui gèrent le secteur du travail en Algérie. Ce sont les supérieurs hiérarchiques de *Sid Ahmed Benbrik* qui voient en lui une menace si ce n'est un danger car lucide et perspicace, il a osé donner le bon chiffre des habitants de la ville, un chiffre net, précis et sans fioritures. Faussant gravement leurs prévisions, il lui a valu d'entrer en dissidence avec ses supérieurs hiérarchiques. Et pourtant son chiffre qui « *ne souffre aucune contestation, a dérangé la grasse et imperturbable tranquillité de mes supérieurs hiérarchiques installés confortablement derrière leurs imposants bureaux* ». Une lucidité qui lui a valu sa disgrâce et sa marginalisation totale dans la *Direction des statistiques*. Cette clairvoyance revêt ici un caractère ambivalent et ambigu, au lieu d'être un point fort pour le personnage-narrateur, elle met fin à sa carrière de directeur de la Direction des statistiques. Relégué au bas de l'échelle de ses fonctions, le héros vit dans l'oubli et l'indifférence. Donc la deuxième fonction de l'épigraphe, celle de commenter le texte, a réellement contribué à préciser la signification du texte. Car trop rapprochée du soleil, donc de la vérité, la lucidité du narrateur en est devenue douleur et blessure.

⁵⁴ René Char, *Feuillets d'Hypnos*, éd. Gallimard, coll., Espoir, 1946

⁵⁵ Dictionnaire de psychologie, journal des femmes, cité dans, www.

⁵⁶ Cité dans le site : [www. Dialogus2.org/CHARR/etreutile.html](http://www.Dialogus2.org/CHARR/etreutile.html)

D'autre part, cette épigraphe, il nous semble qu'elle s'inscrit dans la troisième fonction du classement de G. Genette, et qui est celle de caution indirecte apportée par l'auteur de la citation invoquée. Comme il sera mis ultérieurement en exergue, l'écriture d'*Un été de cendres* est un peu problématique, tel un journal intime le narrateur fait des bonds et des sauts d'un chapitre à l'autre sans aucun enchaînement logique des faits ; ce sont comme des *fragments* dont René Char prend le soin d'éclairer la portée dans le paragraphe liminaire aux *Feuillets d'Hypnos**. Dans son recours à cette épigraphe que cherchait au juste Djemai ? À quel genre de caution espérait-il en venir ?

Feuillets d'Hypnos de René Char, d'où est tiré la citation en question, est un recueil de poésie marquée particulièrement par une esthétique de la brièveté, dont le nom recueil est contesté par l'auteur lui-même. Il parle, en effet, de « notes » : la densité et la brièveté de ces notes renforcent la parole poétique. Pourquoi donc parler de "notes" ?

*« Parce que ces fragments de paroles sont loin des envolées lyriques qui nous semble constitutives de la poésie. En effet en temps de guerre, l'heure est l'action et non pas l'épanchement : j'écris brièvement. Je ne puis guère m'absenter longtemps » de fait, sa poésie si elle veut exister, devra s'accommoder de peu d'espace et de peu de temps ; elle devra se faire éclat et fulgurance. »*⁵⁷

Sans tenir compte de cette étude, il est clair à présent, que la caution que cherchait Djemai, c'est en fait, cette identité littéraire, c'est-à-dire, grâce à cette épigraphe Djemai signe et définit son mode d'écriture voire son style. Parsemé de pages blanches, dont nous allons tenter de lire la signification en vue d'un sens préétabli dans les procédés d'écriture chez Djemai, écrit sous forme d'un journal intime, son roman s'apparente à un processus de recherche d'une identité dans *Feuillets d'Hypnos*. Tel un guerrier, à l'image de René Char, Abdelkader Djemai voulait que son écriture doive *s'accommoder de peu d'espace et de peu de temps*.

**Feuillets d'Hypnos* est un recueil de poèmes de René Char écrit entre 1943 et 1944 lorsque le poète était engagé dans la résistance mais ils ne furent publiés qu'à la fin de la guerre, en 1946. Dans *Feuillets d'Hypnos*, les poèmes prennent la forme de courtes notes, voire d'aphorismes et l'écriture, se veut généralisante tout en restant méditative. Les feuillets sont constitués de « fragments », le mot qualifie en réalité de courtes parcelles de textes qui sont indépendantes les unes des autres. Or ici, c'est bien une œuvre complète que nous offre René Char. Cité dans le site : <http://fr.m.wikipedia.org/wiki/feuillets-d27%Hypnos>, p.1/23

⁵⁷ *Feuillets d'Hypnos*, Recueil de poèmes de René Char, [wikipedia.org/wiki/feuillets-d27%Hypnos](http://fr.m.wikipedia.org/wiki/feuillets-d27%Hypnos), p 5/23

Une deuxième épigraphe, vient ouvrir le second chapitre du récit, où il est inscrit :
« *Ici, je me dénombre et n'attends plus la fin. Nous sommes morts. Phrase incroyable.* »
Kateb Yacine, *Le Cadavre encerclé*.

Nous sommes, en présence de la fonction consistant en un commentaire du texte, elle en précise indirectement la signification. En effet, le choix de l'écrivain Kateb Yacine et de sa pièce théâtrale *Le cadavre encerclé*⁵⁸ n'est pas fortuit, il implique un contrat de lecture en orientant le lecteur avisé vers le sens du récit. Il va de soi que, ce qui va suivre dans le récit de Djemai est déjà annoncé par cet emprunt au *Cadavre encerclé*. Nous lisons à la page qui suit directement cette épigraphe, le passage suivant :

« *Là-haut, au huitième étage, je suis comme aux premières loges. Mes ennemis m'accusent alors de profiter lâchement du spectacle de cette ville terrorisée. (...) ils ne savent pas que je suis né ici, dans l'une de ces rues pauvres, aujourd'hui meurtries, violentées.* » (p. 83)

C'est nous qui soulignons la phrase ci-dessus pour en projeter le rapport existant avec celle de Kateb Yacine cité en épigraphe. En effet, dans le *Cadavre encerclé*, où il est question de revendication de son identité et de son appartenance, Lakhdar dit :

« *Ici je suis né, ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout, avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre ; et je retourne à la sanglante source, à notre mère incorruptible, la Matière jamais en défaut...* »⁵⁹

Remarquons que la phrase « *ici je suis né* » du *Cadavre encerclé* trouve bien un écho dans la phrase « *ils ne savent pas que je suis né ici* » dans *Un été de cendres*, une référence au texte de K.Yacine est mise au point par la citation et l'allusion, deux différentes formes d'intertextualité pour tracer un sens parallèle à celui de la pièce citée et pour nouer ce contrat de lecture entre l'auteur et son lecteur. Ensuite, un peu plus haut à la page 85 du roman, nous relevons l'extrait suivant :

« *A la morgue, les corps s'entassent. Ceux d'il ya une semaine commencent à se putréfier. La pièce détachée n'est pas encore arrivée.* », (p.85)

⁵⁸Résumé du *Cadavre Encerclé* : Dans un local clandestin, Lakhdar prépare une manifestation. Dans la rue des vandales, bouclée par la police, Lakhdar est blessé parmi les cadavres. Marguerite (Fille d'un commandant français) arrête sa voiture de justesse devant le corps de Lakhdar inanimé sur la route et lui apporte des soins en arrêtant l'hémorragie. Par la suite, Il est enfermé en prison, menacé d'exécution, puis rendu fou par la torture. La police prépare l'assassinat du gênant Lakhdar. Nedjma avait amené Lakhdar à la fête de Sidi M'cid dans l'espoir de lui rendre la raison. Lakhdar en transe est poignardé par son parâtre. Il trouve ainsi la mort dans un espace qui est une sorte de maquis culturel inaccessible en tant que tel au conquérant.

⁵⁹Kateb Yacine, *le Cadavre Encerclé*, Théâtre, Editions du Seuil, Paris 1959, p.17

Dans une étude consacrée à la pièce théâtrale *Le cadavre encerclé*, intitulée "*La dimension poétique dans Le cadavre encerclé de Kateb Yacine*"⁶⁰ il a été démontré que Lakhdar tente une dénonciation, un dévoilement de la vérité, et la "police" adopte une attitude inverse, elle "*ne veut pas voir*" les cadavres et veut les "*dissimuler*". Le problème soulevé met en exergue l'état des "cadavres" qui ne sont pas enterrés, mais laissés exposés au soleil puis "*ramassés*" comme des objets, simples déchets pour dissuader toute tentative de revendication. Mais c'est un procédé qui est voué à l'échec puisque Lakhdar affirme : "*nulle force ne peut plus nous disperser*". A cet égard, nous avons intentionnellement cité cette partie du travail, auquel notre texte nous renvoie nettement. Car dans *Un été de cendres*, et particulièrement au chapitre II, en plus de la citation que nous avons mentionnée de la page 85, nous relevons, à la fin du roman, un autre passage où il est également question de cet entassement des corps. Dans un style saccadé et des phrases entrecoupées comme pour tenir sa respiration et ne plus inhaler les odeurs qui se dégagent des corps, en plus des odeurs fétides des ordures qui empoisonnent l'air à cause de la grève des éboueurs, le narrateur dit :

« *Les cadavres continuent de s'entasser. De sentir. Les chambres frigorifiques de la morgue, qui ont été réparées, sont de nouveaux tombés en panne.* », (p.111)

Sachant que l'épigraphe, « *détermine le ton de l'inspiration et fonctionne comme un indice possible du sens.* »⁶¹, nous nous permettons d'avancer, ici, que Djemai convoquant *Le cadavre encerclé* par la citation *des corps entassés* s'implique au même titre que Kateb Yacine, dans le projet de dénonciation et de l'écriture de l'histoire.

Cependant, *phrase incroyable* vient instaurer une cohésion entre l'univers poétique et l'univers cartésien, car ces deux ne s'excluent pas totalement, puisque le non-sujet

⁶⁰Boussaad, Amel, *La dimension poétique dans Le cadavre encerclé de Kateb Yacine*, Mémoire de magister en Sciences des textes littéraires, Université de Batna, 2006/2007, pp.9/22
Lakhdar dit "*Nous sommes morts assassinés*" (*Cadavre Encerclé*, p.19). Les morts ne parlent pas dans un univers cartésien. Ainsi, l'univers de Kateb Yacine est un univers poétique, où l'oxymore est la règle d'écriture courante. Cependant, l'univers poétique et l'univers cartésien ne s'excluent pas totalement, puisque le non-sujet quitte momentanément son univers de valeur pour porter un jugement sur son dire. Lakhdar dira : "*phrase incroyable*", (p.19). L'impliqué de cette phrase est la dénonciation. En effet, les termes "exterminés", "assassinés" présupposent un assassin. Ce crime est en outre accompli à "*l'insu de la ville*" (p.19). Et l'anti-sujet le nie et aspire à le dissimuler. Lakhdar tente une dénonciation, un dévoilement de la vérité. Et la "police" adopte une attitude inverse. Elle "*ne veut pas voir*" les cadavres et veut les "*dissimuler*", (p.19). La non-reconnaissance du sujet dominé par l'anti-sujet est présente dans le procès de destruction, mais elle persiste aussi après la mort. "*Les cadavres*" ne sont pas enterrés, mais laissés exposés au soleil puis "*ramassés*" comme des objets, simples déchets pour dissuader toute tentative de revendication. Mais c'est un procès qui est voué à l'échec puisque Lakhdar affirme : "*nulle force ne peut plus nous disperser*" (p.19).

⁶¹ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, op., cit., p. 13

quitte momentanément son univers de valeur pour porter un jugement sur son dire, Lakhdar dira : "*Phrase incroyable*".

Dans *Le Cadavre encerclé*, il est aussi question de ville, thème très cher à Djemai, nous reprenons la phrase de ce dernier « *ils ne savent pas que je suis né ici, dans l'une de ces rues pauvres, aujourd'hui meurtries, violentées* », pour la mettre en parallèle avec celle du cadavre encerclé, « *ici je suis né* »⁶², que nous expliquons en note de bas de page. Les deux textes se rencontrent en ce point où l'adverbe "ici" marque un espace particulièrement important, c'est tout d'abord une rue, ensuite c'est une ville, pour enfin signifier le pays. Nous pouvons donc avancer que cet ancrage dans l'espace et dans le temps, qui organise ces récits, est vécu et ressenti avec la même intensité par les deux auteurs, l'écrivain et l'auteur épigraphé. Cela les projette également dans l'Histoire dont chacun témoigne. Suivant notre analyse, ce procédé intertextuel transcrit par cette épigraphe va, sans doute, permettre à l'auteur de dénoncer cette violence au même titre que K.Yacine, dans le *Cadavre encerclé*.

Ce rappel historique des événements du 8 mai 1945 n'est sans doute pas anodin, il met, en fait, en parallèle deux moments historiques, de l'Algérie, aussi tragiques que confus : la guerre civile des années 90 et les événements du 8 mai 1945. En effet, le drame qui avait plongé l'Algérie dans une tragédie nationale où les algériens qui avaient pris part à une guerre contre les allemands, qui ne les concernaient ni de près ni de loin, espérant à quelques égards malheureusement demeurés alors des promesses vaines.

Car au lieu de comprendre ces manifestations pacifiques, qui signifiaient "assez" du joug colonial, l'évènement était aggravé, alors, par le colonisateur abusant d'un pouvoir exploiteur et ingrat. D'où, il ressort ce lien étroit avec l'évènement hystérique du 5 octobre 1988, dans lequel les algériens ont encore une fois besoin de sortir dans les rues manifester pour dire "assez" de l'abus d'un pouvoir dictateur et ingrat. Cette idée nous la soutenons par la phrase que dit Lakhdar :

« Ici je suis né, *ici je rampe encore pour apprendre à me tenir debout, avec la même blessure ombilicale qu'il n'est plus temps de recoudre ; et je retourne à la sanglante source, à notre mère incorruptible, la Matière jamais en défaut, tantôt génératrice de sang, tantôt pétrifiée dans la*

⁶²Le "Je", devient "nous" en passant par "ils", et "ici" devient "ville" puis "pays", tout comme le corps de Lakhdar devient "rue". Par ces opérations, la mort est dépassée. C'est une non-mort. Et l'assertion " je suis une rue" rappelle l'affirmation. "*Ici est la rue des Vandales*". Cité in mémoire, *La dimension poétique dans Le cadavre encerclé de Kateb Yacine*, p.18

*combustion solaire qui m'emporte à la cité lucide au sein frais de la nuit,
homme tué pour une cause apparemment inexplicable (...) »⁶³*

Cette stratégie, n'est qu'un moyen d'affirmation d'une identité ou plutôt sa revendication, qui reflète un sentiment d'appartenance émanant de son for intérieur, et qui est révélé par cet extrait de *La Plume Francophone*, Djemai y affirme :

« La littérature doit servir aussi à s'intéresser à l'Histoire sous toutes ses formes. Quant à celle récente avant d'écrire, au début de la décennie noire, Un été de cendres, je m'étais demandé comment j'allais témoigner sur cette épouvantable tragédie. Pour moi se posaient un problème moral, une question de responsabilité. Je ne voulais pas « vendre » de la violence, du sang, du spectaculaire. J'ai trouvé l'idée d'un fonctionnaire en disgrâce qui va squatter un bureau pour regarder la ville en guerre. J'ai horreur de l'autodénigrement, de la flagellation, qui peuvent faire plaisir à un certain lectorat »⁶⁴

Revenons à présent au texte de l'épigraphe : « Ici, je me dénombre et n'attends plus la fin. Nous sommes morts. Phrase incroyable », certes dans le roman d'*Un été de cendres*, le narrateur-personnage est un génie du nombre et du calcul, il ne fait que compter, il dénombre tout ce qui passe par son regard, mais parallèlement, c'est parce qu'il avait dénombré les habitants de la ville et qu'il avait osé donner le chiffre exacte contrariant celui de ses chefs, que le narrateur se trouve exclu et disgracié de ses fonctions. Cela s'explique aussi par le fait de prendre en considération des affirmations de l'auteur, que nous jugeons utiles d'évoquer à ce niveau « Je viens d'un pays, l'Algérie, où l'on tue ceux qui écrivent. »⁶⁵. Ou encore, à propos de l'engagement, il dit clairement « Il arrive que l'engagement s'impose brutalement. »⁶⁶

Partant, nous réalisons finalement l'importance de ces épigraphes, et comment le choix d'un écrivain peut, à lui seul suffire, tel un parrainage d'annoncer ou de signer tout un projet et un mode d'écriture. De fait, A. Djemai ne nomme pas la violence dans son texte, il ne la désigne pas, il ne la montre pas non plus, en revanche il préfère en parler différemment tout y est suggéré dans ce récit, même les épigraphes sont là pour instaurer et éclairer ce non-dit. Concernant le roman d'*A quoi rêvent les loups*, l'auteur a fait appel à quatre épigraphes ouvrant chacune un chapitre. Notons que le point commun entre elles, est d'ordre poétique. Rappelons que le but visé par Y.Khadra, déclaré dans une interview est de faire de son œuvre une atmosphère de *métaphore et de*

⁶³ Kateb Yacine, *Le cadavre encerclé*, op. Cit, p. 17

⁶⁴ *La Plume Francophone*, Virginie Brinker et Ali Chibani l'ont rencontré et interrogé sur son histoire et sur son écriture. Cité in, <https://la-plume-francophone.com>

⁶⁵ Djemai, Abdelkader, *In La Quinzaine Littéraire* du 1-15 mars, N°711, 1997, p.8

⁶⁶ *Ibid.*, p.6

poésie, par laquelle il semble se démarquer des autres. Il veut faire vivre son lecteur l'histoire narrée. Son but est également d'associer le lecteur et de le plonger au cœur des événements, il veut que son lecteur soit de plain-pied dans l'histoire oubliant la lecture au sens propre du terme. Pour cela, il puise ces épigraphes dans la poésie. Cependant, nous pensons qu'il a des raisons intimement liées à son parcours de militaire de vouloir se frayer un chemin dans et par l'écriture romanesque et en particulier celle qui témoigne de la violence, voulant lever le préjugé de son parcours. Ce qui est pertinemment le cas de notre roman. Il trouve judicieusement que pour pouvoir narrer l'inénarrable et pouvoir dire l'indicible, l'auteur se doit de créer une atmosphère de métaphore et de poésie, ainsi il déclare :

« Et il faut que l'atmosphère soit tendue pour que le lecteur plonge dans le récit, qu'il oublie qu'il est en train de lire et qu'il vive personnellement l'histoire. Or, pour créer une telle atmosphère, il faut des métaphores, de la poésie. »⁶⁷

De la poésie, affirme-t-il ? En effet, toutes les épigraphes invoquées dans ce roman sont des épigrammes poétiques afin de réaliser, son but premier dans l'écriture de cette violence, il devait selon lui faire appel à un peu de poésie et de métaphore pour séduire le lecteur en lui tendant la main à travers ces stratégies d'écriture afin qu'il puisse supporter la violence transcrite dans le texte. Les citations des philosophes et des écrivains, dans les épigraphes, servent, semble-t-il, à donner un poids moral et intellectuel à son texte. Car par définition la littérature a comme premier souci l'esthétique. Il paraît que Khadra se dissimule derrière ces intellectuels qui confèrent une autorité à ses idées et visions qui traversent le roman.

De fait, cette violence émanant du texte ne laisse guère le lecteur insensible, lequel trouve dans ces stratégies des issues pour échapper à la cruauté décrite. Pour ce faire, au prologue, l'auteur a invoqué un poète chinois, Sugawara-no-Michizane⁶⁸, avec la citation suivante :

⁶⁷ Entrevues, *Yasmina Khadra : La guerre des mots*, par Mira Cliche, cité dans *Littérature Etrangère*, publiée le 30/08/2006

⁶⁸ Sugawara-no-Michizane(845-903), homme politique et lettré japonais, appartenant à une famille de fonctionnaires lettrés de rang moyen. Dans sa jeunesse, Michizane passe brillamment tous les examens officiels et obtient dès 877 le poste de docteur ès lettres. En cette qualité, il commente les classiques chinois devant l'empereur Uda qui lui accorde sa faveur. Il est maintenant vénéré dans tout le Japon comme le dieu de la calligraphie et de la poésie. Il a participé à la rédaction de la dernière histoire officielle compilée à l'époque de Heian et a laissé un recueil de poèmes chinois. Cité par Francine HÉRAIL, « *SUGAWARA NO MICHIZANE (845-903)* », Encyclopédie Universalis [en ligne], consulté le 5 avril 2018. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sugawara/>

*« L'aisance devient pauvreté
A cause de sa propre facilité
Heureux celui qui peut trouver
L'aisance dans la pauvreté » p. 9 Sugawara-no-Michizane*

Actuellement, vénéré dans tout le Japon comme le dieu de la calligraphie et de la poésie, nous comprenons, en quelque sorte, l'invocation de ce poète, qui n'est guère un jeu de hasard. Cette épigramme* inaugure tout le roman, se trouvant au seuil du prologue qui se focalise en particulier sur *Nafa Walid*, elle semble lui parler, ou plutôt nous parler de lui. Tel un message adressé à *Nafa*, cette épigraphe commente à son tour le texte d'*A quoi rêvent les loups* : « *Heureux celui qui peut trouver l'aisance dans la pauvreté* », installe un mouvement en contresens pour parler de la quête de *Walid*, qui s'est acharné sans relâche à la recherche d'un "rêve", un rêve qui demeure insaisissable de par sa nature, alors qu'il pouvait tout simplement essayer *de trouver l'aisance dans la pauvreté*, selon le poète Sugawara.

A vrai dire, cette citation trouve des échos à plusieurs endroits du texte, puisqu'elle vient le commenter. Nous allons alors, nous contenter du passage suivant, à titre d'exemple. Vers la fin du roman, *Nafa* causant avec *Abou Tourab*, au sujet de leur rêve, celui des loups. Du rêve de construire l'état islamique qui ne paraissait pas loin de se réaliser.

*« - Nous allons continuer le combat, Abou Tourab. L'Etat islamique est pour demain.
- Wahm⁶⁹ ! Chimère ! Regarde autour de toi. Le Temple est en ruine et le peuple ne veut plus parler de nous. Nous sommes allés trop loin. Nous avons été injustes. Des bêtes immondes lâchées dans la nature, voilà ce que nous sommes devenus. (...) Personne ne veut de nous. Même en enfer, les damnés et les démons vont manifestés pour exiger du bon Dieu de nous transférer dans un enfer aux antipodes des leurs. », (pp.267-268)*

Le rêve de l'installation d'un Etat islamique devient une chimère, avec la répétition du terme, *Abou Tourab* donne plus d'acuité au mot "chimère". Dans une sorte d'éventuelle réponse à la question *A quoi rêvent les loups* du titre, nous pouvons déduire que si les loups rêvaient à installer un Etat islamique cela était voué à l'échec à cause de leur bestialité et leur injustice, le paradis promis est devenu chimère. Nous y relevons, un autre point cardinal, inhérent à la pensée et à la croyance d'*Abou Tourab* et ses compagnons, il s'agit du *topos* du paradis, désormais inscrit dans leurs structures

* Epigramme : petit poème satirique

⁶⁹ Wahm : veut dire chimère en arabe, donc c'est une répétition du même mot.

mentales, qui se trouve perdu puisque le personnage continue d'expliquer que *même en enfer, les damnés et les démons vont manifester pour exiger du bon Dieu de nous transférer dans un enfer aux antipodes des leurs.*

Ce coup de théâtre, illustré par paradis et enfer, rejoint le renversement dans la citation, opéré par le fait de trouver l'aisance dans la pauvreté qui implique que *Nafa* pouvait trouver le paradis dans sa pauvreté et non le rechercher aussi loin de ses valeurs et de son espèce humaine, en devenant une bête immonde, injuste et criminelle, le faisant diamétralement éloigner du paradis et du rêve auquel il aspirait.

Le premier chapitre du roman, *Le Grand-Alger*, est inauguré par la citation de Nietzsche, sous forme d'une épigramme, genre d'écriture cher à Nietzsche, nous y lisons :

« *Quand je fus las de chercher
J'appris à faire des découvertes
Depuis qu'un vent fut mon partenaire
Je fais voile à tous les vents.* »⁷⁰ p.17 Nietzsche, *Mon bonheur*

Cette épigraphe, sous le titre *Mon bonheur* qui est en fait une épigramme de Nietzsche tirée du *Gai savoir*, assigne clairement sa fonction de commentaire du texte, car elle reflète nettement la situation de *Nafa* et traduit en même temps son parcours vers sa transformation. En effet, c'est au Grand-Alger que commence désormais la transformation de *Nafa*, à son insu ; devenu docile, il cède à tous les vents, tel que c'est annoncé dans la citation de Nietzsche. N'ayant pas réussi à se faire un chemin ni à se retrouver, il a quitté les *Raja* las et fatigué. Fragilisé par l'événement de la forêt de Baïnem, que nous expliquerons en détail dans l'étude de l'espace, il ne faisait que s'engouffrer petit à petit dans l'abîme pour devenir finalement un bourreau. Cédant aux discours de *l'imam Younes* et endoctriné par les prêches des cheikhs, c'est ce vent qui fut son partenaire, et à partir de ce moment là, il commence à naviguer avec tous les vents. En revanche, ce qui retient notre attention, c'est le fait que Khadra a porté une légère transformation du texte original de Nietzsche, où le terme *adversaire* du premier texte devient *partenaire* dans le second. Serait-ce une audace lexicale ?

⁷⁰Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir* « *La Gaya Scienza* », ou « *La Science Gaie* » Traduction par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, Paris, 1901 (Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 8. Cité in, https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Gai_Savoir/Texte_entier.

Un changement assez déconcertant dans la mesure où un homme qui « fait voile » même si le vent est adverse, signifie qu'il accepte toutes les circonstances de la vie qu'elles soient bonnes ou mauvaises et qu'il a cette capacité de s'adapter à toute instabilité et par conséquent de prendre la vie telle qu'elle est. Partant du fait que le vent n'a jamais été un adversaire pour les navigateurs puisqu'il suffit de bien diriger sa voile pour s'y prendre ingénieusement, il paraît logique que *Nafa* saurait faire face à toutes les circonstances. Pour Khadra, le mot *partenaire* a son poids dans cette histoire car pour son personnage central, *Nafa*, il nous semble qu'il s'agit vraiment de "*partenaire(s)*".

Ce partenaire, est incarné ici par le mouvement islamiste que *Nafa* va côtoyer et agir selon ses enseignements. Sublimé par la rhétorique des cheikhs et des imams, il se laisse guider par ce vent sans s'y opposer. Ainsi, croit-il agir pour la bonne cause.

Ceci étant posé, il se dégage après cette analyse que nous sommes toujours dans la même idée Nietzschéenne, *faire voile à tous les vents*, ce qui nous pousse à une recherche avancée pour ce texte. En effet, en lisant attentivement l'avant-propos de la deuxième édition de 1887 du *Gai savoir*, nous avons trouvé peut-être le sens imposé par ce changement :

« *Ce livre aurait peut-être besoin d'autre chose que d'un avant-propos, car en fin de compte un doute continuerait à subsister malgré tout, savoir si l'on pourrait rendre sensible par des préfaces, à quelqu'un qui n'a pas vécu quelque chose d'analogue, ce qu'il y a d'aventure personnelle dans ce livre. Il semble être écrit dans le langage d'un vent de dégel ; on y trouve de la pétulance, de l'inquiétude, des contradictions et un temps d'avril, ce qui fait songer sans cesse au voisinage de l'hiver, tout autant qu'à la victoire sur l'hiver, à la victoire qui arrive, qui doit arriver, qui est peut-être déjà arrivée...* »⁷¹

Un texte amplement significatif, il traduit la position de l'auteur vis-à-vis de son roman, si nous substituons "roman" à "préface" dans ce passage, nous comprendrions qu'il n'est jamais possible de rendre compte d'une situation aussi vertigineuse dans laquelle, l'auteur était lui-même acteur et témoin oculaire. Cette vision corrobore l'idée que le roman ne suffit pas et ne pourrait point mettre le lecteur, qui n'a pas vécu cette

⁷¹Friedrich Nietzsche (1844 - 1900), *Le gai savoir*, Traduction de «Die Fröhliche Wissenschaft (La Gaya Scienza)» (édition 1887) par Henri Albert (1869 - 1921) Édition électronique (ePub) v.: 1,0 : Les Échos du Maquis, 2011, p.5

guerre civile, dans la même position que celle de Mohamed Moulessehoul, officier de l'armée algérienne pendant la décennie noire.

Il nous semble que cette préface constitue, en fait, une sorte de manifeste dans lequel il revendique un choix esthétique. Il s'investit à retranscrire la réalité en créant une illusion du réel pour sortir du réalisme méticuleux classique. Il réfute une conception limitée et étroite dans l'accomplissement de son acte d'écrire la violence et de sa condamnation. L'écrivain doit être un artiste dans ses choix, pour traduire ses propres impressions dans une vraisemblance significative afin d'atteindre à une vérité plus prégnante que la réalité. Ce qui sous-tend que l'auteur revendique une liberté dans l'écriture, et il paraît que cette épigraphe est plutôt destinée aux critiques !

Elle répond au mieux à son souci et à son roman car ce qui vient après, ce que nous avons souligné en gras, semble décrire et commenter le roman *A quoi rêvent les loups* : « *Il semble être écrit dans le langage d'un vent de dégel ; on y trouve de la pétulance, de l'inquiétude, des contradictions et un temps d'avril, ce qui fait songer sans cesse au voisinage de l'hiver, tout autant qu'à la victoire sur l'hiver, à la victoire qui arrive, qui doit arriver, qui est peut-être déjà arrivée...* », ce qui confère une vraie peinture d'*A quoi rêvent les loups*. Nous lisons également dans la même préface, toujours à la page 5 ce qui suit :

« Gai Savoir : qu'est-ce sinon les saturnales d'un esprit qui a résisté patiemment à une terrible et longue pression, patiemment, sévèrement, froidement, sans se soumettre, mais sans espoir,- et qui maintenant, tout à coup, est assailli par l'espoir, par l'espoir de guérison, par l'ivresse de la guérison ? »⁷²

Dans ce passage de l'avant-propos du *Gai savoir*, il est également question d'une sorte d'identification. Yasmina Khadra et son roman ressemblent largement à cette description, l'auteur s'identifie avec cette vision, par laquelle il s'auto-évalue. Il se reconnaît dans la préface du *Gai savoir* de Nietzsche, car elle semble convenir à ses sensibilités et ses aspirations. Ce qui rend possible et plausible notre analyse et lui donne plus de force et de sens. Ceci dit, il nous semble qu'il ne s'agit pas de la seule fonction opérée par cette citation, l'enjeu en est à portée symbolique et suggestive en ce qui permet d'associer ou de dissocier ces derniers à ce statut ambigu auquel les poètes sont affectés.

⁷² Ibid.

En effet, les poètes jouissent d'une place indéniable mais ambivalente à la fois dans *A quoi rêvent les loups*, cette ambivalence est traduite, d'une part, par le fait qu'ils soient élevés au rang des dieux, comme c'est le cas pour *Sid Ali*, qui est le poète : *les vieux s'en enorgueillissaient, et les jeunes l'idolâtraient* ; il suffisait de méditer sa prose pour tout pardonner. Ses vers étaient une sorte de thérapie. Comme des paroles divines, celles du poète illuminent et apaisent l'âme. Nous touchons cette ambivalence, particulièrement, dans la vénération des poètes dans le texte suivant, que nous tentons d'analyser :

« Pour les gens de Sidi Abderrahmane⁷³, chauvins jusqu'aux gencives, il (Sid Ali) était le plus grand poète après El-Moutanabbi. (...) ses vers étaient plus qu'une légende ; ils étaient comme une sorte de thérapie. », (pp.93-94)

Ces poètes acquièrent, un statut mythique et symbolique à la fois, dans le sens où *Sid Ali*, est pour les gens de Sidi Abderrahmane, c'est-à-dire les gens d'Alger, le plus grand poète après El-Mutanabbi, ce qui justifie notre raisonnement et le choix de l'auteur, car comme son nom l'indique "El Mutanabbi"⁷⁴ en arabe veut dire "l'homme qui incarne la prophétie", le sens en est ainsi dévoilé. Or dans un mouvement transcendant *Sid Ali* s'autocritique et proclame avec un ton incontestable qu'au commencement c'était "la Casbah", El-Djazair El-Mahroussa, la bien gardée, immuable vestale de la mémoire historique et culturelle de l'Algérie, qui trouve sens et signification semble-t-il dans la phrase « *c'est ici, quelque part devant nous, qu'après avoir été bannis de l'Eden et avoir erré des années en quête l'un de l'autre, ils se sont retrouvés* », tirée de l'extrait suivant :

« *Sid Ali sourit. Son visage, altéré par l'opium et les longues nuits de méditations (...).*

- *Peut-être ne suis-je qu'un fabulateur zélé, un griot ébloui par les réverbérations de son génie, quelle que soit la dérive de mes points de repère, il m'est impossible de renoncer à l'idée qu'au commencement la*

⁷³ Les habitants de la Casbah d'Alger sont ainsi désignés, faisant référence à Sidi Abderrahmane Et-Thaalibi (1384-1471), est un penseur et théologien musulman, saint patron de la ville d'Alger, il devient rapidement renommé comme savant mystique tourné vers la spiritualité. Djamaa Sidi Abderrahmane, est une mosquée de la Casbah d'Alger datant du XIIe siècle, bâtie vers 1621, c'est une petite mosquée et Mausolée dédiée au penseur et théologien kabyle. Cité dans, <https://fr.m.wikipédia.org/wiki/Sidi-Aberrahman-et-Taalibi>

⁷⁴ Abu-Tayyib Ahmed Ben Husayn al-Gufi (915-965), dit Al-Mutanabbi, ou « l'homme qui se prétend prophète » en arabe. C'est un poète de cour arabe classique qui se fit le chantre de la vie bédouine et philosophe qui savait exprimer sa vision universelle de l'humanité. Il est considéré comme le plus grand poète arabe de tous les temps, et celui qui a pu mieux maîtriser la langue arabe et ses rouages. Il lègue un grand patrimoine(Diwan) de poésie avec 326 poèmes, qui racontent sa vie tumultueuse auprès des rois, et qui donne une vision sur la vie arabe du Xe siècle.

Cité dans, Dicocitations.lemonde.fr/auteur/3195/Ahmed-Abu-AL-Tayyib-al-Mutanabbi.php

méditerranée était une fontaine. (...) Avant qu'Eve s'y baigne et qu'Adam boive jusqu'à satiété. C'est ici, quelque part devant nous, qu'après avoir été bannis de l'Eden et avoir erré des années en quête l'un de l'autre, ils se sont retrouvés. » pp.94-95

Sid Ali se prend tantôt pour un *fabulateur zélé*, tantôt pour un *griot ébloui par les réverbérations de son génie*, il erre à la recherche de sa quête identitaire semble-t-il, puisqu'il parle de *dérives de ses points de repères*. Tel Adam et Eve, il est absolument sûr que « *c'est ici* » qu'ils se sont retrouvés. Alors nous atteignons le point figuratif du récit qui est celui du mythe de *l'éternel retour*. Le "nous" se révèle comme un lieu modal où se rencontrent le narrateur *Sid Ali*, le poète, et tous les personnages du roman sans exception. Représentant la mémoire collective d'un peuple, le poète ici renvoie à tout le peuple algérien si ce n'est aux gens de Sidi Abderrahmane pris dans leurs différences sociopolitiques et idéologiques. Comme c'est indiqué dans l'extrait cité plus haut. "Nous" et "ici" soulignés en gras dans le texte, ce sont successivement les déictiques de personne et de lieu qui en assurent ce lien et cette errance ancestrale des hommes. Se révéler comme un *griot* qui représente un membre d'une caste de poètes musiciens, dépositaires de la tradition orale, et comme un *fabulateur zélé ébloui ou troublé* par les reflets de son génie, le poète participe de procréer et d'assurer la sauvegarde de la mémoire collective, possédant un pouvoir surnaturel car *les poètes* semblent venir de la mer selon Nietzsche. A ce propos, Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, avait consacré une partie, intitulée *Des poètes*⁷⁵, dans laquelle il percevait les poètes, lui aussi, dotés d'un génie et d'un talent exceptionnels puisque selon lui, « *il y a tant de choses entre le ciel et la terre que les poètes sont les seuls à avoir rêvées ! Et surtout au-dessus du ciel : car tous les dieux sont des symboles et des artifices de poète* »⁷⁶.

⁷⁵ Michel Haar, *Nietzsche et la poésie*, <https://poesielibre.wordpress.com/nietzsche-et-la-poesie-par-michel-haar/> Hélas ! Il y a tant de choses entre le ciel et la terre que les poètes sont les seuls à avoir rêvées ! Et surtout au-dessus du ciel : car tous les dieux sont des symboles et des artifices de poète. Je suis d'aujourd'hui et de jadis, dit-il alors ; mais il y a quelque chose en moi qui est de demain, et d'après-demain, et de l'avenir. Je suis fatigué des poètes, des anciens et des nouveaux. Pour moi ils sont tous superficiels et tous des mers desséchées (...). -Ils ne sont pas non plus assez propres pour moi : ils troublent tous leurs eaux pour les faire paraître profondes. Ils aiment à se faire passer pour conciliateurs, mais ils restent toujours pour moi des gens de moyens-termes et de demi-mesures, troubleurs et mal-propres ! (...). Et ils semblent eux-mêmes venir de la mer. Il est certain qu'on y trouve des perles : c'est ce qui fait qu'ils ressemblent d'autant plus à de durs crustacés. Chez eux j'ai souvent trouvé au lieu d'âme de l'écume salée. Ils ont pris à la mer sa vanité ; la mer n'est-elle pas le paon le plus vain entre tous les paons ? Même devant le buffle le plus laid, elle étale sa roue ; elle déploie sans se lasser la soie et l'argent de son éventail de dentelles. (...) En vérité leur esprit lui-même est le paon le plus vain entre tous les paons et une mer de vanité ! L'esprit du poète veut des spectateurs : ne fût-ce que des buffles !

⁷⁶ Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, éd. SIGMA Editions, Pais, 1998, p.127

Donc, il s'agit de la même vision que celle donnée par Y.Khadra d'où se révèle cet appel dans l'épigraphe sous forme de caution et qui, paraît-il, renvoie particulièrement à ce rapport et à ce pouvoir que détient le poète sur son entourage et sur ses admirateurs. Nous avons pu dégager également un autre point aussi important pour cette étude et qui est en étroite corrélation avec la mer, seulement nous préférons, pour plus de cohérence, laisser son étude dans l'analyse qui traite de l'espace.

Nous y reviendrons sous un autre angle d'étude car nous le jugeons assez structurant dans cette écriture de témoignage, une écriture ouverte à toutes les stratégies et tous les modes afin de légitimer sa place et gagner l'intérêt du lecteur.

Le deuxième chapitre, *La Casbah*, quant à lui, s'ouvre sur un poème de Himoud Brahim dit Momo⁷⁷, extrait de *Mienne, ma Casbah*, il cite ces vers :

« Si j'avais à choisir parmi les étoiles pour comparer/ le soleil lui-même ne saurait éclipser/La lumière du verbe que tu caches/Aucun lieu sacré, aucune capitale/ Ne saurait réunir ce que chaque matin/ Le lever du jour t'offre comme guirlande. », (p.89)

Dans une description poétique, Brahim Himoudi, nous présente *Sa Casbah*, attiré par la beauté de la citadelle, il la perpétue dans le temps. Cette perpétuelle naissance fait de *La Casbah* un mythe que Momo nomme « *ce labyrinthe prodigieux d'architecture phénoménale et dont il a su si bien incarner la conscience millénaire* »⁷⁸. C'est un hymne à *La Casbah* dont Y.Khadra s'est servi pour présenter à son tour, un hommage à cette ville « la Bien-Gardée », devenue fief du terrorisme barbare, méconnaissable et livrée à l'oubli. Cet hommage est dédié également au poète Momo car la voix de cet illustre personnage mérite d'être mémorisée tout comme sa Casbah, car il dit « *vous croyez, sans doute, que la Casbah est un quartier ? Hé bien non, la Casbah n'est pas un quartier, c'est la conscience endormie d'une civilisation* »⁷⁹, ainsi nous apercevons

⁷⁷ Momo le poète ésotérique de la casbah d'Alger, appelé aussi « le fou de la Casbah », il est le poète-cantilène attiré de la citadelle. Il a écrit « Mienne Casbah, tes légendes et tes secrets : un hymne, une ode à La Casbah. Momo expliquait, de la sorte, que sa patrie commençait par l'inamissible ville blanche : harmonieusement étagée, demeurée inséparable de la mer qui l'a vue naître, qui a fait sa gloire, sa fortune, et surtout de cette originalité que seules quelques grandes cités méditerranéennes peuvent se targuer d'avoir. "El Djazair El-Mahroussa", la Bien-Gardée, immuable vestale de la mémoire historique et culturelle de l'Algérie. Appelé encore *Adonis* des mers, car il a rapporté en avril 1950 le titre honorifique de champion du monde de nage sous-marine (133,33m). Disponible sur le site : http://tipaza.typepad.fr/mon_weblog/2018/05/himoud-brahimi-dit-momo-po%C3%A8te-de-la-casbah.html

⁷⁸ Disponibles sur : www.huffpostmaghreb.com/kamel-bousslama/evocation-himoud-brahimi-b_12262506.html

⁷⁹ Ibid.

l'intérêt qu'accorde Y.Khadra à *la Casbah* et à *Momo*, *La Casbah* est la mémoire d'Alger.

A l'encontre des autres épigraphes qui sont invoquées pour commenter le texte ou signer une caution à travers son auteur, celle-là semble contredire le texte qui va suivre. La première phrase de ce chapitre est "*Alger était malade*", suivie d'une longue description d'Alger, dans un style métaphorique pour traduire des actes d'une cruauté inouïe.

A l'instar d'Alger, la Casbah de Momo (*Mienne Casbah*), portera le deuil de son salut, tout comme *Walid* qui, lui, *portera le deuil de ses projets*. Dans ce chapitre, la Casbah délirait. Cette cité qui, selon le poète, «*Aucun lieu sacré, aucune capitale/ Ne saurait réunir ce que chaque matin/ Le lever du jour t'offre comme guirlande* », et fut jadis illuminée et radieuse, de part sa civilisation, son savoir et son progrès, aujourd'hui le soleil renonce à y jeter le moindre rayon de lumière sur cette citée plongée dans les ténèbres de l'obscurantisme. C'est ce qui est décrit dans ce passage :

« *La Casbah délirait. Il tempêtait dans ses venelles, il faisait nuit dans son esprit. Le soleil renonçait à hasarder un peu de lumière dans la cité, sachant que rien n'aiguierait les lendemains lorsque la Casbah porte le deuil de son salut. Nafa, lui, portait le deuil de ses projets. C'était sa façon de compatir au chagrin de sa ville, d'être solidaire avec les siens*»,(p.141)

L'auteur veut, par ces propos, rendre hommage et faire le deuil d'une civilisation éteinte incarnée par le poète Himoudi dit Momo. Une cité en qui le poète voit que « *c'est la conscience endormie d'une civilisation*. Cela, transparait nettement dans le passage suivant :

« *Mais cette histoire avait l'avantage de faire comprendre, avec une simplicité désarmante, comment, sans heurts et sans bruits, presque à son insu, la Casbah des poètes se mua en citadelle intégriste.* », (p.107)

Finalement, le dernier chapitre « L'abîme », insère une citation d'Omar Khayyâm⁸⁰, un illustre poète persan, connu pour ses *Rubā'iyat* (*Quatrains*). Parmi ses

⁸⁰Omar Khayyâm, Mathématicien, astronome et philosophe persan (1048-1131) auteur de l'une des œuvres poétiques les plus célèbres au monde, les *Rubā'iyat*(Quatrains). Structure d'un *robaï* : les deux premiers vers d'un *robaï* (singulier de *roubaïyat*) riment ensemble avec le dernier, le troisième étant un vers libre. Selon Sadegh Hedayat, le quatrain persan est composé de deux distiques (*beyt*), soit au total quatre vers. Pour l'orientaliste français James Darmesteter (1849-1894), cette forme est « la plus puissante de cette poésie lorsqu'elle est maniée par un vrai poète ». Cité dans, *Les chants d'Omar Khayam*, traduction française par M.F Fartaneh et Jean Malaplate du livre de Sadegh Hedayat, éd. José Corti, Paris 1993, réédition 2005, p. 117

innombrables quatrains, Y.Khadra a invoqué celui-ci, essayons de trouver le lien avec l'histoire du roman : « *Si tu veux t'acheminer / Vers la paix définitive / Souris au destin qui te frappe / Et ne frappe personne.* », (p.181)

L'abîme étant le chapitre où *Nafa* devient un membre actif dans les rangs des intégristes, livré aux folies meurtrières, il participe à mettre, avec eux, le monde en péril. Par une analepse, il revient sur son premier meurtre, celui du magistrat décrit tel quel à la page 15 du roman, le chapitre commence ainsi :

« J'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994 à 7h35, c'était le magistrat. (...) chaque coup de feu m'ébranlait de la tête aux pieds. Je ne savais plus comment m'arrêtais de tirer, ne percevais plus ni les détonations ni les cris de la petite fille. Pareil à une météorite, j'ai traversé le mur du son, pulvériser le point de non-retour : je venais de basculer corps et âme dans un monde parallèle d'où je ne reviendrais jamais »,(pp.183-184)

Une date exacte à la minute près, vient encadrer le fait de tuer le magistrat, soulignant ainsi l'ampleur et la gravité de cet acte, son premier crime, lequel l'initie au meurtre et au carnage. Car par la suite il commente l'acte barbare commis, par les propos de *Sofiane* en disant :

« Sofiane avait raison : à partir du « troisième », les choses rentrèrent dans l'ordre. Nafa divorça d'avec ses doutes et ses cas de conscience et entreprit de guetter ses prochaines victimes avec la patience immuable de la fatalité. », (p.191)

Dans sa quête de la gloire et de la valorisation de soi, *Nafa* parcourt un périple dont l'enjeu réside dans la puissance de cet acte initiateur qui semble être défini par les paroles du poète, telle une prophétie qui indique l'attitude qu'il faut adopter pour pouvoir *s'acheminer vers la paix définitive*, il dit : « *Souris au destin qui te frappe, et ne frappe personne* ».

Le contraste créé autour du verbe *frapper* par le chiasme, est accentué par la valeur de la conjonction de coordination qui prend ici une valeur d'opposition (mais) pour créer l'effet d'opposition engendré par ce chiasme. Doublé par un chiasme sémantique, il joue sur des champs sémantiques procurés par le verbe *frapper* car le destin peut bien nous séduire comme il peut nous affliger. Mais le verbe *sourire* nous invite à accepter ce destin quel qu'il soit mais à condition de ne jamais *frapper*

personne, qui prend le sens de « battre » ici. Le dernier vers crée un parallélisme avec le premier vers signant ainsi la condition menant vers la paix définitive qui serait le fait *de ne frapper personne*, produisant un lien de cause à effet pour marquer cette fatalité dans laquelle tout basculerait si nous n'acceptons pas notre destin. *Nafa* n'a pas écouté le poète qui était en lui et par conséquent il a « *traversé le mur du son, en réalisant qu'il venait de basculer corps et âme dans un monde parallèle d'où il ne reviendrait jamais* », (p.16)

A l'encontre de Djemai et de Khadra, Leila Aslaoui s'est contentée d'une seule épigraphe placée au seuil de son roman *Les Jumeaux de la nuit*, il s'agit d'une citation de Bernard Henry-Lévy qui a une vision toute proche de l'auteure, au sujet du pardon :

« *Le pardon est ce que l'on croit devoir à ceux qui ne le demandent pas et ne le méritent pas.* », (p.3) Bernard Henry-Lévy

Si le choix de cette citation s'avère tellement parlant à propos du pardon, c'est qu'il implique un contrat de lecture clair, traçant d'emblée le projet d'écriture de l'auteure. De plus, cette citation est suivie d'une dédicace en hommage à son défunt époux, qui sert de commentaire de la citation en question. L'auteure écrit dans une langue sèche :

« *A Mohamed-Réda Aslaoui en lui renouvelant mon serment de ne point oublier, de ne jamais pardonner.* », (p.3)

Nous comprenons de suite que l'emprunt de Bernard Henry-Lévy convient loyalement à orienter la lecture du roman et le projet idéologique de l'auteure. En effet, il s'agira pour L.Aslaoui, de saisir cet espace romanesque pour déployer et perpétuer son serment *de ne plus oublier et de ne jamais pardonner*, aux commanditaires de tous les massacres qui ont sévi en Algérie. Il se trouve que l'épigraphe de Bernard Henry-Lévy, lui sert d'alibi pour justifier sa position politique de déni à l'égard de la charte pour la paix et la réconciliation nationale promulguée alors et qui a amnistié les auteurs de la tragédie nationale.

Il semble presque naturel, que nous ne puissions pas passer sous silence le rôle de l'épigraphe au niveau du fonctionnement de l'écriture et en particulier celle en rapport à la violence. Ces prototypes ont permis de montrer la complexité qu'appréhendent les écrivains dans leur recherche de l'épigraphe et de l'auteur à épigrapher. Cela relève de

tout un jeu de l'esprit caché dans un monde de représentations intrinsèques à chaque écrivain.

Par exemple chez Y.Khadra, nous remarquons d'une manière claire que dans ses textes, il y a tout un réseau de connaissances et de sens qui traduit cette envie de vivre obstinément en s'inspirant de philosophes et des poètes et de tout ce que les autres écrivains lui ont donné comme voie défraîchie et éclairée et qu'il perpétue à travers la seule et unique forme : l'écriture.

L'idée d'écrire et de témoigner de la violence de la décennie noire reste liée pertinemment à deux questions fondamentales : comment l'écrivain prend en charge ce sujet notoirement indéfinissable ? Et par quel truchement narratif arrive-t-il à conjuguer le réel avec toutes ses outrances et le fictif ? Il nous semble pertinent de proposer une lecture narratologique, où nous nous arrêterons sur quelques points cardinaux qui servent notre problématique, en l'occurrence les personnages et leur mode de fonctionnement et l'étude du temps et de l'espace avec toutes ses particularités et catégories, considéré comme le lieu par excellence de la théâtralisation de cette violence.

Dans cette étude nous jugeons utile de souligner l'itinéraire des trois personnages principaux dans les trois romans du corpus, ce qui nous permet de s'interroger à quel point permettraient-ils aux écrivains d'écrire et de décrire cette violence indescriptible.

2. Etude narratologique

La narratologie, étant la discipline qui analyse les composantes et les mécanismes du récit, nous nous en tiendrons en particulier au discours du récit selon les travaux de G.Genette, en ce qu'ils permettent d'appréhender « *le récit comme mode de représentation verbale de l'histoire et tel qu'il s'offre directement à l'analyse* »⁸¹. Elle étudie les relations entre les trois plans que sont le récit, l'histoire et la narration. Sachant qu'un roman est la narration d'une fiction, il nous semble utile de rappeler les propos de Christiane Achour et de Simone Rezzoug, à ce sujet pour mieux illustrer ce que nous avons avancé : « *La fiction n'est pas reproduction du réel mais sélection*

⁸¹ M. Delcroix, F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires : méthodes du texte*, op. Cit, p.168

*d'éléments issus du réel, réarrangés, restructurés, et donnant naissance à un monde autre, un univers fictif nourri du réel mais différent de lui ».*⁸²

Partant de ces propos, l'étude narratologique proposée n'abordera, en fait, que trois points très précis qui se trouvent en corrélation avec notre problématique. Le cadre spatio-temporel nous permettra de situer les trois intrigues dans un moment renvoyant à une réalité douloureuse et conflictuelle, à savoir la décennie noire. L'étude des personnages principaux nous amènera à suivre la psychologie des personnages dans l'évolution de ces intrigues et leurs parcours tragiques conditionnés par la conjoncture des événements de cette période. L'étude de ces points nous mène à l'œuvre en tant que discours c'est-à-dire son système d'énonciation, afin de débusquer les choix narratifs mis en œuvre dans l'écriture de cette violence indicible et retracer l'idéologie de ces auteurs et prouver par-là même leur engagement, manifesté ou dissimulé, dans et par la littérature.

2.1 L'étude des personnages

Le personnage est un élément organisateur du texte narratif, il participe à tous les niveaux du fonctionnement narratif (fiction, narration et mise en texte). Les personnages constituent un des fondements de l'illusion référentielle. Ils sont les nœuds autour desquels se lient les événements, les catégories actantielles, les contextes et les commentaires. Ce sont des carrefours où se rencontrent les composantes multiples et les niveaux divers du texte. A ce propos, Gérard Vigner, avance dans son ouvrage *Lire du texte au sens*, que « *la notion de personnage est assurément une des meilleures preuves de l'efficacité du texte comme producteur du sens* »⁸³.

En effet, les personnages qui sont les agents de la diégèse, n'ont pas tous la même importance, Philippe Hamon considère le héros comme un personnage qui subit un phénomène d'emphase et d'intensification, il dit à ce sujet :

« Il se différencie des autres personnages par sa qualification, sa distribution, son autonomie et sa fonctionnalité. Il est aussi, la plupart du

⁸² Christiane Achour, Simone Rezzoug, op. Cit. p. 186

⁸³ Vigner, G., *Lire du texte au sens*, Paris, éd. Clé International, 1992, p.p., 88-89.

temps l'objet d'une prédésignation conventionnelle et d'un commentaire explicite.»⁸⁴

Partant de ces considérations théoriques, l'étude des personnages principaux de ces romans s'avère nécessaire car « *les personnages possèdent des qualifications, l'être, et remplissent des fonctions, le faire* »⁸⁵, parlant des signes afférés à ces personnages qui vont servir de balises de sens, qui nous seront particulièrement utiles dans l'analyse de l'écriture de l'Histoire de la seconde partie de ce travail ; les personnages, comme l'indique Mikhaïl Bakhtine, sont :

*« Le personnage de roman, comme celui de cinéma ou celui de théâtre, est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient : hommes et choses. Il ne peut exister dans notre esprit comme une planète isolée : il est lié à une constellation et par elle seule il vit en nous avec toutes ses dimensions ».*⁸⁶

Ainsi, Tomachevski nous indique l'aspect émotionnel des personnages, et ce, en nous expliquant comment pourraient-ils induire le lecteur à une sympathie, le cas de *Soukeina* dans *Les Jumeaux de la nuit* ou à une répulsion, tel *Nafa Walid* et *Sid Ahmed Benbrik* dans *A quoi rêvent les loups* et *Un été de cendres* successivement. Il notait que l'écrivain utilise le personnage pour faciliter l'attention du lecteur dans l'appropriation d'une certaine possibilité d'identification ou non avec celui-ci.

*«Les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle (...) Attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autres entraîne inmanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros »*⁸⁷.

Le narrateur est de type extradiégétique dans *Les jumeaux de la nuit* et intradiégétique dans *Un été de cendres* par contre il se trouve comme écartelé entre les deux instances dans *A quoi rêvent les loups*. Cette instance narrative nous permet de voir de plus près les personnages principaux et dégager leur organisation qui stipule sans aucun doute les interrogations sur la violence et son origine. A l'instar d'*Un été de cendres*, dont la narration est assurée par un " je" du personnage-narrateur, *Sid Ahmed*

⁸⁴Achour C., Bekkat.A, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Blida(Algérie), éd. du Tell, 2002, p.50

⁸⁵Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse*, Paris, éd., PUF, 1983, p.196

⁸⁶R. Bourneuf et R. Ouellet, *L'univers du roman*, PUF, 1972, p.143.

⁸⁷Tomachevski, cité par Achour, C., Bekkat, A., *Clefs pour la lecture des récits*, Alger, éd. du Tell, 2002, p. 45

Benbrik, dans *Les Jumeaux de la nuit*, il s'agit d'un narrateur de type *omniscient*⁸⁸, il sait tout et voit tout, il en sait plus que ses personnages. Ce dernier, délègue aux personnages principaux la prise de la parole pour défendre une certaine idéologie, que nous nous proposons de mettre en exergue suite à la présente étude.

Ceci étant posé, nous étudierons les personnages principaux de ces romans, car considérés comme les noyaux autour desquels gravitent et s'articulent toutes les séquences narratives sur les plans, descriptif et dialogal, ils orientent la lecture de la fiction. Charles Grivel affirme, à ce propos, que « *Le nom propre remplit un double usage : sur l'une de ses faces il signifie la fiction, sur l'autre il signifie la vérité de la fiction* »⁸⁹.

Ensuite, nous nous proposons d'interpréter le rapport entre les actants et la violence transcrite dans le texte, où nous rattachons l'importance de l'étude des schémas actantiels à l'idéologie véhiculée dans *Les Jumeaux de la nuit*. Suite à la lecture de ce roman, nous nous sommes retrouvée face à deux quêtes qui s'imposent comme vecteurs de sens. Chacune d'elles, semble essentielle à la figuration de la violence comme paradigme programmant la lecture de l'idéologie dissimulée dans la fiction. Cette analyse va nous permettre de lire la dénonciation et à repérer le sens idéologique sous-tendu qui s'exprime par la quête des personnages principaux dévoilant ainsi le projet de chaque auteur. Pour mieux cerner cette analyse nous nous intéresserons aux trois personnages principaux de ces romans à savoir *Soukeïna* dans *Les Jumeaux de la nuit*, *Nafa Walid* dans *A quoi rêvent les loups*, et *Sid Ahmed Ben Brik* dans *Un été de cendres*. Le but est de dévoiler la voix de chacun de ces auteurs, qui s'efface derrière des séries discontinues de voix narratives et se demander pourquoi font-ils intervenir une multiplicité de voix dans la description de cette violence ?

2.1.1 Soukeïna : l'héroïne des Jumeaux de la nuit

Veuve de « *Hassan Choukar* », elle a deux fils *Amine* et *Jamel*. Elle est professeure de Français au lycée. Elle vivait avec sa petite famille à *Kouba* avant l'assassinat de son époux. C'est une femme courageuse, maigre aux yeux noirs, cheveux noirs. Elle a une personnalité si ferme, fière et rebelle qu'elle n'a plus peur d'avoir peur.

⁸⁸Selon la terminologie de Gérard Genette, un narrateur omniscient est le maître d'œuvre, il sonde les plis les plus secrets de ses personnages. Dans ce cas le récit est non focalisé ou à focalisation zéro.

⁸⁹Grivel Charles, cité par :Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, éd. PUF, Paris, 1992, p.111

Elle est si frêle mais tellement déterminée qu'il n'y a que peu de choses qui peuvent la déstabiliser ou l'émouvoir : « *Elle est Soukeïna fière et rebelle et n'a plus peur d'avoir peur* », (p. 29)

Depuis l'assassinat de son mari, elle a décidé de mener un combat sans fin contre la *bête* et elle s'est donnée le serment de ne plus baisser les bras quoiqu'il arrive. Soutenue par *Yemma Chérifa*, sa belle-mère, elle arrive à concrétiser ses convictions : elle prend la parole chaque fois qu'il s'agit d'un discours traduisant la réalité, ou lorsqu'il lui arrive de transmettre une opinion au lecteur. De par son statut de professeure de langue française, *Soukeïna* risque sa vie, elle reste ferme dans sa décision et continue à dire « jamais » à ces injustices subies au cours de cette décennie, ce malheur sans remède : « *Je ne renoncerai jamais à ma profession* », (p. 22)

Car étant professeure de langue française, un statut que nous discuterons dans la troisième partie relative à la manifestation de l'idéologie et à l'engagement proprement dit, elle représente un danger pour les intégristes. Un danger qu'il faut abattre, car, véhiculant la civilisation française, cette langue n'est pour eux que la langue des impies.

« *Quand débutera son cours de français, quatre élèves assis au deuxième rang quitteront la salle comme à l'accoutumée. Elèves en terminale lettrés, ils refusent d'apprendre la langue des impies.* », (p.30)

Ceci nous éclaire sur le danger imminent que court quotidiennement l'héroïne du roman et de son parcours marqué par une crise sans pareille avec la montée de l'intégrisme, et ce, par un autre événement plus grave, celui de l'assassinat de son époux *Hassan* par son frère jumeau *Houcine*.

- ***Amine et Jamel*** sont les deux fils de *Soukeïna*.

Amine, fils aîné de l'héroïne, il a vingt cinq ans, c'est un pharmacien au caractère différent de celui de sa mère et de son frère. Il est altruiste. Il cherche la réconciliation avec ses cousins.

Jamel, son fils cadet il a vingt deux ans, il est étudiant en architecture, adhère aux idées de sa mère, il est contre la réconciliation avec ses cousins. Il ressemble beaucoup à son père, il est intransigeant.

- ***Yemma Chérifa***, est la belle-mère de *Soukeïna*, c'est la mère des jumeaux *Hassan et Hocine*. C'est une femme âgée de quatre-vingt et un ans, courageuse, instruite, alerte et élégante pour son âge. Elle a une bonne mémoire. Son mari l'avait abandonnée pour

une autre femme. Elle est toujours présente pour sa belle-fille *Soukeïna*. Elle l'aime beaucoup et la soutient à chaque opération ou action de sa vie, elle est sa conseillère.

Yemma Chérifa et *Soukeïna* partagent les mêmes idées et les mêmes convictions, elles refusent toutes les deux de pardonner à *Salima* (femme de *Hocine*) sachant que cette dernière n'a rien à voir avec cet horrible crime. Toutes les deux vont s'abstenir d'assister aux obsèques d'*Amel* (fille de *Salima* et la petite fille de *Yemma Chérifa*).

- ***Hassan et Houcine Choukar*** : *Hassan* et *Hocine* sont deux personnages présents absents dans le roman ils ne transparaissent dans le récit, que par l'évocation et le souvenir. Leur présence effective ne se remarque pas dans le roman. Ils sont, en fait, morts tous les deux dès l'incipit.

La phrase-seuil du roman, est « *Soukeïna ouvre la boîte à lettres, sur laquelle est encore inscrit « Hassan Choukar* » (p.5). Ce qui explique l'absence de *Hassan Choukar* de l'histoire à venir, sa présence n'est faite que par l'évocation de son vécu à travers la mémoire des protagonistes et notamment *Soukeïna* et *Yemma Chérifa*.

- *Hassan*, époux de *Soukeïna*, âgé de cinquante ans, licencié en Droit, c'est un commissaire divisionnaire de police. Il est qualifié de *taghout* par les *moudjahiddines* (*El Khawa*). Assassiné par son frère jumeau *Hocine* à leur domicile, sous les yeux de ses proches, *Hassan* renvoie à toute la classe policière, désignée comme *toughat* (mécréant) par les intégristes, assassinée massivement et lâchement pendant la décennie noire. Ce fait dévoile l'horreur de la tragédie qui immergeait indifféremment, tout le pays dans un abîme de sang.

- *Hocine*, frère de *Hassan*, brillant scientifique, il a un troisième cycle de physique-chimie, chercheur, il quitte l'université pour adhérer au camp de *la bête*. Il tue son frère jumeau *Hassan* pour prouver sa sincérité et sa complète adhésion aux principes des islamistes car il paraît que c'est une condition essentielle pour gagner leur confiance.

- *Salima*, épouse de *Hocine*, elle est issue d'une famille de nouveaux riches. L'argent représente tout pour elle et pour sa famille. Elle essaie de rapprocher les deux familles séparées depuis le jour de l'assassinat de *Hassan*, mais en vain car elle est confrontée au refus de *Soukeïna* de pardonner et d'oublier. Pour *Soukeïna*, *Salima* n'existe pas, elle ne fait partie ni de son passé ni de son présent. *Soukeïna* ne prononce jamais son prénom, cette attitude est profondément significative puisqu'elle la désigne comme une « non personne », ne l'appelant que par l'anaphore « *elle* » signe de l'absent.

- *Mériem* : l'amie intime de *Soukeïna*, elle est juge d'instruction, intègre, inflexible et incorruptible. Elle aussi, telle son amie *Soukeïna*, a été touchée par ce malheur

incommensurable, et ce à travers l'assassinat de son époux *Ryad* dans son cabinet médical. A son tour, *Mériem* approuve les principes de *Soukeïna* par le fait qu'elles défendent les mêmes causes, disant ensemble « *non au pardon et non à l'oubli* ».

Ces voix sont dans la plupart du temps « féminines », telles que *Soukeïna*, *Mériem*, *Yemma Chérifa*, *Salima*, *Fadéla*, *Amel*, etc.

Le narrateur a délégué trois femmes victimes d'une société disloquée et de lois injustes et absurdes pour avancer ses idées et éclairer une part des inégalités sociales auxquelles s'oppose l'auteure, pour qui, l'engagement devient un acte vital. Faisant de son roman un espace dominé par les femmes : *Soukeïna*, *Yemma Chérifa* et *Mériem* sont alors, les personnages principaux qui représentent le pivot central de l'histoire des *Jumeaux de la nuit*.

Citons à présent, une autre catégorie de personnages qui organise ce roman : la bête.

- **La bête**, c'est une autre catégorie d'actant qui intervient dans ce récit. Le terme « *bête* » y est récurrent, il désigne - selon l'auteur - les terroristes. Il est chargé de diverses connotations, de plus son usage, ouvre plusieurs pistes d'exploitations intimement liées au phénomène du terrorisme. Le mot *bête* dans ce roman, possède une force illocutoire, car il qualifie tous les actants du camp adverse, celui des intégristes.

« Soukeïna promet d'être prudente. Mais en vérité elle ignore ce que vigilance ou précaution veulent dire. La bête la voit. Elle ne la voit pas. La bête c'est Abou Khandjar, c'est le voisin de Kouba, c'est Safia, c'est le fils de Safia, c'est le riche industriel du troisième qui paie sa tranquillité et dont les usines ne seront pas incendiées. La bête (...) est tapie n'importe où en n'importe qui. Un ami, un frère, un père, un fils. », (p.107)

Il nous est donné par là une vision globale de l'identité de cette *bête* cruelle et infâme. Une bête qui n'est autre qu'un parent non redouté, quelqu'un de si proche qui n'a besoin que de sang et de beaucoup de sang.

« La bête tue, décapite, mutile. Ceux qui la protègent, la nourrissent, la paient » (...), ceux-là portent le nom de collaborateurs et de traitres.»,(p.117)

Ou encore :

« Toutes ces femmes savent que la bête peut les tuer n'importe où, n'importe quand. La bête n'a pas besoin de nom, de prénoms, de fonctions. Uniquement de sang. Beaucoup de sang. », (p.56)

Nous soulignons la présence des noms dont la simple évocation suggère l'horreur et la violence. Relevons, à titre d'exemple, *L'émir Abou Khandjar*⁹⁰ et l'imam de la mosquée *Abou Sofiane*.

« Le voisin des Choukar, un riche commerçant révéla à Abou Khandjar que le taghout ⁹¹ avait déserté les lieux. Mais Abou Khandjar ne renonça pas. Hassan reviendra vers nous et nous finirons par l'avoir. Tous les toughat viennent à nous. Soyez patients, répétait-il à ses acolytes », (p.8)

Une violence traduite aussi bien par l'évocation de ces noms que par la description de leurs actes terroristes. Le narrateur continue de présenter *Abou Khandjar* et de décrire les horreurs commises par ce personnage incarnant l'ineffable violence. Le voisin des Choukar continuait :

- Personne n'échappe à Abou Khandjar, disait-il à ses proches. La première fois qu'il vit Abou Khandjar égorger des enfants, il crut défaillir. Il n'aurait pu imaginer qu'un jour, un homme, son semblable, lécherait le sang frais d'enfants et de nourrissons qu'il venait de décapiter », (p.8)

Une telle violence se manifeste par des termes tels que : égorger, lécher le sang frais des enfants, décapiter, etc. A la page 56 le narrateur omniscient guide et oriente la lecture du roman, en ce sens nous citons le passage suivant :

« Toutes ces femmes savent que la bête peut les tuer n'importe quand. La bête n'a pas besoin de noms, de prénoms, de fonctions. Uniquement de sang. Beaucoup de sang. La bête est peut être là parmi les marcheurs. Elle les a repérées, reconnues, attend son heure. Elle ricane lorsqu'elle entend une journaliste dire haut et fort : « Nos voix contre leurs couteaux ! », (p.56)

L'étude des actants de ce récit telle qu'elle est définie par A. J. Greimas, nous mène à découvrir les différents statuts ainsi que les quêtes des personnages. Dans le modèle de Greimas, le schéma actantiel contient six classes d'actants : l'axe du désir et du vouloir réunit le sujet cherchant l'objet. Sur l'axe du pouvoir l'adjuvant et l'opposant

⁹⁰ L'homme au poignard, souligné par l'auteur en bas de page, p.8

⁹¹ Suppôt de Satan, Pluriel : « toughat », expliqué par l'auteur en bas de page, p.8

aident ou s'opposent à la réalisation de sa quête. Sur l'axe du savoir, le destinataire et le destinataire chargent le sujet de la quête et agissent en sanctionnant son résultat.

La quête de *Soukeïna* l'héroïne du roman, était de vaincre la « *bête* » par tous les moyens et au prix de sa vie, cette quête traduit une lutte engagée contre *la bête*.

En prenant la décision d'attenter à la vie de son frère, *Hocine* ne fait que se montrer fidèle aux orientations idéologiques de la *bête*. Cet événement marque la date où *Soukeïna* se détermine par rapport au camp de l'ennemi, celui de la *bête*. Son nouveau combat, s'inscrit dans la lutte sans relâche contre les tenants de l'idéologie obscurantiste, selon elle. Cette dernière s'engage dans un combat, avec son amie *Mériem* dont on a, également, tué l'époux *Ryad* dans son cabinet médical. Elles ont fait le serment de ne plus baisser les bras et ne jamais céder au désespoir, en participant à toutes les marches et manifestations contre la *bête*. Après chaque attentat et chaque action de la *bête*, *Soukeïna* et *Mériem* adhèrent à toute une masse de citoyens pour dire non au terrorisme et prouver leur présence. Leurs vies sont continuellement en danger mais grâce à la présence d'autres femmes à leur côté, elles tiennent debout :

« En tête de la marche se tiennent côte- à- côte des syndicalistes, des combattants de la guerre de libération, des leaders de partis démocrates, des journalistes. Soukeïna et Mériem sont au troisième rang avec d'autres femmes, beaucoup de femmes. Certaines parmi elles exhibent le portrait d'un fils, d'un époux ou d'un frère. Les cris de colère et d'indignation de Soukeïna sont repris par la foule : « Debahine, kataline, w goulou moudjahidine⁹² ! », (p. 54)

Dans la foule des manifestants, *Soukeïna* est dans le désarroi, elle scrute les visages et se pose la question : où est la *bête* ? Elle est sûre que la *bête* peut être n'importe qui et qu'elle peut frapper à n'importe quel moment. Mais sa détermination formelle dans ce combat, la laisse s'inscrire dans le camp qui dit : « *Nos voix contre leurs couteaux* », (p. 5)

Aidée par *Mériem*, *Yemma Chérifa* et son fils *Jamel*, *Soukeïna* mène son combat et sa lutte malgré les obstacles et les difficultés rencontrés dans le lycée où elle enseigne : les professeurs et le directeur lui rendent la tâche difficile par leurs comportements hypocrites et leurs commentaires ingrats, et ce, au même titre que ses voisins qui ont

⁹² Traduction : égorgeurs et assassins et ils se disent moudjahidines.

peur pour leur sécurité du fait que, selon eux, *Soukeïna* est une provocatrice de la *bête*. Rien de tout cela n'a pu la dévier de sa quête. Elle explique à *Fadéla* en ces termes :

« *Ma guerre à moi Fadéla est sans trêve, parce que la haine a été semée par la bête et nous ne pouvons plus en guérir* », (p. 56)

Hormis, ces personnages précédemment cités, celui d'*Amel*, s'impose, d'une part par son importance dans le récit et d'autre part, par sa représentation dans la fiction. Par ailleurs, nous trouvons efficace d'évoquer les propos suivants, de Vigner, pour leur pertinence pour retracer les étendues sémantique et idéologique inscrites dans le texte. Par le biais de ce personnage et de son parcours tragique : *Amel* qui veut dire espoir, traduit toutes les retombées et les implications possibles, que nous nous appliquons à en percer le sens y afférent :

« *La notion de personnage est assurément une des meilleures preuves de l'efficacité du texte comme producteur du sens puisqu'il parvient, à partir de dissémination d'un certain nombre de signes verbaux, à donner l'illusion d'une vie, à faire croire à l'existence d'une personne douée d'autonomie comme s'il s'agissait réellement d'êtres vivants.* »⁹³

Partant de ce fait, nous constatons que dans *Les jumeaux de la nuit*, l'auteure a consacré le chapitre VI constitué de vingt deux pages à la mort de *Amel*, intitulé *AMEL**. Fille de *Houcine*, elle est tuée dans une explosion qui l'avait surprise au boulevard Amirouche, l'extrait suivant en est révélateur :

« - *Elle s'appelait joie de vivre, ils lui ont ôté la vie.*
- *Elle s'appelait Beauté, ils lui ont inscrit sur son corps Horreur et terreur.*
- *Elle s'appelait printemps, ils l'ont massacrée.* » (p. 95)

Amel, ce prénom représente l'espoir et la liberté confisqués de la femme en particulier et du peuple algérien en général. Morte à la fleur de l'âge, elle représente une joie de vivre qui venait de s'éteindre ; ils lui ont ôté la vie avec froideur et indifférence. L'horreur et la terreur ont remplacé sa beauté, et un printemps qu'ils ont massacré. Voilà le résultat de cette frénésie qui a affecté l'Algérie telle une épidémie ravageuse et dévastatrice.

⁹³Vigner, G., *Lire du texte au sens*. Ed. Clé International, Paris, 1992, pp .88-89.

**Amel* signifie espérance -espoir-, souligné par l'auteur, p.109

L'introduction de ce chapitre sur la mort de Amel, suggère en fait un autre paradigme dans la lecture de l'histoire narrée, c'est la portée idéologique de l'auteure qui porte sur le pardon et l'oubli ; c'est ce qui s'explique au travers de ce passage où *Fadèla* veut expliquer aux femmes présentes venues dire adieu à *Amel*, le motif et la raison pour lesquelles *Soukeïna* et *Yemma Cherifa* ne sont pas venues partager cette douleur avec *Salima* et le reste de la famille des *Choukar*. Ne plus pouvoir pardonner à la famille de *Hocine* son crime, cela sous-tend tracer une trajectoire autre, tout à fait distincte et opposée à la leur. Absentes des funérailles d'*Amel*, elles ne suscitent que curiosité et étonnement des présents.

« Fadèla se sent mal à l'aise. Elle voudrait dire pourquoi Yemma Cherifa et Soukeïna ne sont pas là, mais aucune de ces femmes ne l'écouterait.(...). Aucune d'entre elles n'écouterait Fadèla parce qu'elles ont délibéré et rendu leur verdict : la mort d'un être cher disent-elles, doit entraîner l'amnésie chez les vivants. Elles parlent de pardon, d'oubli. Elles peuvent pardonner, parce qu'elles n'ont rien à pardonner, elles peuvent oublier parce qu'elles n'ont rien à oublier. (...) Elles pérorent sur la mort sans jamais l'avoir côtoyée » (p. 97)

La seconde quête qui traduit l'objet de cette écriture chez Leïla Aslaoui, est celle d'*Amine* qui opte pour le pardon et l'oubli ; pour renouer avec ses cousins il a assisté aux obsèques d'*Amel* sans l'avis de sa mère, comportement qui sera, plus tard, critiqué et condamné.

À partir du chapitre V intitulé « *Le bus de la malchance* », où *Amel* cousine d'*Amine*, la jeune fille de dix huit ans, a trouvé la mort déchiquetée par une bombe, nous assistons à une autre quête menée par *Amine*, fils aîné de *Soukeïna*. Une quête allant à l'encontre des intentions de sa mère, motivée par son désir de se réconcilier avec sa famille. Il est extraverti, il n'a aucune rancune vis à vis de la famille de son oncle paternel, *Hocine*, *Salima* et ses enfants. Il est persuadé de l'innocence de ses cousins, puisque *Hocine* et *Amel* n'ont pas été épargnés par les actes terroristes car à leur tour, ils ont été leurs victimes. De ce fait, *Amine* considère qu'ils ne méritent pas le châtement d'être éloignés et ignorés par les autres membres de la famille *Choukar* (*Soukeïna*, *Fadèla*, *Yemma Chérifa* et *Jamel* ...) ou d'être nommés « eux ». Un « eux » face à un « nous » qui divisent les deux familles *Choukar* sans espoir de se pardonner ou de se rapprocher un jour. *Jamel* convaincu de leur faute, comme son père et sa mère, explique à son amie *Soraya* :

« Mon père disait : « Eux » et « nous ». Après son assassinat, je répète chaque jour : « eux » et « nous ». La jeune fille sourit et lui tend la main : - bienvenue au club. Mon père s'est engagé dans les groupes de patriotes et lui aussi dit : « eux » et « nous », (p.155)

Amine a assisté à l'enterrement de sa cousine *Amel* à l'insu de sa mère *Soukeïna* et de toute sa famille. Il renoue avec *Salima*, la mère de la victime et commence à recevoir en cachette son cousin *Redouane* chez lui à la pharmacie pour lui donner des cours de soutien. Il avait beaucoup d'affection et de sympathie pour eux. Ce secret était tel un fardeau qui pesait lourd sur sa conscience, il n'arrivait plus à le garder à lui seul. Il fallait qu'il en parle, qu'il dise la vérité mais surtout pas à sa mère ni à son frère. Se libérer de cette charge devint impératif pour lui, il a eu recours alors à sa grand-mère, *Yemma Chérifa*, pour apaiser sa douleur.

Yemma Chérifa va le conseiller et le consoler, elle n'apprécie pas le fait de rendre visite à ses cousins et revoir *Salima* comme si de rien n'était, car cela signifierait qu'il pardonne. Elle essaye de le remettre sur le bon chemin selon ses convictions, tout en lui expliquant qu'il fallait abandonner ses illusions et ses chimères sur l'existence de la famille *Choukar*, ses cousins :

« Mais cette chimère à laquelle tu veux t'accrocher lui dit-elle, ne peut gommer ce qui s'est passé (...), la paix mon enfant ce n'est pas de faire semblant de vivre, la paix c'est une mémoire qui se souvient, et qui refuse obstinément d'oublier. Survivre, mon fils c'est se souvenir », (p.125)

L'intervention de *Yemma Chérifa* consiste à rendre explicite l'impossibilité du pardon et de l'oubli. A la suite de cette intervention un nouveau type de relation s'installe entre *Amine* et sa famille, celui de l'entente et de la fidélité. Remarquons que, le dialogue ci-dessous, établi entre *Soukeïna* et son fils suscite une explication à cette quête d'oubli et de pardon, une quête tentée par *Amine* qui est cependant vouée à l'échec :

- *Amine* : Assister aux obsèques de *Amel* et soutenir *Redouane* signifieraient-ils que j'ai commis un acte de trahison ?
- *Soukeïna* : Tu n'avais pas le droit de les revoir et d'agir comme si rien ne s'était passé. Ta faute est de lui avoir accordé ton pardon (...).

-Réveille-toi Amine, « elle » et Redouane ne font plus partie de notre présent, pas même de notre passé ! « Elle » est morte m'entends-tu ? Morte ! », (p. 167)

A la fin, *Soukeïna* parvient à convaincre son fils *Amine* qu'il avait pris un mauvais parti : celui du pardon. *Soukeïna* a réussi à le ramener de son côté car il va lui dire en l'embrassant affectueusement sur le front :

« Je te fais le serment que je ne leur rendrais plus visite et ne recevoir plus Redouane à la pharmacie. Mais dis-moi que tu m'accordes ton pardon (...) que je n'ai jamais eu l'intention de te trahir mère... », (p.168)

Amine rejoint à la fin les idées de sa mère, *Jamel*, *Yemma Chérifa* et *Mériem*, qui, elle aussi, comme *Amine*, assaillie par le doute finit par épouser les mêmes convictions que *Soukeïna*. A la lumière de ce que nous avons étudié, et sachant que les personnages possèdent des qualités et des qualifications « *l'être* » et remplissent des fonctions « *le faire* », nous pouvons avancer que l'auteure de ce roman, Leïla Aslaoui, a séparé *l'être* du *faire*.

- **L'être** : c'est tout ce qui relève des qualités ou des qualifications.

Soukeïna, l'héroïne du roman est dotée des mêmes traits physiques et moraux de l'auteure Leïla Aslaoui et il y a une grande similitude entre les deux entités. Par son portrait physique et son vécu, *Soukeïna* ressemble étrangement à Leïla Aslaoui : une veuve aux traits noirs (yeux et cheveux), maigre et courageuse, dont le mari fut lâchement assassiné par des terroristes.

Toutes les femmes de cette histoire sont veuves ou solitaires : *Soukeïna*, *Mériem* et *Salima* sont veuves suite à des assassinats de leur mari. *Yemma Chérifa* était depuis très longtemps abandonnée par un mari qui lui a laissé les jumeaux. Ce point sera traité dans le troisième chapitre, pour rendre compte des multiples dénonciations envisagées dans les *Jumeaux de la nuit*.

- **Le faire** : c'est tout ce qui relève des fonctions (le paraître). L'auteure attribue des traits personnels, physiques, psychologiques, affectifs et sociaux, voire idéologiques à ses personnages qui appartiennent d'ordinaire à des personnes réelles. Cet effort d'identification de la part de l'écrivaine provoque chez le lecteur des réactions de *sympathie* ou de *répulsion* pour reprendre les termes de Tomachevski, dans ce cas c'est

de la sympathie que le lecteur éprouve à l'égard de ces personnages. Philippe Hamon, à son tour, synthétisant nombres de recherches, pour distinguer et hiérarchiser « *les personnages au travers de leurs « faire » (leurs actions), de leurs « être », de leur position dans un genre donné et de leur désignation par le narrateur* »⁹⁴. Tout cela concourt à créer l'effet de réel dans l'histoire des *Jumeaux e la nuit*.

En effet, dans *Les Jumeaux de la Nuit*, l'auteure a doté *Mériem*, l'amie intime de *Soukeïna*, de la fonction de juge d'instruction. Cette fonction n'est en réalité que celle de Leïla Aslaoui dans la vie réelle. De plus, l'assassinat du mari de Leïla Aslaoui (le docteur Mohamed Réda Aslaoui) est transposé tel qu'il s'est passé dans la réalité, mais comme étant le mari de *Mériem* : le *docteur Ryad*, l'époux de *Mériem*, est tué à l'arme blanche dans son cabinet médical. De fortes similitudes existent au niveau de la fonction de *Ryad* le personnage et Réda la personne réelle.

Nous faisons remarquer que, les fonctions, que ce soient de l'auteure ou de son époux, sont transposées à *Mériem* cependant les qualifications sont attribuées à *Soukeïna*. De ce fait, une division qui plonge tous les personnages dans l'abîme et l'horreur des faits, est mise en exergue. L'auteure choisit la division de l'être ou le dédoublement de la personnalité pour traduire l'indicible et donner un aspect d'éclatement et de division à son roman, puisque l'écrivain Leïla Aslaoui est en même temps *Soukeïna* et *Mériem*.

Partant de ces faits que la réalité confirme, il s'avère que l'histoire telle que narrée n'est autre que celle vécue par Leïla Aslaoui pendant la tragique période de la décennie noire. Il s'agit d'une inspiration autobiographique. Cependant l'auteure prend le soin de ne pas la révéler manifestement, c'est une autobiographie dissimulée.

2.1.2 Nafa Walid : le personnage principal d'A quoi rêvent les loups

A l'encontre de Leïla Aslaoui, qui s'est contentée de simplifier ses personnages par un effet métonymique, déployant le mot *bête* pour désigner tout le camp des intégristes, l'auteur d'*A quoi rêvent les loups* a donné une grande importance à ses personnages. Yasmina Khadra a trouvé dans les noms et l'onomastique un symbole efficace pour donner sens à son projet d'écriture de la violence. Dans ce roman, l'auteur excelle dans l'onomastique et fait appel à un très grand nombre de noms et de

⁹⁴ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, éd. Nathan HER 2002, Armand Colin (2^{ème} éd.), 2011, Paris, p.29

pseudonymes pour désigner ses personnages. Des noms qui ont leurs pesanteurs d'histoire et de signification : artistes, musiciens et intégristes tous pris dans cette mouvance de violence dans laquelle personne n'est à l'abri. Yasmina Khadra, comme Leïla Aslaoui, s'est distingué des autres auteurs de cette génération par son goût de faire ressusciter l'histoire ancienne par l'évocation des noms que nous étudierons plus tard en rapport soit avec les événements d'octobre 1988, soit avec l'histoire arabo-musulmane.

Par ailleurs, Abdelkader Djemai a choisi de décrire quelques personnages isolés que croise *Sid Ahmed Ben Brik* dans le bureau de la Direction des statistiques. Il n'a à aucun moment cité des noms des intégristes ou évoqué les groupes armés. Ce n'est nullement notre intention de faire une étude exhaustive des personnages dans ce travail, hormis quelques personnages, que nous invoquerons ultérieurement dans la deuxième partie de cette étude en rapport avec l'Histoire et le sacré. Nous allons, par contre, focaliser l'analyse sur le personnage central *Nafa Walid*, puisqu'il monopolise tout le texte et il est manifestement, selon Philippe Hamon « *l'élément important de la lisibilité*⁹⁵ » du texte. La description physique et psychologique du personnage en constitue cette lisibilité pour apporter une part active à la mise en œuvre de la violence, facilitant la compréhension de l'histoire narrée et de son contexte sociohistorique.

Héros orgueilleux et rêveur, *Nafa Walid* désire devenir un acteur de cinéma célèbre. Son travail chez les Raja est synonyme d'aisance et d'argent, pensant lui permettre d'aller vers la gloire, d'oublier son passé de misère et de fuir les quartiers populaires.

« *Mon cartable débordait de revues cinématographiques, mes cahiers étaient engrossés d'adresses de stars et de coupures de presse (...). Je voulais devenir artiste* », (p. 21)

Avec son beau naturel, qui était un de ces atouts pour les acteurs dans le monde cinématographique, il n'était pas loin de concrétiser ses rêves, seulement, cet acte irrémédiable, celui de son premier assassinat, l'en avait éloigné à des milliers d'années lumières. *Nafa* trouve qu'il incarnait le mythe naissant dans toute sa splendeur, une métaphore qui ne laisse point le lecteur indifférent en se demandant quel serait ce mythe ! D'autant plus que son nom évoque une naissance (*Walid* en arabe veut dire nouveau-né ou qui va naître) laisse le lecteur croire à une nouvelle naissance plus

⁹⁵ Philippe Hamon, *Un discours contraint, poétique 16*, Seuil, Paris, 1979, p.43

efficace et digne, insinuée par le nom *Walid* d'une part et suggérée par le passage suivant d'autre part :

« A Bab El-Oued, dans la Casbah, du côté de Soustara et jusqu'aux portes de Bachjarah, partout où je me manifestais, j'incarnais le mythe naissant dans toute sa splendeur. Il me suffisait de me camper au beau milieu de la rue pour, l'illuminer de mon regard azuré. (...) et rien ne semblait en mesure de résister à la force tranquille de ma séduction. », (p.22)

Nafa, se considère comme *une divinité*, il pense que Dieu lui a donné la beauté et la santé juste pour être un artiste. Il voulait être acteur jusque sur son lit de mort, c'est en effet ce que nous allons découvrir au fil de l'histoire où *l'imam Younes*, lui propose la terre comme théâtre et le ciel comme spectateur :

« Il n'avait jamais été dans mes ambitions de décrocher le gros lot ou un poste de responsabilité dans une administration influente. Je voulais être acteur jusque sur mon lit de mort. », (p.31)

Rien de tout cela ne voit le jour, *Nafa* assiste incapable, à l'évanouissement de ses rêves. Il va d'échec en échec, il ne sentait rien. Il longe le mur des interdits, il commet les actes les plus atroces. Peu à peu et à son insu, *Nafa Walid* se transforme progressivement en une personne dépravée allant droit chemin vers l'abîme. Jusqu'au jour où tout bascula dans l'horreur et la folie :

« J'ai traversé le mur du son, pulvérisé le point de non-retour : je venais de basculer corps et âme dans un monde parallèle d'où je ne reviendrais jamais plus. », (p.184)

Au fur et à mesure des événements et en cherchant la paix intérieure *Nafa Walid* va glisser progressivement dans le groupe des intégristes sans même s'en rendre compte. Voyant ses rêves se volatiliser, et ne trouvant aucun moyen pour parvenir à la gloire cinématographique, il devient une proie facile pour les terroristes. *« J'étais fragilisé par les déceptions qui se succédaient au chevet de mes rêves », (p.119)*

Plus tard dans le roman, à la page 160, le narrateur nous expose le devenir de *Nafa Walid*, après quelques opérations qui lui ont été confiées par le groupe de *Sofiane* et la confiance qu'on plaça en lui, il devint *émir*.

*« Pour la première fois de sa vie, il se découvrait, prenait conscience de son envergure, de son importance, de son utilité en tant que personne, en tant qu'être.
Il existait enfin.
Il comptait.
Il était fier, convaincu qu'il contribuait à quelques ouvrages grandiose, juste et indispensable. (...) », (p.160)*

Dans ce passage nous remarquons l'usage de phrases courtes et saccadées ainsi que l'usage de l'écriture en italique dans les énoncés suivants (*il se découvrait, il existait enfin, il comptait, son utilité en tant qu'être*), tout cela souligne le changement des paradigmes à ce niveau de l'histoire. Nous assistons à la métamorphose du protagoniste principal, d'où son nom *Walid*⁹⁶, une deuxième naissance qui se fait progressivement au sein du groupe de *Abou Sofiane* en premier lieu, et dans les groupes armés plus tard dans un second temps, pour finir son parcours dans l'abîme et le crime.

En anti-héros, notre personnage principal, évolue dans un monde d'illusion et de chimère, un monde où chacun s'engage pour réaliser ses rêves et ambitions au détriment des biens des autres.

«Nous sommes allés trop loin. Nous avons été injustes. Des bêtes immondes lâchées dans la nature, voila ce que nous sommes devenus. », (p.267)

L'auteur insiste sur l'évolution de son personnage central *Walid*, dans ce second milieu dans lequel il s'est propulsé. Son père, étant sans poids dans la fiction, est un être irascible, difficile à satisfaire. Un cheminot en retraite, qui se plait dans sa solitude et sa maladie, ce qui, laisse deviner une probable dérive de son fils.

Nafa Walid se transforme en un assassin violent et devient un membre actif des groupes armée de la GIA. C'est à partir de 1994 qu'il devient un vrai meurtrier en exécutant sa première victime :

« J'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7h35. C'était un magistrat. (...) Ce n'est pas vrai me harcelait Sofiane. Tu ne vas pas te dégonfler maintenant. Ce n'est qu'un pourri. (...) Je venais de basculer corps et âme dans un monde parallèle d'où je ne reviendrais jamais plus»,(pp.15-16)

⁹⁶ Walid en arabe signifie nouveau-né ou natif.

Nous assistons à l'initiation de *Nafa Walid* au crime et à la violence. Disant mon premier homme, « *J'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7h35* », comme s'il venait de signer un contrat avec eux, un contrat signé de sang menant l'acteur vers *l'obsession* et vers l'abîme. Cet acte semble tracer le futur absurde du héros. Il représente le creuset séparant le passé et le futur pour ne pas dire l'avenir car il n'y aura plus d'avenir pour *Nafa Walid*. Il va droit chemin vers l'abîme, à qui l'auteur avait consacré tout un chapitre dans le roman ayant pour titre *l'abîme*, où il trace la nouvelle vie de son protagoniste au sein du groupe intégriste.

« Pareils aux ogres de la nuit, les prédateurs se ruèrent sur leurs proies. Le sabre cognait, la hache pulvérisait, le couteau tranchait. Le hurlement des femmes et des gosses couvrit celui du vent. Les larmes giclaient plus haut que le sang. (...) les bourreaux massacraient sans peine et sans merci. Leurs épées coupaient nette la course éperdue des mioches, brassaient l'âme des suppliciés. (...) Et Nafa frappait, frappait, frappait (...) pris dans un tourbillon de cris et de fureur, il avait totalement perdue la raison. », (p.263)

C'est de la sorte que l'auteur décrit l'innommable à travers le personnage principal *Nafa Walid*, cette fois-ci, emmenant la *katiba**, qui va devenir la sienne dans peu de temps, pour une exécution massive de tout un village, celui de Kassem, et ce, pour la simple raison de devenir émir. Pour cela, il doit plaire à l'émir *Abou Talha*⁹⁷ qui, lui, aime les massacres collectifs et son bonheur se mesure au nombre de victimes. Le village de Kassem, est mis au collimateur, parce qu'il a refusé les armes que lui ont proposées les forces de l'ordre de l'état, devenant ainsi une proie facile pour le groupe islamiste actif dans la région.

- **Les Raja** : c'est avec sa rencontre avec cette famille de riches notables algérois, en tant que chauffeur de maître, que *Nafa Walid* croit, que son rêve commence à être accessible.

« Au moment où la voiture démarra, j'eus l'impression que ma vie changeait de cap. Je me sentais léger, décontracté, presque aussi épanoui qu'une fleur dans le pré. » (p. 20)

* Escadron : souligné par l'auteur, p. 222

⁹⁷Abou Talha : Surnom d'Antar Zouabri, émir national du GIA, succéda à Jamal Zitouni, assassiné par ses pairs. Il est à l'origine des massacres à grande échelle et des fetwa contre l'ensemble du peuple algérien, souligné par l'auteur en bas de page, p. 260

L'évolution du personnage principal dans ce roman, se fait selon une courbe décroissante, son travail comme chauffeur chez les *Raja* en constitue le sommet. Et à partir du moment où il commet l'irréparable, en tuant son premier homme, le magistrat, que commence la chute et l'évanescence de cette courbe jusqu'à l'abîme. Il finit par sombrer dans la folie et aller au-delà de la raison. Complice et acteur de plusieurs actes barbares et cruels, il ne fait par la suite que semer l'horreur et la violence dans son entourage. Une violence barbare décrite par *Nafa Walid* rapportant la scène de la forêt de Baïnem, qui représente le premier acte de barbarie auquel assiste *Walid*. Il assiste impuissant au massacre de *Sonia*, ne supportant plus cette brutalité et cette violence inexplicable et inconcevable, il commence à hurler d'effroi.

« Hamid laissa tomber le corps par terre (...) 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 sur la joue. (...) Hamid frappa encore et encore m'éclaboussant de giclées de sang et de fragments d'os. A bout, laminé, je tombai à quatre pattes, la face dans mes vomissures, et me mis à hurler, à hurler... » (p.75)

Cet acte semble, également, avoir une énorme charge sémantique au sein du texte, que nous tâcherons d'explicitier dans le chapitre suivant.

Notre héros, qui est en fait un anti-héros, nous fait part de son for intérieur en se remémorant son premier crime. Ce crime représente la pierre angulaire de ce récit, c'est en effet, à partir de ce moment que *Nafa Walid* s'engouffre dans des déceptions successives le menant vers la dérive. Il se laisse conduire par les événements incontrôlés en de faillibles soubresauts. Il bascule dans un autre monde, l'abîme, d'où il n'en sort jamais.

« Comment peut-on oublier lorsqu'on passe ses jours à travestir sa mémoire, et ses nuits à la reconstituer comme un puzzle maudit pour se remettre, dès l'aube, à la brouiller encore, et encore ? ...Tous les jours. Toutes les nuits. Sans arrêt... On appelle cela obsession, et l'on pense que le mot suffit à triompher de l'abime. Que sait-on, vraiment de l'obsession ? » (p.p.14-15)

Dans cet épisode, il commence à raconter le déroulement de son premier acte terroriste : *« j'ai tué mon premier homme »*, mettant en relief *l'obsession* de tuer qui va naître chez lui suite à son initiation au crime, ce jour là.

Décrire et écrire la violence semblent pour l'auteur passer aussi par la description de ses personnages, tirant leurs noms de l'histoire arabo-musulmane et le sacré, nous nous attarderons sur ce point dans la deuxième partie. Parlant de *cheikh Nouh*, il le présente ainsi :

« C'était un homme large de poitrine, le front proéminent et les sourcils épais. Ses yeux, soulignés au khôl, dégageaient une force et une autorité qui mettaient tout de suite l'interlocuteur mal à l'aise. On sentait sourdre, en lui, quelque chose d'implacable rappelant une lave fermentant au fond d'un volcan. »,(p.153)

Un deuxième portrait, celui de l'émir *Abdel Jalil*, doté d'une description poussée orientant l'imagination du lecteur et le guidant dans sa perception totale des personnages de ce roman.

« Abdel Jalil était un authentique géant, si colossal qu'on ne trouvait pas de chaussure à sa pointure. Haut et large, des cartouchières en sautoir sur la poitrine et la machette en ceinturon, il aurait fait mourir ses proies rien qu'en plissant les yeux. Il sortait droit d'un cauchemar, avec sa chevelure tressée qui rappelait celle de Méduse et sa voix qui portait loin qu'un mousqueton. Lorsqu'il passait ses hommes en revue, son odeur de fauve les faisait frémir de la tête aux pieds. Abdel Jalil n'était pas seulement de chair et de sang ; il était la mort en marche. (...) il commandait la section itinérante de l'unité, celle qui surgissait n'importe où, n'importe quand, aussi ravageuse qu'une épidémie, aussi foudroyante qu'un éclair »,(p.232)

Face à ces portraits d'émirs dressés par le narrateur, le lecteur semble vivre une histoire fantastique avec des créatures impitoyables et féroces. Ayant recours à un lexique émanant de la bestialité « *son odeur de fauve les faisait frémir de la tête aux pieds* » nous avons l'impression qu'il s'agit d'extraterrestres « *Abdel Jalil n'était pas seulement de chair et de sang ; il était la mort en marche* » et pour l'autre « *rappelant une lave fermentant au fond d'un volcan* », ceci installe chez le lecteur une aura de peur et de terreur.

- **L'imam Younes**, c'est par le biais de ce personnage que *Nafa* a commencé une nouvelle vie comme chauffeur de taxi. Eu égard à la grève générale tenue après l'annulation du deuxième tour des élections législatives en 1991, de nombreuses familles de la casbah se sont retrouvées livrées à elles-mêmes, sans tuteur aucun. Elles

faisaient l'objet de l'intérêt des amis du *djihad*, les émirs, suite à l'incarcération de leurs époux ou fils ayant participé à cette grève générale. *Nafa* est chargé des attributions et des besoins collectés par le groupe armé à leurs profits. « *Les familles de nos absents connaissent des difficultés énormes.* », (p.144)

En se faisant procurer un taxi, pour exercer son métier de chauffeur, *Nafa*, ne voyant aucun mal à cette opération, n'hésita pas un instant à accepter d'être chauffeur de taxi pour réaliser cette tâche, il avait conscience de son utilité, « *il se lança corps et âme dans son nouvel emploi* », (p.145)

« *C'est ton taxi, Nafa. Je le sors droit de chez le mécanicien, après une révision générale. Il est en parfait état de marche. Voici les papiers. Tout est en règles (...) les réparations et le carburant sont à notre charge* », (p.145)

Par ses paroles calmes et sages *l'imam Younes* a su apaiser l'âme tourmentée de *Nafa* et le guider vers le chemin de la paix et de la sérénité. Nous assistons à la manière de recrutement des jeunes chômeurs et vulnérables ; *l'imam Younes* représentant les islamistes, avec son savoir faire a su l'accueillir et lui donner le sentiment que sa vie pouvait avoir un sens. « *Il existait enfin* ».

C'est par ce processus que *Nafa Walid* s'était introduit dans les rangs des groupes armés, sans pour autant se rendre compte de son acte, il était fier et ému de pouvoir soutenir les familles éprouvées par les déportations massives. *L'imam Younes* explique à *Nafa* et aux autres fidèles comment le Front avait arrêté un programme pour la prise en charge de ces familles, il leur explique :

« *Une caisse pour leur venir en aide a été mise en place. Malheureusement les collectes de fonds et la générosité des sympathisants ne suffisent pas. (...) aussi le Medjless a décidé de nouvelles initiatives afin de surmonter la crise. Des boutiques, des cafés, des ateliers et d'autres commerces, appartenant à des déportés, vont être rouverts. Nous avons pensé à vous pour les gérer. Nous vous avons choisis pour votre probité d'abord, ensuite parce que vous avez besoin de travailler pour subvenir aux besoins de vos familles.* », (p.144)

La fiction s'intéresse au rôle de *Nafa Walid*, le principal acteur, il incarne la violence qui la déploie comme seul moyen d'agir et d'exprimer son désarroi face à un régime souvent corrompu. Sa présence au centre de l'œuvre permet à l'auteur d'élaborer

des rapports multiples entre les différentes idéologies émanant du pouvoir en place et des intégristes.

- **La bête**, la métaphore de la bête revient souvent dans *A quoi rêvent les loups*. Pareil à L.Aslaoui, Y.Khadra utilise cette métaphore pour désigner également les membres des groupes islamistes, et ce, pour jauger la gravité des actes terroristes et le caractère animal et immonde des intégristes. Les deux auteurs usent de cette métaphore pour souligner la bestialité, l'inconscience et la sauvagerie avec lesquelles agissaient les groupes islamistes.

Par contre Abdelkader Djemai reste silencieux à l'égard de ce terme et des noms des personnages en corrélation avec l'Histoire. Sous-tendue, dans *Un été de cendres*, la bête n'est pas citée, n'est pas décrite et non plus elle n'est pas dite. Celle-ci est peut-être suggérée chez Djemai.

Relevons quelques passages du texte *A quoi rêvent les loups*, où est cité le mot bête, pour en rendre compte et dégager sa portée dans le texte.

« *Le Temple est en ruine, et le peuple ne veut plus entendre parler de nous. Nous sommes allés trop loin. Nous avons été injustes. **Des bêtes immondes lâchés dans la nature, voilà ce que nous sommes devenus.*** », (p.267)

Citons encore :

« *Il y avait une glace, sur un armoire. Je faillis m'enfuir en m'y voyant. J'étais choqué. Je ne me reconnus pas. **Mon reflet n'avait rien d'humain. C'était celui d'une bête échappée d'une imagination tourmentée.*** (...) en attendant de retrouver figure humaine, nous dressions de faux barrages éclairés sur les routes secondaires pour déléster les voyageurs de leur argent, de leurs bijoux et de leurs vêtements. », (p.269)

Soulignons, que dans le chapitre suivant traitant l'écriture de l'Histoire contemporaine et ancienne, nous évoquerons les noms des autres personnages en l'occurrence, *l'imam Younes, Cheikh Nouh, Abou Tourab, Sofiane, Hind*, etc., qui ont un rapport direct avec l'histoire arabo-musulmane, et ce, pour voir la dimension intertextuelle et son rôle, qui nous semble, extrêmement déterminant dans la lecture de l'histoire.

Bien que l'œuvre de Khadra développe en profondeur la vision d'un réel imprégné d'un côté, par la tourmente menant le pays vers la dérive totale et de l'autre,

par le mécanisme de l'enrôlement des jeunes désœuvrés dans la faction des islamistes, nous repérons dans son écriture un réalisme méticuleux qui dévoile dans le détail, la notion de violence programmant le récit. Ainsi, le discours politique juxtaposant le discours littéraire, chez Y. Khadra, ne fait que tendre la logique de l'œuvre vers l'écriture de la violence.

De même, faisant directement référence au contexte marqué par les actions terroristes, Y. Khadra et L. Aslaoui choisissent, tous les deux, de dépeindre un tableau particulièrement obscur et agité. L'horreur, dépassant le strict cadre de l'effroi, est annoncée ici par les termes d'*Apocalypse* et par *l'ultime décompte* ; signalée, dans le texte, par la majuscule l'*Apocalypse* elle fonctionne à ce niveau comme une *amorce* et un signal de la situation, à la fois, de *Nafa Walid* et du pays, se noyant tour à tour dans l'abîme.

« Nafa prit conscience de la gravité de son geste. Il relâcha le bras de son père, recula, ne comprenant pas comment il en était arrivé là. Le père refusa de masser son poignet meurtri. Pour lui, un millénaire de tabous s'effondrait. Était-ce le signe précurseur de l'Apocalypse ? Il était dit, dans la mémoire des siècles, que le jour où le fils porterait la main sur son géniteur commencerait l'ultime décompte. », (p.130)

Cette forme d'accoutumance à l'horreur et à l'état d'alerte permanent contraste néanmoins, avec l'horreur des crimes évoqués, et ce, par la répétition des actes les plus vulnérables : voitures piégées, attaque d'une poste par des terroristes, prise d'otages ; ou encore par l'usage d'un lexique périlleux : victimes égorgées, brûlées vives, écartelées, hachées, écorchées, décapitées, morcelées, etc.

Par ailleurs, il est constamment question de diverses actions criminelles dans les deux romans en question. En effet, dans *Les Jumeaux de la nuit*, Leila Aslaoui présente dans le chapitre Cinq, formé de 17 pages, intitulé « *Le bus de la malchance* », un événement tragique marqué par une violence effroyable et dramatique. Présentée dans un détail accablant, où la gravité des faits va en crescendo, cette partie du roman dévoile toute l'horreur et la violence déployées dans l'indifférence totale pour terroriser les citoyens. Il s'agit d'un véhicule bourré d'explosifs qui ciblait le siège du commissariat central. Les victimes sont essentiellement des passants, des policiers et les occupants d'un autobus qui passait par le boulevard au même moment.

« Le regard de Soukeina accroche celui d'une victime que les brancardiers déposent à même le sol. A la place de l'œil gauche il a un trou béant, large, ouvert. L'homme est conscient. Il tremble de froid. Soukeina enlève son manteau et le couvre. Un cameraman de la télévision nationale fixe son objectif sur l'horreur. »,(p.83)

L'auteure déploie une description minutieuse des faits, telle une camera à zoom pour en faire des plans. Le rapport à la caméra est là, certainement pour pointer du doigt l'horreur et la violence subies par la population algérienne. Par le biais de cette description particulière de l'horreur, l'auteure met à nu les événements meurtriers du quotidien du pays à cette époque.

« Fadéla ouvre la porte d'une immense pièce où sont entassés à même le sol les cadavres. Elle soulève un drap blanc. Le visage d'Amel est horriblement abîmé, tuméfié, cyanosé, ses membres inférieurs ont été arrachés. »,(pp.84-85)

Là aussi, semble-t-il, l'écriture de cette violence se doit d'être la seule échappatoire pour l'auteure pour retrouver une quiétude et pouvoir sortir d'un état d'anxiété et de douleur.

2.1.3 Sid Ahmed Benbrik : le personnage principal d'Un été de cendres

Sid-Ahmed Benbrik, est le personnage principal d'*Un été de cendres*, il survit dans son *cagibi glauque* malpropre, sur le lieu même de son travail qui lui sert de domicile depuis la mort de sa femme *Meriem*. Cet homme veuf, ne désire nullement se laisser habiter par le climat de défiance, engendré par les événements tragiques que nous connaissons. Hormis quelques personnages isolés croisant de temps en temps son chemin *Sid Ahmed Benbrik* reste celui qui détient la parole dans ce récit.

Visiblement, Abdelkader Djemai ne s'est pas efforcé de faire aimer son personnage principal, et non sans raison peut être, puisque le narrateur-personnage dissimulé derrière ses petites manies et sans sentiments apparents, vit péniblement un été pourri.

« Malgré ma disgrâce, je n'ai jamais failli à la saine habitude de me raser chaque jour et de cirer impeccablement mes chaussures, une fois par semaine. Deux choses sur lesquelles je ne transige jamais. »,(p. 14)

Disgracié, il est contraint de prendre son bureau pour domicile, où ses rêves n'auraient pas lieu d'exister.

« Après son départ, j'ai accompli ma corvée d'eau. Souvent, je descends, faute de pression suffisante, au premier étage pour remplir mes jerricanes. », (p.27)

Réduite à des tâches quotidiennes les plus banales, la vie de Sid Ahmed Benbrik reste otage de ses supérieurs.

- **Meriem**, épouse de *Sid-Ahmed Benbrik*, elle n'est évoquée dans le fil de l'histoire qu'à travers le souvenir. Décédée, elle, ressurgit continuellement à travers de lointaines réminiscences extraites à des scènes de vie antérieure.

« Pour avoir crié à la catastrophe, ils m'ont alors froidement condamné à occuper ce cagibi, juste en face des toilettes. A la mort de ma chère Meriem, il a fini par devenir mon domicile. », (p.31)

Le nom de Meriem va de pair avec l'art de cuisiner, à chaque fois que son nom est évoqué, c'est en fait, pour se rappeler d'un de ces plats chers à notre héros.

« J'excelle dans l'art de préparer les spaghettis que j'assaisonne à la harissa. Une recette que j'ai apprise de ma défunte et chère épouse, Meriem, dont la photo trône au dessus de mon lit de camp. », (p.15)

Il ajoute, encore à la page 55 du roman, un autre plat traditionnel de l'Algérie profonde, un plat typiquement de la région de l'Oranie. Il en donne la recette en détail de ce plat *chef-d'œuvre de la cuisine traditionnelle* qui paraît assez cher à l'auteur.

« En tout cas, je ne leur ferais jamais goûter à mes spaghettis fortement assaisonnés. Ni à ma délicieuse tête de mouton, le bouzelouf en sauce, préparé avec des morceaux de langue, de pommes de terre, de pois chiche, des tranches d'oignons et des tomates. Le tout relevé, naturellement, avec de la harissa, de l'ail, du persil, du cumin et deux piments bien rouges pour incendier la bouche. Un chef-d'œuvre de la cuisine traditionnelle que je dois bien sur, à l'irremplaçable Meriem. », (p. 55)

A la lecture de ces quelques extraits citant son épouse *Meriem* nous y retrouvons une grande assimilation entre narrateur et auteur, entre Meriem et l'Algérie. Très chère à son cœur *Meriem* n'est autre que son pays l'Algérie. Une Algérie meurtrie, aux prises avec le choc et le deuil, elle est morte tout comme *Meriem*.

- *Mlle Rachida Benmihoub*, secrétaire à la Direction des statistiques, son cas est aussi désespéré, a été signalé comme celui de milliers d'autres à la Direction générale des statistiques. Compréhensive et solidaire, elle consacre une rubrique spéciale à la Direction.

« J'écoute à côté de Mlle Benmihoub torturer régulièrement sa machine à écrire. Elle le fait avec hargne et conviction, comme pour se venger de son fâcheux célibat qui perdure dangereusement. »,(p.17)

- *Si Abderrahmane Bentahar*, collègue de *Sid Ahmed Benbrik*, il a fait plusieurs pèlerinages aux Lieux Saints. Son neveu *Larbi* qui ne cesse de se souler, présente un danger pour lui vis-à-vis des islamistes désignés par « on » mis en gras dans le texte et qui ne sont à aucun moment nommés dans le roman.

« Je comprends la peine de Si Abderrahmane. Il a fait plusieurs pèlerinages aux Lieux saints. Il n'est pas facile d'avoir une brebis galeuse dans ses rangs. Particulièrement en ces temps funestes où l'on tue à la sortie des mosquées, des écoles, froidement, sauvagement. », (pp. 18-19)

Des personnages, menant une sorte d'existence en marge, ils subissent les tourments de cet été crasseux. Ces personnages, reclus, enfermés, ne sortent plus, l'un se réfugie sur une terrasse, dans une buanderie, l'autre est obligé de travailler dans un petit bureau lui servant en même temps d'habitat. De surcroît, cet espace clos, condamne les personnages à une décomposition certaine à l'image de la ville qui se trouve dans un état de décomposition aggravé par la grève des éboueurs.

Il est à retenir que dans le roman d'Y. Khadra, tout comme dans celui de L.Aslaoui, la mort devient cyniquement presque familière. Les personnages témoignent d'un certain fatalisme face aux atrocités meurtrières commises, et ce, non sans susciter l'émoi du lecteur, conscient que la fiction proposée s'inscrit dans une perspective tragiquement réaliste. Ce réalisme transcrit dans le texte par des passages perçus comme de véritables témoignages sur la terreur quotidienne, et ce, d'autant que le lecteur, notamment le lecteur français voire francophone, à qui s'adressent d'un point de vue éditorial ces romans, manque de ce genre d'informations.

2.2. Etude du cadre spatio-temporel

L'étude du cadre spatio-temporel permet de fonder un ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire. L'espace et le temps annoncent l'histoire à venir. Il se met en corrélation avec les personnages pour assurer l'acte d'énonciation, créant ainsi un réseau de voix dont le discours est convergent vers une même optique, à savoir la tragédie et les tourments de cette dernière décennie. Dans *Pour lire le roman*, Goldstein annonce que : « *L'espace permet à l'intrigue d'évoluer et par conséquent, c'est un véritable agent qui conditionne jusqu'à l'action romanesque elle-même* ». ⁹⁸

Toute fiction ne prend son sens que dans le lieu et le temps où elle se déroule. De ce fait, l'introduction de lieux réels par l'écrivain, facilite au lecteur de se retrouver dans la fiction. De même, le lieu participe à l'intégration du référent historique dans l'histoire narrée. La représentation de l'espace, est intimement liée au fonctionnement de l'œuvre romanesque, comme le note Yves Reuter, dans son ouvrage *L'analyse du récit* « *Les lieux peuvent ancrer le récit dans le réel.* » ⁹⁹

Dans ce sens, nous avons mené une lecture centrée sur la configuration des lieux dans les romans du corpus permettant de dégager une spatialité dipolaire du dehors et du dedans, un espace d'enfermement et un espace de déploiement, celui du présent et de la mémoire. C'est ainsi qu'il convient peut-être de lire la conception que se font les romanciers des lieux de leurs fictions.

Sachant que l'espace est un agent de la fiction, tout comme les personnages et le temps, nous voudrions, dans ce travail, donner à cet élément constitutif de la fiction sa part du fait qu'il participe à la mise à nu de cette violence et de sa condamnation.

Deux types d'espace s'entremêlent dans les trois romans de notre corpus. En effet, nous y relevons, en plus de quelques espaces à charge symbolique tel que la Casbah et la forêt de Bâinem dans *A quoi rêvent les loups*, celui de la ville comme espace référentiel, avec ses deux aspects fermé et ouvert, et celui de la mer, comme espace psychologique, relevant de l'inconscient des trois auteurs de notre corpus. Etant habituellement des espaces réconfortants et rassurants pour les uns, la ville et la mer se

* C'est nous qui soulignons « on » qui réfère aux groupes armés

⁹⁸ J. P. Goldstein, *Pour lire le roman*, Paris, éd. Duculot, 1985, p.98

⁹⁹ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, éd. Nathan, 2000, p.35

transforment en lieux de haine et de méfiance, pour d'autres. Alors qu'en est-il de la ville dans ces romans ?

2.2.1 Espace référentiel : la ville

Considérée comme un espace d'identité et d'appartenance, la ville est, souvent l'objet ou le thème principal de l'écriture romanesque. Encadrant les faits et les gestes des personnages, servant à ancrer l'action dans un cadre spatio-temporel précis, et se dotant de nouvelles fonctionnalités, la ville, participe d'un statut indéniable dans les romans en question. Elle devient un lieu où l'écrivain se donne à libérer un trop-plein de souffrances, de regrets et de dégénérescences. Il est clair que la violence est fortement présente dans les différentes œuvres. Il reste cependant à voir comment elle est décrite dans ces romans et par quels moyens participerait l'espace de la ville à décrire l'indescriptible, la violence.

L'histoire des « *Jumeaux de la nuit* » se situe à *Kouba*, comme espace préliminaire et à *Alger* comme un espace qui englobe l'histoire. Ces deux référents placent l'intrigue dans un environnement qui ne peut être différent de la réalité évoquée. Kouba, en réalité, est un quartier populaire d'Alger, habité par la classe moyenne. Il était devenu, alors, le fief des islamistes et le berceau du terrorisme.

L'espace dans lequel évoluent et se meuvent les personnages des *Jumeaux de la nuit*, est à lui seul révélateur d'une tragédie connue de tout un chacun. Les événements se déroulent particulièrement dans la ville d'Alger. L'auteure a le souci de placer ses personnages dans des espaces référentiels formés généralement par des villes algériennes dont la simple évocation du nom angoisse le lecteur et reflète la terreur et l'inquiétude : Alger, Bab-El-Oued, Blida, Bab-Azzoun, Kouba, El Harrach, Lakhdaria, Boufarik, Sidi Bel Abbés, etc. En voici quelques exemples :

« *Es-tu certaine que personne ne vous a vus quitter Kouba ? Es-tu sûre que tu n'as pas été suivie ? Elle le rassura, sans être elle-même assurée de quoi que ce soit.* », (p.22)

Ou encore :

« *Mériem se met dans la file des voitures, se dirigeant vers El Harrach, la fourgonnette blanche emprunte la bretelle qui mène vers Blida* », (p.150)

Un espace marqué par la violence et la mort qui guette le citoyen algérien à tout moment. Cela se manifeste dans ces extraits que nous estimons explicites :

« Lorsque celui-ci dit à Soukeïna que Safia avait perdu son fils lors d'une opération anti-terroriste à Lakhdaria - c'était en 1993 - Soukeïna ne montra aucune émotion », (p. 20)

« Terrifiant. Le bruit de l'explosion a été entendu à El Harrache ! », (p.82)

Ou encore, à la page 106, nous lisons :

« Sois vigilante, mère dit Amine. A Sidi Bel Abbes dix enseignantes ont été assassinées. L'une d'entre elles était une jeune mariée, (...), Son corps a été atrocement mutilé.», (p. 106)

Sidi Bel Abbes, c'est une ville qui se situe à l'ouest de l'Algérie, connu par les actes terroristes massifs qui s'y sont intensément déroulés, ceci traduit la violence répandue dans tout le pays et la gravité de la situation. Sachant que les personnages de ce roman se meuvent dans le grand Alger, nous remarquons qu'il ne leur échappe nullement les faits et les actions criminelles qui se passent dans le pays, en l'occurrence Sidi Bel Abbes. Un éclatement de l'espace qui laisse lire l'étendue de la violence et du crime. L'auteure a eu recours à cet événement qui s'est passé réellement à Sidi Bel Abbes où l'on a tué des institutrices qui exerçaient dans un village, situé aux alentours de la ville Sidi Bel Abbes. En regagnant leurs domiciles dans un autobus, le massacre a eu lieu.

L.Aslaoui évoque des faits et des lieux réels et précis pour mieux ancrer l'histoire dans le réel et le quotidien du lecteur, notamment le lecteur algérien, pour en tracer une symétrie avec l'Histoire vécue par tout un chacun. Ces événements racontés sont révélateurs d'une situation tragique réellement située dans un cadre spatio-temporel bien déterminé.

A l'étude de cet élément constitutif de la fiction, nous avons remarqué que l'auteure joue sur deux formes d'espaces, l'un ouvert (villes, quartiers, cités,...) et l'autre clos (domicile, espace scolaire, lycée, hôpital, université, lieux de travail...). Ces espaces coexistent en permanence référant à une même thématique : celle de la violence. Les extraits suivants, pourraient mettre le lecteur en rapport direct avec les événements et expliciter leur étendue :

« *Le téléphone ne sonne presque pas dans le nouvel appartement* », (p.9)
« *Il la rejoint à la cuisine. Elle réchauffe à la micro-onde le poulet au citron...* », (p.13)

« *Était-ce le jour où son nom fut affiché à la mosquée de Kouba ?* », (p. 24)

« *Et dire que Boufarik ma ville natale était si belle avec ses orangers, ses pommiers en fleurs et ses amandiers ! Qu'avons-nous fait pour mériter cela ?* », (p.18)

Il est communément connu que, la maison familiale est un espace sécurisant, elle est toujours associée à : sécurité, quiétude, sûreté, etc. Cependant, dans « *les Jumeaux de la nuit* », on assiste à un éclatement de cet espace. La famille *Choukar, Soukeïna* et ses deux enfants, sont contraints de déménager de leur demeure sous la pression et la menace des terroristes. Forcée de quitter le domicile, l'héroïne se sent déracinée et exilée dans son propre pays. Refusant tout projet de quitter son domicile, elle finit par accepter de partir loin en laissant son âme et une partie d'elle-même dans la maison de *Kouba*. La voix du narrateur épouse celle de l'héroïne pour décrire cet état de tourments et d'errance montrant ainsi le désarroi et l'aspect tragique des faits.

Suite à cette tragédie, l'espace commence à se rétrécir pour ne garder que le lit de camp comme chez Abdelkader Djemai. Dans *Les Jumeaux de la nuit* nous retrouvons également cette dimension de réduction de l'espace au simple lit de camp, pour mettre le doigt sur cet emprisonnement et étouffement dans lesquels vivait alors le peuple algérien.

« *Soukeïna est pressée de voir poindre le jour. Elle ne dort pas et cela date depuis longtemps. Peut être depuis la nuit du quatre mai 199é. Ce jour-là c'était l'anniversaire de Hassan. Il fêtait ses cinquante ans. Elle l'avait appelé au bureau, là où il avait élu domicile depuis janvier 1992. Comme la plupart de ses collègues, il avait aménagé un lit de camp. Comme eux, il avait abandonné famille, domicile et amis.* » (p.22)

Comme ses collègues, les policiers, *Hassan* fit de son bureau un logis, tout comme *Sid Ahmed Benbrik* dans *Un été de cendres*. Dans une atmosphère de défiance, de suspicion, et de terreur, le protagoniste déraciné semble s'apprêter à mourir.

Un autre type d'espace est mis au point dans le texte des *Jumeaux de la nuit*. Un espace éclaté mais en corrélation avec le factuel qui demeure violent et dangereux, il se manifeste cette fois-ci par l'évocation des pays étrangers tels ceux qui ont participé à la

montée de l'intégrisme en Algérie. Là où les jeunes happés par la bête sont envoyés pour l'exercice et l'expérience du terrain, l'apprentissage et l'initiation aux armes et au djihad.

« *Au même moment (l'explosion de la bombe) aux Etats-Unis, en Arabie Saoudite, à Téhéran, à Londres, à Paris, à Khartoum, à Genève, à Peshawar, la bête repue s'endort paisiblement.* », (p.91)

Dans *A quoi rêvent les loups*, l'espace évoqué installe chez le lecteur une dimension réelle et subjective. Cherchant à donner au récit une dimension significative et crédible en particulier, l'auteur n'hésite pas à inscrire son récit dans un espace bien déterminé, en rapport direct avec la géographie du pays. Dans son roman, l'auteur a lui-même, scindé l'espace dans lequel évoluent ses personnages en trois parties presque égales allant d'un espace ouvert vers un espace fermé suivant une courbe évanescence allant décroissant vers l'abîme. De la page 17 jusqu'à la page 88, s'étale le chapitre I intitulé *Le Grand-Alger*, il nous renseigne sur l'aspect tragique et volcanique sur lequel dansait le pays avant octobre 88. Et ce, au travers d'une description vivante des faits et des conditions de vie que partagent les habitants du *Grand Alger*. De la page 89 jusqu'à la page 180, il y a le chapitre II qui a pour titre *La Casbah* décrivant un espace de transformation et de dégénérescence du personnage principal. Et finalement, le chapitre III, quant à lui, a pour titre "*L'abîme*" qui s'étale de la page 181 jusqu'à la page 274. Il met en scène l'état final d'une histoire tragique. Une histoire vertigineuse, qui *met à nu le pays*¹⁰⁰ selon les termes de Rachid Mimouni.

L'espace dans *A quoi rêvent les loups* est en forte corrélation avec le destin tragique du personnage principal *Nafa*, où l'un exprime et représente l'autre, il change constamment avec son évolution, il le détermine. Il est évident que dans ce contexte, l'espace acquiert une dimension fluctuante et tragique, dans la mesure où il modèle et forge *Nafa Walid* à chaque moment de son évolution. A travers cette division structurée en trois catégories d'espaces : le Grand-Alger comme espace préliminaire offrant une dualité amère entre les riches et les pauvres ; la Casbah comme espace symbolique et l'Abîme, comme métaphore de la mort et de la déchéance ; l'auteur tend à spatialiser son personnage principal *Walid*. A ce niveau de l'analyse nous rappelons les remarques du critique G.Genette, que nous trouvons révélatrices à ce stade, où il postule que :

¹⁰⁰ Rachid Mimouni, interview dans le journal du *Jura Suisse*, 1991

« Le langage semblait comme naturellement plus apte à exprimer les relations spatiales que toutes autre espèce de relation (et donc de réalité), ce qui le conduit à utiliser les premières comme symboles ou métaphores des secondes, donc à traiter de toutes choses en termes d'espace, et donc encore à spatialiser toutes choses »¹⁰¹.

De même, dans une étude exhaustive menée par Marek Tomachevski, intitulée *Ecrire la nature au XX^e siècle : les romanciers polonais des confins*, parvient à annoncer que : « L'espace n'est pas un réceptacle passif dans lequel sont posés objets, formes et êtres humains, il devient lui-même un objet de création qui conditionne le réseau de relations et de tensions entre les protagonistes. »¹⁰²

Tenant compte de ces postulats, nous sommes amenées à dire que *Walid* est profondément corrélé par l'espace. Il en entretient, en fait, une relation d'interdépendance. Il sera finalement le produit de l'espace dans toutes ses catégories et ses formes, tout comme ces jeunes qui sont devenus le produit de leurs conditions dérisoires. Ils étaient lésés et effacés par un dysfonctionnement général du système en place.

- **Le Grand-Alger :**

Alger, la capitale de l'Algérie, est la ville qu'a choisie Yasmina Khadra comme lieu de théâtre pour raconter l'histoire des *loups* et de leurs rêves. Constituant l'arrière plan du roman, elle participe d'un vrai paradigme de l'Histoire immédiate du pays, puisqu'elle a connu les crimes les plus indéchiffrables et insaisissables de cette tragédie, c'est ce que nous allons voir en détail dans la deuxième partie de cette étude relative à la réécriture de l'Histoire. Dès lors nous sommes censée nous limiter, à ce stade de l'étude, uniquement à la notion de l'espace. Ensuite, il est à noter que tous les espaces évoqués dans ce récit correspondent à des régions et des places que nous pouvons tous reconnaître et situer dans l'espace réel et géographique de l'Algérie ou de sa capitale Alger.

Présenté tout d'abord avec une structure duelle où deux mondes distincts cohabitent, le Grand Alger, donne l'image d'un déséquilibre irréductible. Ses hauteurs,

¹⁰¹ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1969, pp.43-44

¹⁰² Marek Tomaszewski, *Ecrire la nature au XX^e siècle : les romanciers polonais des confins*, éd., Presses Universitaires de Septentrion, Institut de Recherches Littéraires, Varsovie 1998, p.232

telle une divinité, habités par les riches et les huppés de la société tandis que la collectivité infortunée et démunie installée dans les quartiers bas et les lisières de la ville.

« La voiture parvint tant bien que mal à se soustraire au tintamarre des quartiers insalubres, s'élança sur l'autoroute, contourna la colline et déboucha sur un petit bout de paradis aux chaussées impeccables et aux trottoirs aussi larges que des esplanades, jalonnées de palmiers arrogants. (...) Des villas taciturnes nous tournaient le dos, leur gigantesques palissades dressées contre le ciel, comme si elles tenaient à se démarquer du reste du monde, à se préserver de la gangrène d'un bled qui n'en finissait pas de se délabrer. », (p. 24)

L'espace ici s'organise structurellement sur un jeu d'oppositions binaires entre deux mondes, dont l'auteur alterne les mentions pour bien cerner cette dualité et en extraire les circonstances. Empruntant son chemin vers la résidence des Raja, située dans le quartier chic de *Hydra*, lui, qui venait de l'autre côté de la ville, des bas quartiers portant la livrée de la pauvreté, Nafa Walid décrit ainsi le nouvel espace, qui s'apprête déjà à sa modification : ***Déjà** les rues éprouvantes de la ville s'éloignaient tandis que (...) les grands boulevards écartaient leurs bras pour m'accueillir*. Le mot *déjà*, que nous avons souligné en gras, atteste de ce que nous avons avancé plus haut, dans la mesure où l'espace le conditionne, le crée et le fabrique.

Un nouveau monde semble s'ouvrir à *Walid* et *les grands boulevards* semblent à leur tour écartier *leurs bras pour l'accueillir*. Avec cette belle métaphore des bras ouverts, *un peu comme la mer rouge devant Moïse*, pour accueillir quelqu'un qui laisse ressentir une certaine affection voire une admiration, *Nafa* semble être émerveillé par un sentiment jamais connu jusqu'ici. Par l'interpellation du nom de *Moïse* nous sommes introduits tout d'un coup dans la dimension sacrée du récit, et ce, pour évoquer la tendance aux miracles et aux mystères dans cette nouvelle vie qui l'accueille.

« Au moment où la voiture démarra, j'eus l'impression que ma vie changeait de cap. Je me sentais léger, décontracté, presque aussi épanoui qu'une fleur dans le près. Déjà les rues éprouvantes de la ville s'éloignaient tandis que, devant moi, un peu comme la mer rouge devant Moïse, les grands boulevards écartaient leurs bras pour m'accueillir. Je n'avais jamais connu pareil sentiment auparavant. », (p.20)

Six mois passés chez les *Raja*, il se retrouve malgré lui témoin d'un meurtre, celui de la jeune adolescente l'amie de Junior fils des *Raja*, morte à la suite d'une overdose. *Hamid* et *Nafa* devaient se débarrasser du corps de la jeune fille comme si de rien n'était. Ayant assisté à cet événement tragique qui aura par la suite un grand impact sur son fonctionnement psychologique et de graves répercussions sur son devenir, frôlant la folie suite à cet acte barbare, il préfère revenir à la Casbah, chez lui, pour se réconcilier avec soi-même, et se ressaisir de cet accident fatal.

Par la suite, vient s'installer un espace souffrant, annoncé par la métaphore « *Alger était malade* », à cause de ses bas-quartiers avec leurs foules, leurs éruptions tumultueuses et leur condition de vie réduite à celle des vermines effervescentes et corrosives, créant ainsi une allégorie d'un espace cadrant le chaos dans lequel évoluent les personnages et les hommes. Un aspect destructeur de cette population vivant dans l'oubli total et le besoin, dont il sera question dans le chapitre sur *La Casbah*, est mis en exergue par l'auteur dans cette description d'Alger. Une description, pareille à celle de Djemai dans *Un été de cendres*, indique la décomposition de la ville sous *un soleil de plomb*.

« Alger était malade. Pataugeant dans ses crottes purulentes, elle dégueulait, déféquait sans arrêt. Ses foules dysentériques déferlaient des bas-quartiers dans des éruptions tumultueuses. La vermine émergeait des caniveaux, effervescente et corrosive, pullulait dans les rues qu'étuvait un soleil de plomb. », (p.91)

Dans le dernier chapitre du roman "*L'abîme*", Alger est ainsi présentée par le narrateur hétérodiégétique avec une perspective passant par le personnage *Nafa* et lui donnant plus d'importance puisque le roman en question porte assez d'attention à la psychologie de *Nafa Walid*. Ce qui va procurer de l'intérêt à notre personnage :

« Debout devant la fenêtre, Nafa observait le brouillard entrain d'envahir la ville comme une horde de fantômes débarquant de la mer. (...) recroquevillée sur elle-même, Alger écoutait l'épouvante lui rangeait les tripes et le malheur officier dans son esprit. (...) Alger se laissait aller au gré des pertitions. »,(p.197)

2.2.2 Espace symbolique : La Casbah

Communément appelée la Casbah, al qasabah en arabe qui signifie "la citadelle". Elle est un symbole de la culture algérienne, elle est aussi un objet d'inspiration artistique et le siège d'un savoir-faire artisanal ancestral. Elle occupe un rôle central dans la guerre d'Algérie servant de bastion aux indépendantistes du FLN. Nous reviendrons à son histoire dans la deuxième partie de ce travail. Découvrir la Casbah c'est découvrir l'essence même d'Alger " al-mahroussa " qui veut dire " la bien gardée ". Elle est le noyau originel qui valut à la cité mauresque d'El-Djazair le surnom " d'Alger la Blanche ". Les plasticiens locaux, les écrivains et les poètes, les musiciens et les interprètes, charmés et inspirés par son architecture et son ambiance singulière continuent de la chanter¹⁰³. Le narrateur décrivant la Casbah, raconte la déchéance d'une ville, laquelle, loin de réaliser confiance et espérance, loin de fournir paix et harmonie, déçoit et se transforme en monstre.

« (...) mais cette histoire avait l'avantage de faire comprendre, avec une simplicité désarmante, comment, sans heurts et sans bruits, presque à son insu, la Casbah des poètes se mua en citadelles intégriste. », (p.107)

Le choix de cet espace n'est pas fortuit, l'auteur y consacre un chapitre entier pour mettre en exergue l'ampleur de la symbolique de cet espace métaphorique qui est la Casbah, représentant les origines de l'Algérie profonde. D'une citadelle ouverte à tous les arts et les artistes, elle devint une citadelle interdite. Ainsi, nous révèle-t-il dans un grand étonnement et sans explication possible, qu'à son insu, la Casbah des poètes se mua en citadelle intégriste.

Parallèlement à cette description d'un quartier chic, nous trouverons aussi la description d'un autre quartier pauvre :

«Nafa (...) s'enfonça dans la venelle tortueuse dont les mouches, crevassées et ruisselantes d'eau usée, dégringolaient vers les soubassements. Les monticules d'ordures que grillait le soleil et qu'assiégeaient d'incroyables nuées de mouches, empuantissaient l'air. Nullement dérangés par les exhalaisons, des gamins s'amusaient avec un chiot irrécupérable(...) ils étaient crasseux, les jambes meurtries, le visage faunesque.», (pp. 97-98)

¹⁰³ Disponible sur : <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Casbah%20d'Alger/fr-fr/>

Lors de son retour à la Casbah, y cherchant refuge contre la folie qu'il frôlait, suite à l'acte tragique de la forêt de Bâinem, que nous évoquerons par la suite, *Nafa Walid* se met à fréquenter la mosquée, et, sans se rendre compte, il devient moussebel :

« Il était moussebel¹⁰⁴, un membre actif de l'effort de guerre, certes dans les coulisses, encore au stade de la figuration, mais déterminé à donner le meilleur de lui même pour soustraire le pays à la dictature des uns et à la boulimie des autres afin que nul ne soit bafoué par des gendarmes zélés et que la dignité des hommes leur soit définitivement restituée. »
p.161

Là aussi nous sommes passée à une autre catégorie d'espace, la mosquée, d'où une autre transformation du personnage, cette fois-ci en moussebel. Croyant aider la population, il ne fait que s'enfoncer dans l'abîme.

« Peu à peu, la Casbah consolida ses remparts. Elle devint une citadelle interdite. Les moudjahidin s'y repliaient après leurs prouesses. Ils étaient chez eux », (p.151)

Ou encore :

« A la casbah, il était exclu de trouver quelqu'un pour vous reconforter sans lui donner l'occasion de vous endoctriner. On abusait des états d'âme des « égarés » et profiter de leur fléchissement pour les atteler à la mouvance », (p.119)

La Casbah est prise comme archétype de la ville algérienne, là où s'est manifesté un enseignement intense endoctriné des groupes armés. Le narrateur-personnage assiste impuissant, tout comme Alger et tout le pays, au processus de sa métamorphose progressive mais exponentielle, et de sa ville. Par là l'auteur fait un hommage à cette ville, la Casbah ville des poètes et des artistes, qui devint le fief des intégristes. Elle est reconnue également par la pauvreté, la privation et le besoin. Le danger omniprésent qui guette ses habitants abolit toute frontière entre les idées fondamentalistes.

L'auteur nous plonge dans un espace ambigu, au lieu d'une ville prometteuse et porteuse d'espoir, censée inspirer poètes et musiciens, écrivains et plasticiens nous nous retrouvons face à une ville aux tendances suicidaires qui ne peut procurer que la peur et la mort à ses habitants. Il contribue à appréhender la difficulté et la rapidité des changements qui s'y sont déroulés.

¹⁰⁴ Moussebel : agent de liaison, souligné dans le texte.

Nafa, alors impliqué dans les événements du drame algérien, se trouve poursuivi par la police. Il s'abrite dans un bidonville d'El Harrache, à quelques encablures d'Alger, chez *Abou Mariem* où il fit la connaissance de *Salah l'Indochine*. Et c'est par là qu'il rejoint le maquis guidé par ce dernier, avant qu'il ne rejoigne le groupe de *Sofiane*. En voyant le bidonville pour la première fois, *Nafa* était bouleversé et choqué par la misère qui régnait aux portes d'Alger (El Bahja).

« des centaines d'horribles gourbis s'amoncelaient sur le terrain vague: toitures défoncés, enclos bricolés avec des plaques de tôle ondulé et de morceaux de voitures, fenêtres découpées dans des caisses, recouvertes de Plexiglas poussiéreux et de cartons pourris, flaques de rinçures grouillantes de bestioles, fourgons désossés couchés en travers des « patios » monticules d'ordures ménagères, et au milieu de cet univers dantesques, des spectres quasi détritivores erraient, le regard tourné vers l'intérieur de leur crâne, la figure tendue comme une crampe.», (p174)

Le narrateur décrivant *Walid* lors de cette visite imprévue à ces bidonvilles, tient à souligner cette division de l'espace (haut-bas) qui traduit une division dans la société (riche-pauvre), pour nous dévoiler cette frange de la société (bas) qui endure un quotidien où les habitants purgent, selon lui, leur peine dans un cloaque aussi infamant qu'humiliant.

« Jamais Nafa Walid n'avait soupçonné l'existence d'une telle déchéance humaine aux portes d'El-Bahja, lui qui était né et avait grandi dans les ruines insalubres de la Casbah. », (pp.174-175)

Abou Mariem explique à *Nafa* qu'il n'avait rien à craindre parmi eux, car dépossédés d'absolument tout, ils n'hésitaient pas à collaborer avec le *Diable* pour se débarrasser de ce pouvoir injuste :

« Ici, tu n'as rien à craindre. Nos hôtes hébergeraient le Diable s'il consentait à les débarrasser des fumiers qui les ont dépossédés d'absolument tout.»,(p.175)

Nous observons, que le bidonville est un espace pour les marginaux, les ratés et les incultes. Ceci dit, il représente parfaitement *l'Abîme* qui sépare les deux communautés d'Alger : ses hauteurs pour les riches et ses bas-quartiers pour les pauvres. Ainsi présenté dans le texte, le bidonville devient un *lieu-passerelle* vers le maquis où s'activent les groupes islamistes armés.

Revenons maintenant à notre idée première qui considère *la Casbah*¹⁰⁵ comme un espace symbolique. Servant de bastion pour les indépendantistes du FLN, lors de la guerre de libération, la Casbah acquiert une symbolique historique très chargée sémantiquement, celle du maquis, qui se dégage intensément dès l'évocation de cet espace. Ce quartier *héros* de l'indépendance requiert, dans le roman *d'A quoi rêvent les loups*, son rôle de jadis, mais subverti. Car redevenue un espace marginalisé de la ville, la Casbah sert de bastions pour les fondamentalistes contre le pouvoir.

Dans cet espace, *Nafa* sera pris en charge, tout d'abord par *Abou Mariem*, qui lui inculquait comme nous l'avons vu la légitimité de leur combat, ensuite il sera légué à *Salah l'Indochine*, un ancien combattant de la révolution. *Abou Mariem*, demandant à *Nafa* s'il connaissait *Salah l'Indochine*, et celui-ci lui répondant que non, ajouta en toute fierté :

« *Eh bien, c'est lui. Il a fait la guerre d'Indochine, la révolution de 54 et la guerre des frontières contre les Marocains en 63. C'est un increvable. C'est notre guide. Il connaît le maquis mieux que ses poches.*», (p176)

Un tel personnage, avec un passé aussi glorieux, qui sera le guide de *Nafa* vers le maquis, est doté de plusieurs particularités opérantes et d'une symbolique qui n'est pas moindre. Un homme increvable qui a servi son pays sans relâche et à chaque fois que besoin est, ne peut qu'être estimé et écouté. Donc ce n'est pas fortuit s'il a le rôle d'assurer la transformation finale, de *Walid* en *loup*.

2.2.3 Espace psychologique : L'abîme

Nafa Walid est impliqué dans les événements tragiques des années 90 : il commence comme chauffeur dans des attaques des entreprises étatiques pour s'accaparer des recettes des ouvriers. Après plusieurs opérations, il se trouve poursuivi par la police. Il s'enfuit et s'abrite dans un bidonville d'El Harrach chez *Abou Mariem*

¹⁰⁵La Casbah : Son histoire remonte à l'Antiquité, où elle est d'abord un port punique, puis berbère et enfin romain. Fondée au X^e siècle par les Berbères sous la dynastie des Zirides, elle est ensuite enrichie par les apports des autres dynasties berbères qui dominent successivement le Maghreb central. Elle atteint son apogée durant la période de la régence d'Alger, de laquelle elle est le siège du pouvoir politique. Colonisée par les Français en 1830, elle est progressivement marginalisée car les centres de pouvoir sont déplacés vers la nouvelle ville. Elle occupe un rôle central pendant la guerre d'Algérie, servant de bastion aux indépendantistes du FLN. À l'indépendance du pays, en 1962, elle ne retrouve pas son rôle central et redevient un espace marginalisé de la ville. Disponible dans le site : (https://fr.wikipedia.org/wiki/Casbah_d%27Alger)

où il rencontre *Salah l'Indochine* l'ancien maquisard de la guerre de libération algérienne, il y reste pendant un moment avant de rejoindre le groupe de *Sofiane* avec lequel le héros va s'initier pour devenir plus tard un tueur en série.

« La peur s'empara de ses tripes. Il prit soudain conscience de sa vulnérabilité. Alors, à moitié assommé, totalement désespéré, il se mit à courir, à courir, à courir... », (p.174)

Avant de monter au maquis, *Nafa* a commis une série de meurtres dont le premier est un juriste, sous la tutelle d'un groupe spécialisé dans l'assassinat des « *fonctionnaires de l'autorité juridictionnelle* », des « *communistes* » et des « *hommes d'affaires* ». Il était sous le commandement du groupe de *Sofiane*, un bel homme de vingt-trois ans grand et athlétique, avec un visage d'enfant et un sourire désarmant, il charmait aussi bien son entourage que ses victimes.

L'abîme : cet espace, comme son nom l'indique, est le plus violent de tout le récit où nous découvrons au fil de l'histoire les boucheries et la folie qui régnaient en Algérie. Dans le but de donner à son récit plus de vraisemblance, l'auteur s'exerce à maintenir l'équilibre entre l'univers romanesque et la réalité extra-littéraire. La forêt de Bâinem, illustre bien ce souci permanent dans la mise en œuvre de cette violence qui semble nécessiter tant d'éléments réels pour décrire sa brutalité.

Par le biais d'une narration photographique et violente, le narrateur nous décrit le basculement de *Nafa Walid* vers cet univers ténébreux et barbare. Il nous y introduit afin de lever le voile sur les apparences trompeuses de ces prédateurs qui ont squatté les libertés et les vies humaines. Le lecteur, à l'image de *Nafa Walid*, est transposé au cœur de la violence, où les terroristes procèdent aux massacres collectifs pour assurer un nouveau statut dans la hiérarchie. Le monde du maquis, est relativement associé au monde des ténèbres dans l'au-delà car le texte nous rapporte dans les détails les conditions déplorables dans lesquelles vivaient ces êtres inhumains. Le personnage principal découvre un monde mystérieux, dans lequel il évolue pour devenir une bête immonde et redoutable, il s'agit d'un univers décrit ainsi :

« Par-delà le sentiment de dépaysement total qui le perturbait, il éprouvait une peur sans cesse grandissante des hommes de la katiba. Ils étaient sales, rebutants, les sourcils bas et le regard vénéneux. Ils mangeaient comme des bêtes, ne riaient jamais, priaient tout le temps,

sans ablutions et sans se déchausser, et ne parlaient que des lames de leurs couteaux. », (p.225)

Après la chute et la défaite du hameau de Sidi Ayach, où régnait le luxe, une autre transition mène Nafa et le lecteur à embrasser un espace hostile et apocalyptique :

« Finis la vie de château, les maisons en dur, les feux de cheminée et les stocks de ravitaillement. Les casemates et les grottes du nouveau campement inspiraient un sentiment de lassitude amère et de renoncement. Ouvertes aux quatre vents, inconfortables et lugubres, y passer la nuit glaçait le sang. On dormait recroquevillés à même le sol, dans un coin, sans couverture, les mains entre les cuisses et les genoux contre le menton. », (p.248)

2.2.4 Espace ambivalent : La forêt de Baïnem

Dans notre étude de l'espace nous nous sommes centrée sur les trois grands lieux indiqués par l'auteur, formant les trois chapitres du roman, seulement nous nous sommes retrouvée devant la nécessité de citer un autre espace chez Y.Khadra, qui lui, a aussi une grande valeur symbolique, c'est la forêt de Baïnem. Cet espace configure à son tour le changement de *Walid*, c'est le premier lieu où il était à proximité du crime et de l'horreur, et où il fit son premier pas vers un inconnu qui serait tracé au fur et à mesure que le temps de la fiction avance. Il avance en fait vers l'abîme. Baïnem n'est en réalité que l'anagramme de "abîme", fonctionnant comme un signe de lisibilité pour le texte, cet espace prépare psychologiquement *Nafa* au crime. Comme le soutient Henri Mitterrand dans son *Discours du roman* remarquant que le nom des lieux participe de la vraisemblance de l'histoire. « *Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui, court-circuit la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai* »¹⁰⁶

Relevons l'extrait suivant pour en expliquer l'ambivalence de cet espace et comprendre sa portée dans le roman.

« Une heure après nous nous enfonçâmes dans la forêt de Baïnem. Hamid avait du mal à maîtriser la voiture sur la piste glissante que les ornières rendaient quasiment impraticables. Les arbres se déchainaient, se contorsionnaient sous les rafales du vent. Leurs branches hystériques claquaient sur la carrosserie de la Mercedes. Nous nous arrê tâmes au

¹⁰⁶ Henri Mitterrand, *Le Discours du roman*, Paris, éd., PUF Ecriture, 1980, p.194.

pied d'un tertre. Hamid sortit le cadavre du coffre et marcha sur un bosquet, en patinant. Je trainai derrière lui, sans comprendre pourquoi, comme si une force scélérate me poussait vers le cauchemar. Hamid laissa tomber le corps par terre. », (p.76)

Considérons le lexique employé d'où émane une extrême violence redoutable : s'enfoncer, les arbres se déchainaient, branches hystériques, cadavre, cauchemar ... etc., un lexique qui prépare et annonce les scènes à venir. Cette violence est figurée par *le déchainement des arbres, l'hystérie des branches et la force scélérate poussant Nafa vers le cauchemar*. De même, le fait de *s'enfoncer* dans la forêt de Baïnem suggère l'enfoncement de *Walid* dans l'abîme. Ce sont autant d'éléments servant la lisibilité du texte, qui sont mis à la disposition du lecteur pour le projeter, alors, dans la destinée fatale de *Walid*. Une tension psychologique si puissante à laquelle nous assistons, reflète la confusion du monde intérieur de notre personnage et de la réalité extérieure des objets représentés. Philippe Hamon souligne à ce propos dans son ouvrage sur l'analyse du descriptif que : « *Toute description, qu'elle soit focalisée sur le personnage, sur un milieu, ou sur une relation des deux, peut donc être un opérateur de lisibilité fondamentale du texte.* »¹⁰⁷

L'espace joue un rôle déterminant car il permet à l'action de se dérouler, d'évoluer et de se transformer. Partant, nous continuons la lecture de cette initiation au crime et à l'horreur dans cette forêt, Baïnem¹⁰⁸, à la fois, symbole de révolution et de dérive. Par le maquis, servant autrefois de lieu de combat lors de la guerre de libération, la forêt de Baïnem acquiert alors une symbolique ambivalente, représentant mutuellement la guerre de libération et la guerre civile des années 90. Deux structures diamétralement opposées l'une avait pour cause de libérer le pays du joug du colonialisme et l'autre va enfoncer ce même pays dans le crime et l'horreur de la violence. Cette dénomination, *Baïnem*, n'est pas fortuite, le nom du lieu appelle la conscience du lecteur, elle est selon, Henri Mitterrand « *Le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte*

¹⁰⁷ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, éd. Hachette, Paris, 1980, p.114

¹⁰⁸ Ahmed Haniche, Publié dans *Info Soir* le 11/08/2005 : La forêt de Baïnem, qui constitue une réelle bouffée d'oxygène pour la capitale, a été entièrement ravagée par des incendies durant la guerre de Libération nationale. Dès les premières années de l'indépendance, une grande opération de reboisement a été menée faisant revivre ce site paradisiaque devenu, aux années 1980, un centre de préparation physique pour les équipes sportives de la capitale et même celles des wilayas mitoyennes telles que Blida et Boumerdès. Au début des années 1990, le massif forestier de Baïnem a été investi par les semeurs de terreur et de mort. Par conséquent, les familles et les équipes sportives l'ont déserté à cause de l'insécurité qui y régnait durant toute une décennie.

de reflet métonymique qui, court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai (...)»¹⁰⁹

Nafa poursuit sa description des faits, nous racontant l'ampleur de l'impact de ce crime sur son être et en particulier sur son état psychologique qui faisait corps à corps avec la folie.

- tu vas l'enterrer ici ?

- j'aurai pris une pelle, avant.

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. Pris au dépourvu, je me pliai en deux pour dégueuler.

Hamid frappa encore, et encore, m'éclaboussant de giclées de sang et de fragments d'os. Chacun de ses hun me lardait l'esprit et me lourdaient un peu plus. (...). Mon urine cascada sur mes cuisses flageolantes. A bout, laminé, je tombai à quatre, la face sur mes vomissures, et me mis à hurler, à hurler...», (p.76)

L'usage du verbe hurler dans l'expression « *Et me mis à hurler, à hurler, ...* », interpelle le lecteur, par son caractère animalier et évoque l'expression « *hurler avec les loups* »¹¹⁰ qui signifie faire comme les autres, même lorsqu'on les désapprouve. Les trois points de suspensions à la fin de l'extrait, laissent au lecteur le soin d'intervenir dans la construction du sens et l'interprétation des faits, ce qui va être mis en exergue ultérieurement. En effet, faire comme les loups, est le chemin prémédité pour *Nafa*.

« - Voila, dit Hamid en se redressant, même sa propre mère ne pourrait pas l'identifier. Dans un ultime sursaut, je me relevai pour m'enfouir droit devant à travers les ténèbres. (...)

- je veux rentrer chez moi.

- justement.

- chez moi, à la Casbah. (...)

- je n'irai nullement avec toi. Nos chemins se séparent ici. Je ne veux plus entendre parler de toi, ni des Raja ... », (p.76)

Dans cette description où tout est construit et où rien n'est gratuit selon les termes de Valéry, *Nafa* fait sa transition. Cette forêt constitue un espace de transition, c'est ici, à la forêt de *Bainem*, que *Nafa* va couper tout lien avec la famille *Raja* et il va

¹⁰⁹ Henri, *Le discours du roman*, op., cit., p.194.

¹¹⁰ Dictionnaire, *Le Robert Dixel Mobile*

s'enfoncer dans les ténèbres de l'abîme. C'est dans cet espace ambivalent que les intégristes, par le biais de leurs interprétations erronées du sacré, rêvent de créer leur monde, un monde aux antipodes de toute logique et de toute réalité.

Au terme de cette étude nous aimerions mettre l'accent sur un point qui nous semble pertinent dans l'analyse de cet espace. Compte tenu, des descriptions de ces lieux, le narrateur émet un contre discours vers la fin de son voyage. Au maquis, il se remémore sa Casbah, sa ville natale avec beaucoup d'émotion et de nostalgie, la famille également lui manque. Cette ville céleste qui permettait de s'élever vers les hauteurs divines, se transforme à son tour en un lieu destructeur vidant l'être de toute son âme et de son humanité.

Nous constatons que l'espace, lui aussi, subit cette transformation fatale qui affecte tous les éléments constitutifs du roman en l'occurrence les personnages et l'espace. Cette transformation de l'espace est faite également par contraste avec l'introduction du personnage *Salah l'Indochine* qui *connaît le maquis mieux que ses poches*. Un changement de repères et de fondements s'est fait en transgressant les normes au su et au vu de tout un chacun, ceci trouve écho dans la transformation de l'espace du roman. D'un lieu, *le maquis*, abritant les moudjahidines pendant la guerre de libération, Baïnem est devenue un autre lieu à connotation terrifiante, cette fois-ci, inaccessible et monstrueux, pendant cette guerre civile. Ceci met en exergue la généralisation de ce processus de transformation qui a frappé le pays telle une épidémie ravageuse, un constat que l'auteur a voulu signaler dans *A quoi rêvent les loups*.

Quant au temps dans *A quoi rêvent les loups*, il s'agit d'une interrogation allégorique plongée dans le sacré et dans le temps, qui fait coïncider paradoxalement moment de narration et moment de l'histoire mais, paraît-il, ce n'est point pour révéler une origine des faits ou une continuité mais, peut-être pour rompre cet aspect cyclique de l'histoire, et rompre avec le mythe de l'éternel retour. Cette rupture se caractérise par l'absence de forces surnaturelles auxquelles croyaient vivement *Nafa* et ses compagnons. Car, par le fait de s'attendre longtemps, à ce qu'un geste surnaturel se produise pour lui venir en aide, le héros marque une rupture dans ce temps d'avec son passé en démystifiant les fausses croyances qui ont affecté ses actes. Citons à titre d'exemple, son arrivée à Alger :

« *Déjà les rues éprouvantes de la ville s'éloignaient tandis que, devant moi, un peu comme la mer rouge devant Moïse, les grands boulevards écartaient leurs bras pour m'accueillir.* », (p.22)

Cet appel de l'image de Moïse et de la mer rouge malheureusement ne se reproduit pas avec *Nafa*, car aussitôt désillusionné, il sera contraint de revenir chez lui, à la Casbah pour se retrouver. Le rêve, le miracle Donc nous mesurons avec intensité cette rupture d'avec le sacré et par là même avec le temps cyclique et l'éternel retour. Perte et destruction, seront les qualificatifs du temps dans lequel évolue *Nafa Walidou* le rêve et empiète sur la réalité. Signalant à la page 184 qu'il venait « *de traverser le mur du son, pulvériser le point de non-retour* », après son premier meurtre, le narrateur nous renvoie au paradoxe traduit par le mythe de l'éternel retour.

Dans ce roman Khadra met en scène une parfaite approche du temps entre le monde de l'éternel retour et le monde du non-retour. Dans une trajectoire menant droit chemin le protagoniste vers l'abîme, le temps serait plutôt une illusion. Transposant ses rêves dans un monde irréel, dans le maquis, le temps semble jouer du destin de *Nafa*, comme pour lui prouver que le rêve ne se négocie pas. Vide, mélancolie et échec seront les antagonistes qui fragilisent *Nafa* et le poussent à la folie. Concomitant avec le vide et l'échec, le temps avance tragiquement vers la mort. Il s'avère que dans ce roman le temps est illusion, puisque l'auteur a fait du rêve l'une des structures qui maintient la possibilité de dire l'indicible et de décrire la violence dans *A quoi rêvent les loups*.

2.3 La ville chez Djemai

Le narrateur *Sid Ahmed Benbrik*, commence par s'identifier dans des circonstances terribles comme pour exprimer le marasme d'un quotidien dur et insupportable, un cadre spatio-temporel des plus insoutenables indiquant une chaleur atroce et un lieu de travail réduit où les mégots jonchent le carrelage jaunâtre. Un méchant bureau faisant office d'un havre de paix. Autant d'éléments révélateurs d'évènements malheureux et de mauvais présages. Le pessimisme exprimé par le narrateur est manifeste, la peur du lendemain, de la pénurie de denrées alimentaires faisant de lui un prévoyant en stockant la nourriture dans son placard. La grève des éboueurs aggrave la situation et offre un spectacle désolant et insalubre qui n'arrange en rien les affaires du narrateur et qui plonge la ville dans un état de décomposition. Pour

Abdelkader Djemai, le texte met en évidence les modifications que le temps fait subir à l'espace, en l'occurrence, la ville. Qu'en est-il donc de cette ville ?

A travers cette ville, naît l'engourdissement, bouleversant les équilibres et suscitant la perte des repères. La ville telle qu'il se la représentait, s'avère être un exil, car ses rues étant devenues menaçantes et dangereuses, les habitants lui tournent le dos.

« *Et dans cette ville fracturée, des flocons de bois calciné tombaient, à leur tour, telle de la neige grise et poudreuse.* », (pp.84-85)

Le narrateur assiste dans l'angoisse et l'impuissance à la décomposition et la dégradation de sa ville. La grève des éboueurs étouffe cette ville, qui, brûlée par l'été finit par engloutir tous ceux qui l'habitent.

« *La grève des éboueurs atteint son cinquième jour. L'odeur des ordures devient insupportable. Elle pourrait l'atmosphère et me donne des migraines. Ce qui accentue le bruit de ferraille dans ma tête.* », (p.53)

Chez Djemai, la ville est personnifiée, génératrices de violences et de ruptures elle possède une âme, elle vit. Animée d'une rage suicidaire, elle s'étouffe.

« *Une ville au destin déchiqueté. Avec ses rues suintant la méfiance, je la surprends de plus en plus inquiète, animée par une rage suicidaire, impuissante à comprendre ce qui lui arrive, par surprise, par viol, par effraction* », (p. 51)

En vérité, le récit n'est ici qu'un prétexte conduisant vers des relais discursifs et descriptifs. Ainsi, l'écriture serait un moyen pour le narrateur-personnage de parler de son malaise. Evoquant son combat quotidien contre la bêtise humaine, le mal-être, et surtout le soleil, qui « *Exceptionnel, cet été, fait exploser les têtes, les pastèques et le granit.* », (p.54)

Chez Djemai, constamment maintenue dans l'anonymat, la ville acquiert une espèce de relation à une crise d'identité. La rue représente indéniablement un espace très intime pour le narrateur, elle devient une homogénéité et une unité surtout, car il parle de rue. Ce qui sous-tend, qu'elle devient une unité avec toutes les différences ethniques qui s'y enracinent, comme il a été démontré lors de l'étude de l'épigraphe empruntée à Kateb Yacine dans le premier Chapitre. Cette dynamique intertextuelle, exprimée par « *je suis né ici* » révèle une intention proche de celle de Kateb Yacine dans *Le cadavre encerclé* qui se veut une appropriation de son identité et du peuple algérien et une affirmation de soi par rapport à l'autre, colonisateur, qui a fait subir à cette population les massacres

les plus horribles de l'Histoire de l'Algérie. « *Ils ne savent pas que je suis né ici, dans l'une de ces rues pauvres, aujourd'hui meurtries, violentée* », (E.C, p.83)

A l'instar du colonisateur, les intégristes fondamentalistes agissaient, alors, dans la même horreur et la même barbarie, mais cette fois-ci, dans des luttes fratricides aiguës et intolérables, ce qui rend cette violence indicible pour Djemai. Avec cette ville, il entreprend une liaison d'attachement intense et considérable, dans la mesure où il la décrit en ces termes métaphoriquement déployés, pour montrer cet amour exceptionnel qu'il lui porte.

« Durant un moment, sous le ciel qui grisait, notre ville, pale et tremblante, a miraculeusement retrouvé, avec la coupe du monde, ses couleurs, son insouciance. On la voyait réagir, palpiter, frémir, faire des pronostics, (...). Elle vivait, s'exalter. J'étais content pour elle. », (p.38)

De même, à la fin du récit nous retrouvons un narrateur qui entre dans une espèce de prédiction, il espère que la ville retrouve son salut et sa stabilité. Il souhaiterait la voir sereine et sauve, vivant, avec et dans toutes ses couleurs, qui inspirent toutes les différences qui la constituent.

« Je sais, sans être prophète ou derviche, qu'elle finira par trouver un mari (Melle Rachida Benmihoub) et la ville, un jour peut-être, son calme, sa sérénité. Sa respiration. Ses couleurs », (E.C, p 111)

Cette ville ressemble entièrement à celle de Khadra, dans la mesure où la ville d'Alger vit alors, également, une tragédie, où la même horreur s'y abat. Reprenons une partie du passage d'*A quoi rêvent les loups* décrivant Alger comme une ville malade :

« Enceinte de leur haine (des illuminés qui l'avait violée), elle mettait bas sans retenue certes, mais avec la rage d'une mère qui réalise trop tard que le père de son enfant est son propre rejeton. », (A.Q.R.L, pp. 91-92)

La ville chez les deux auteurs subit, à son insu, l'inceste. Impuissante de comprendre ce qui, lui arrive, chez l'un, elle accouchait dans la douleur, dans l'horreur *naturellement*, chez l'autre. Devant un interdit de la parole, les romanciers déploient un interdit dans les mœurs, à savoir l'inceste. Par des métaphores filées, traduisant l'état de siège de la ville, ils nous transportent dans une cité malade, souffrante, dans un lieu qui succombe aux obscurs agissements. Un lieu complètement saisi par les démons et les prédateurs mettant en péril le pays et la population. Tous les deux, décrivent une ville

malade, inquiète suintant la peur. Cette ville qui se donne en spectacle dans les deux romans, schématise une scène théâtrale des plus atroces. « *Mes ennemis m'accusent alors de profiter lâchement du spectacle de cette ville terrorisée* », (E.C, p.83)

Un espace où gourous et démons deviennent méconnaissables. Car face aux maux de société : chômage, pauvreté et dénigrement total, les algériens et en particulier les jeunes désœuvrés, estimant changer leur statut rudimentaire, se dirigeront vers une autre violence cruelle et barbare.

Les trois romans mettent, simultanément, en scène une ville déchiquetée par les luttes fratricides, où les idéaux s'entrechoquent, dans un tourbillon de violence, de haine et d'absurdité. Parler et comprendre sont devenus impossibles en ces temps, ainsi l'homme, est ici, pris dans sa dimension de sujet participant des mutations historiques. L'espace octroie aux auteurs le moyen et l'aptitude pour condamner cette violence indicible.

2.3.1 L'espace comme métaphore : le cagibi

Le narrateur *Sid Ahmed Ben Brik*, avoue que son intégrité et sa loyauté professionnelles lui ont valu une condamnation qui l'a mené à quitter son confortable appartement, après la mort de *Meriem*, pour occuper un petit bureau ou un espace confiné. Ses supérieurs hiérarchiques étaient à l'affût, ils ne s'attendaient qu'à la moindre gaffe commise par le narrateur pour l'en extirper et s'en débarrasser en le casant dans ce "cagibi". Il se sentait victime de son honnêteté.

« *Pour avoir crié à la catastrophe, ils m'ont alors froidement condamné à occuper ce cagibi, juste en face des toilettes. A la mort de ma chère Meriem, il a fini par devenir mon domicile.* », (p.31)

Le narrateur évolue insensiblement dans cet espace très réduit, mis à l'écart par ses supérieurs, il y trouve refuge et essaie de se consoler par des manies et des délires qui dépassent la réalité qui l'entoure. « *Mes rêves n'y font pas souvent bon ménage avec les mouches excitées par les odeurs de cuisine et la grève des éboueurs.* », (p.31)

Il cherche à vaquer à ses occupations et ses corvées quotidiennes comme s'il voulait oublier d'avoir entendu ses sympathiques collègues se plaindre auprès de lui en lui racontant leurs problèmes. Il trouve refuge dans son cagibi : un monde conçu par lui

et pour lui et dresse un mur qui l'isole de cette maudite réalité. Dans ce cagibi, il mène une vie d'ermite. Il se cherche des moyens et des pratiques les plus banals pour se consoler de cette amère réalité qu'il subit.

« Malgré ma disgrâce, je n'ai jamais failli à la saine habitude de me raser chaque jour et de cirer impeccablement mes chaussures une fois par semaine. », (p.15)

Sid Ahmed Ben Brik, ne veut pas se plaindre de son insupportable train de vie et de la corvée qu'il faisait quotidiennement car la difficulté endurée par la vieille femme de ménage, est plus grande que la sienne. Il se console alors en se comparant à elle.

« J'ai accomplie ma corvée. Souvent, je descends, faute de pression suffisante, au premier étage pour remplir mes jerricanes. La tache n'est pas aisée. Je ne me plains pas. Le calvaire de la femme de ménage, contrainte de trimballer, la silhouette cassée, des seaux au bout de ses bras aux veines assaillante, est plus grand. », (p.27)

Une errance traduite, également, par son engouement pour la projection des films hindis et de karaté, une caractéristique des cinéphiles algériens de l'époque. Une image qui met en scène l'insouciance des jeunes et la paix des rues avant cette guerre civile.

« Bien que le notre soit en totale déconfiture, on ne louera jamais assez les vertus thérapeutiques du football sur le moral, pas toujours au beau fixe des nations. Il sait dribbler le malheur et feinter la mort. », (p.38)

2.3.2 L'espace entre liberté et détention : le couloir

Les couloirs de l'immeuble sont pour le narrateur, le seul espace de liberté où il peut se prélasser ou s'exhiber impunément car dehors, il perdrait la vie. Devenue menaçante et lieu incertain, comme nous l'avons souligné précédemment, la ville terrifie ses habitants. À une ville au destin déchiqueté, aux rues couleur de souffre, il préfère les quarante-deux couloirs de la Direction des statistiques.

« Le soir venu, les quarante-deux couloirs recouverts des seize mille deux cent vingt cinq carreaux me servent de boulevards, de venelles, d'avenues et de terrain d'expérimentation. », (p.25)

Et, il va jusqu'à dire qu'il se sentait comme un poisson dans l'eau, car fuyant la peur qui emprisonnait la rue, il essaye de combler ce désarroi qui le surprend et l'anéantit.

« *Je suis si j'ose dire, comme un poisson dans l'eau, au cœur de cette grosse canicule, qui dévore la ville morceaux par morceaux.* », (p.21)

Comparé à la rue menaçante, le couloir de la Direction des Statistique semble être un refuge. Le narrateur-personnage décrit une ville « *ruisselante de peur* », ses rues « *couleur de soufre* » où « *les gens marchent en se retournant, le pas hagard, l'œil inquiet et vigilant comme s'ils s'attendaient à voir rouler à leurs pieds des têtes décapités* », (p.102)

Le narrateur veut exprimer la méfiance et la crainte qui dominent au sein du personnel employé de la Direction des Statistiques Générale suite à la dégradation de la situation. Ce hiatus qu'il ressent vis-à-vis de ses supérieurs le pousse dans ses retranchements les plus extrêmes. Il se réfugie alors en considérant le couloir de l'immeuble comme un boulevard où il peut déambuler pour oublier l'amère réalité et le conflit qui le confronte avec ce méchant et corrompu personnel.

Paradoxalement, sur le plan intellectuel et créatif, le couloir nous renvoie au *couloir de la mort*¹¹¹ imposé jadis, en Amérique et en Chine, aux condamnés à mort.

« *Je peux vous dire, par exemple – et avec exactitude – que le couloir qui longe mon cagibi mesure trente-six pas et trois doigts de la main.* », (p.22)

Il continue à la même page :

« *La nuit, j'arpente inlassable, telle une sentinelle active et solitaire, les couloirs étroits de la Direction générale des Statistiques plongée dans un silence sépulcral.* », (p.22)

Nous ressentons les mêmes répercussions de ce *couloir de la mort* sur notre personnage principal d'*Un été de cendres*. Dans ce couloir, les condamnés deviennent suicidaires, délirants et psychotiques. *Sid Ahmed Benbrik*, mis en quarantaine par ses chefs, se donne à des dénombremments stériles à l'image de l'Algérie qui se trouve dans

¹¹¹Le couloir de la mort est la traduction de l'expression américaine "Death Row", qui désigne le régime de haute sécurité d'incarcération des prisonniers ayant été condamnés à la peine de mort. Ce syndrome est considéré par plusieurs instances juridiques comme un traitement inhumain ou dégradant. Par Sonya Faure, Libération 10/Octobre/1914 / Disponible sur https://www.liberation.fr/planete/2014/10/10/dans-le-couloir-de-la-mort-tu-restes-juste-assis-dans-ta-boite_1119155

une prison par une administration bureaucratique et un régime corrompu. Pour garder un peu de sa lucidité, et ne pas perdre la raison il trouve comme échappatoire de son douloureux vécu un exercice mental, le calcul :

« Pour ne pas perdre la main, je continue infatigable, à dénombrer les haricots, les lentilles, les grains de café, de riz, de sel, les petits pois et les pois chiches qui encombrant mon placards. », (p.33)

L'isolement auquel est condamné le personnage principal, constitue une véritable peine qui l'afflige terriblement. Ce qui laisse lire l'atmosphère dans laquelle il meurt et évolue, loin de toute créativité. Celle d'un malade mental qu'il faut interner à tout prix, il dit :

« Mais je dois tenir bon. Car mes ennemis persistent dans leurs stratégies. Celle de me faire passer pour un fou. Dangereux. Incurable. Définitif. », (p.53)

Espace ambivalent, le couloir, pris tantôt comme espace de liberté, tantôt comme une prison ou un asile psychiatrique renvoie à toute une panoplie d'interprétations relatives au traitement inhumain et méprisable qu'avait subi la société algérienne. Le narrateur nous invite à réfléchir sur les principales causes de cet état de siège et d'enfermement mental où l'homme est réifié, démuné et privé de toute liberté d'expression et de tout espoir. Contraint à garder le silence, il n'a comme alternative que la mort la plus certaine et la plus absurde.

A cette étape de l'analyse, nous pouvons avancer que le narrateur-personnage n'a plus envie que de se taire : beaucoup de questions, sur la situation dramatique que traverse le pays, le tracassent. Etant épié et mis dans le collimateur de la liberté d'expression, il préfère garder le silence. Un silence, que seul un lecteur invétéré peut deviner et se rendre compte que le constat est accablant.

Quant au temps, dans *Un été de cendres*, le récit est enfermé dans un présent coupé de tout passé et de tout avenir, il relève de l'absurde, qui, chez Djemai semble désigner un vide rationnel dans le monde, dans la mesure où tout a été englouti par le temps et que le bout du tunnel, ce n'est pas la fin de la nuit, bien au contraire.

« Moi aussi, marin du désert, j'oublierai, avec Nouria, l'espace d'une traversée d'oasis, le temps qui avance peu à peu, avant d'engloutir, dans sa rumeur inexorable, mes jours », (p.78)

Ainsi, pouvons-nous constater que le temps et le lieu, chez Djemai, deviennent incertains et le monde sombre dans le chaos.

A cet espace référentiel relevé particulièrement chez Khadra et Aslaoui, nous tenons à expliquer l'importance d'une troisième catégorie spatiale présente dans les trois romans : c'est un espace géographique, celui de la mer qui renvoie à de multiples interprétations quant à sa dimension symbolique que nous essayerons d'élucider et d'en cerner quelques aspects qui nous semblent les plus révélateurs de cette violence.

2.4 Espace symbolique : la mer

La mer est aussi un élément très présent au sein de ces romans. Elle est source de bien-être et renvoie à un espace de liberté et d'ouverture vers l'infini. Dans le « Dictionnaire des Symboles », la mer symbolise la dynamique et la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances.

Dans *Les Jumeaux de la nuit*, nous relevons le passage suivant :

*« La vie et la mort sont corrélatives. Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort. »*¹¹²

Cette catégorie d'espace, vient s'instaurer en un micro-récit au sein de la fiction pour déterminer, probablement, un espace psychologique qui s'ouvre sur l'infini. Considérons ce dialogue entre Mériem et Soukeïna :

*-La mer est déchaînée cette nuit, et le vent souffle très fort, dit Mériem.
-J'espère que ce mauvais temps annonce la pluie. Qu'avons – nous besoin de soleil en plein mois de janvier ? Puisse- t- il ne pas être porteur de mauvaises nouvelles !
- Mauvaises nouvelles ? Que veux – tu dire ?
- Voix-tu Mériem, lorsque les vagues heurtent violemment les rochers, je ne me lasse jamais de les regarder. J'aime leur bruit, leur fougue, leur colère. Cela me rappelle des vers que j'ai appris par cœur au lycée.
« Ô pauvres femmes de pêcheurs, (...)*

¹¹² Chevalier Jean, Cheerbrand Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers et éd. Jupiter, 1973, p.623

Ciel ! Être en proie aux flots, c'est être en proie aux bêtes », (p. 62)

Nous examinons, toujours à la page 63, la suite du dialogue afin de mieux cerner et conforter notre hypothèse.

- Soukeïna : du fond de la mer, j'entends un cri. Cri de douleur de Hassan qui m'appelle. Je me dis alors que les vagues charrieront avec les coquillages et les algues son corps, celui de Ryad et des autres. Je me suis habituée à la colère des flots et ne supporte plus une mer calme.

- Sans doute vas-tu me juger superstitieuse, ou stupide, si je te dis que j'ai appris à écouter la mer. J'ai appris à lui parler. Quand les flots sont agités comme ce soir, ils m'annoncent que la bête va encore frapper. C'est absurde, mais je n'y peux rien », (p. 63)

Par l'introduction de la symbolique de la mer, l'héroïne évoque la présence de *Hassan* mais dans un univers imaginaire propre à elle. Un espace à travers lequel elle rentre dans une communion avec son époux déjà mort. Cette hallucination lui permet de retrouver un lien au passé. Puisque le passé c'est et serait sa vie. Ayant recours à une image, la mer, semble constituer un point de repère pour *Soukeïna*.

Analysons à présent, cette symbolique de la mer. Tout comme le passé, l'eau peut séparer les individus. Ce qui rend compréhensible, l'évocation de la mer, certainement pour interpeller le passé. Selon Pierre Daco, psychologue et psychanalyste, l'eau symbolise l'émotion, il explique que :

« L'eau est un symbole émotif puissant, régnant depuis des millénaires. Il apparaît fréquemment dans les rêves nocturnes, la littérature, la poésie les chansons, etc. »¹¹³

L'expression « l'eau maternelle », présuppose un aspect émotionnel et affectif d'une personne, c'est une icône métaphorique de l'attachement ou du retour au sein maternel. De fait, par son caractère émotif, la mer lie *Soukeïna* à *Hassan*, dans un espace irréel voire mythique, comme il est illustré dans ce passage :

« Le vent continue de souffler. La mer est déchaînée, la bête frappera. Elle est enragée. Soukeïna entend le cri de Hassan au fond de l'abîme noir. Elle est seule à l'entendre », (p.73)

¹¹³ Pierre Daco, *Les prodigieuses victoires de la psychologie*, Belgique, éd. Marabout, 1973, p.231

A chaque fois que la mer est évoquée, elle est associée au verbe « se déchaîner », qui peut être attribué par extension à *la mère*, qui a enfanté de cette bête féroce : l'Algérie. Cette paronomase mer/mère, n'est pas fortuite car elles ont comme point commun le déchaînement. Le terme « déchainé » constitue le noyau autour duquel gravitent tous les éléments annonciateurs d'une situation, qui ne prête pas, à la sérénité ni à l'équilibre. En effet, être déchainé, selon l'auteure, c'est réveiller la bête qui sommeille en soi, c'est sortir ses griffes pour s'attaquer aveuglément aux innocents.

Ce déchaînement invoque la violence et la barbarie des événements commis par les terroristes. D'un autre côté, « *l'eau maternelle* », qui a évidemment un aspect protecteur connu de tous. Elle est démesurée et déchaînée dans les *Jumeaux de la nuit*. La mer apparaît donc comme une double énonciation : l'une relevant de l'émotion et représentant, le seul et unique moyen, qui permet à Soukeina de retrouver son époux *Hassan*, l'autre relevant de la violence car elle entend toujours *Hassan* criant au fond de l'abîme noir. Selon *Soukeina*, quand la mer est déchaînée, nécessairement, c'est la bête qui va frapper, une condition sine qua non à la montée de la fureur des démons.

Ce terme est le point de jonction de deux composantes : la mer, qui par temps calme inspire liberté et quiétude, mais soudain, qui se transforme en une déferlante, houleuse et agitée générant de l'énergie, et qui extériorise des êtres enfouis dans ses abîmes, comme pour interpeler les esprits désespérés et leur promettre confort et consolation. De l'autre côté, " la mère ", patrie (l'Algérie), cette mère si naïve, protectrice et tendre se voit accoucher, malgré elle d'un monstre, dont elle ne reconnaît aucune maternité : le terrorisme barbare.

Il s'agit d'un rapport métonymique liant la "mer" à la "bête", se manifestant par la violence et le déchaînement. Etant enragée, la bête commet des carnages, surtout la nuit d'où l'expression « *l'abîme noir* » cité dans le passage ci-dessus. Nous constatons, dès lors, une ambiguïté au niveau même de la symbolique de l'eau. Cette ambiguïté constitue elle-même la structure du roman. Un récit à organisation binaire, ne fait que multiplier cette binarité qui fonde tout le roman.

Donc, selon Leila Aslaoui, ce havre de paix tant convoité suscite bien des interrogations. En effet, la houle que génère ce mouvement des eaux invite soit à prendre le large en quête de liberté et d'avenir meilleur, soit à contempler cet horizon infini, source de sérénité, de consolation et d'équilibre. Mais il n'en demeure pas moins

que cet élément naturel n'est pas seulement de bon augure, il est aussi une bête vorace, qui, en se heurtant contre les rochers, crache des vies inertes et paradoxalement redonne du sourire et de la consolation à leurs proches. Elle hante leurs esprits et leur donne rendez-vous chaque fois que le temps se gâte.

S'agissant du temps dans ce roman, nous rappelons, que tout comme l'espace, le temps est un élément qui intervient dans la vraisemblance du récit et plus le temps est précis, plus il participe à l'instauration de l'effet de réel. L'espace et le temps sont des facteurs principaux par lesquels s'instaure l'action. Nous remarquons un système intense de datation de l'histoire pour rapprocher le plus possible le lecteur de la réalité vécue.

« A dater du quatre mai 1992, elle n'eut plus d'adresse, puisqu'elle n'eut plus le droit de révéler la nouvelle », (p. 6)

« Sa seule raison de vivre ! Anéantie, fauchée, arrachée, emportée en quelques secondes en ce jour de septembre 1993 », (p. 47)

En effet, le début et la moitié des années quatre vingt dix, témoignent d'une violence inouïe. Il s'y déroule l'essentiel des événements liés au terrorisme dont le théâtre a été Alger et d'autres villes de l'Algérie. Les assassinats massifs, les attentats et les destructions de tout genre se sont produits durant cette période (1992-1993).

Même si le récit est situé dans une période appartenant au temps historique (1992-1993), la trame de l'histoire est située beaucoup plus dans un temps psychologique qui se manifeste surtout dans le second chapitre intitulé « *Nuits Blanches* » : la description de ces nuits embarrassantes prend seize pages. Cela peut nous renseigner sur la dimension psychologique que prend le temps du récit. Ce point sera plus étayé dans la partie suivante qui traite l'énonciation.

Dans *A quoi rêvent les loups*, la mer est par excellence une sorte de dévidoir où l'on débite ses chagrins et l'on se déleste du poids d'une existence tourmentée pleine d'amertume et de déception. En sortant du cabinet de son médecin traitant, *Mme Raja* était triste, elle aussi, tout comme *Nafa* son chauffeur. Elle lui demande de l'emmener sur la plage, il était à peine dix-huit heures et la nuit s'installait déjà dans la ville.

« Elle descendit de la voiture de la voiture, marcha jusqu'à une dune et s'assit face aux flots. La nuit tomba. Le ciel gronda. Un éclair éventra les nuages, et de grosses gousses de la pluie éclatèrent sur mon pare-brise.

Mme Raja se contenta de se ramasser dans son châle et ne bougea plus. Pendant longtemps, elle ne quitta pas la mer des yeux. », (p.70)

Mme Raja ne trouvait consolation que dans cet endroit où elle s'est tue comme si elle venait de rentrer en communion avec la mer pour lui transmettre son malheur qu'elle n'arrive pas à dire. Ni les éclairs qui éventraient les nuages, ni les grosses pluies n'arrivaient à priver *Mme Raja* de ce moment de recueillement et de tranquillité. Ramassée dans son châle et pendant longtemps, elle ne quitta pas la mer des yeux. A la page 87 du roman, *Nafa* ne savait plus quoi faire de sa vie, il avait souhaité disparaître d'un coup de baguette. Il dit « *quelque chose en moi ne répondait plus* », (p.87)

Lui aussi, tout comme *Mme Raja*, il cherchait la sérénité et la quiétude auprès de la mer. En jetant aux flots, la chaîne en or de Sonia, qu'il arrachait avec hargne, ce n'était que pour se confier à quelqu'un et c'était la mer.

Je redescendis vers la mer voir capituler le soleil. Quand j'atteignis la crique, le jour s'immolait dans ses propres flammes, et les vagues, au loin, ressemblaient à d'immenses plaies. La chaîne en or de Sonia me pesa, tout à coup, sur la conscience. (...) j'ignore combien de temps d'heures j'étais resté là. J'avais froid dans mes chairs et dans mon esprit ; pourtant j'en étais persuadé : le rêve sait plaire, convaincre et tenir compagnie, cependant, dans la majorité des cas, ce n'est pas un ami.», (p. 87)

A la lecture de ce passage, la mer n'est en fait que cet ami tant recherché, à qui on se confie, auprès de qui on ne se soucie plus du temps qui passe. Cet ami disparu à jamais, c'était en fait, la mer. La mer, dans *A quoi rêvent les loups*, constitue un espace de tendresse, un espace où les personnages s'oublient et perdent la notion du temps. Considérons ce passage où *Sid Ali* médite en tant que poète, il en pense que :

« Sid Ali sourit. Son visage, altéré par l'opium et les longues nuits de méditations, se parchemina de rides grisâtres qui partaient des commissures de sa bouche et finissaient sur ses tempes dans un mouvement de spirale semblable à celui que provoque un caillou à la surface de l'eau.

- vient avec moi.

A contrecœur, Nafa Walid se leva et suivit le poète sur la terrasse.

Sid Ali épousseta sa robe saharienne dont la broderie s'effilochoit autour du col, lissa sa barbe et se pencha sur la balustrade pour contempler la

mer, feignant d'ignorer les clameurs séditeuses du quartier et l'impatience grandissante de son hôte.

Il dit :- Peut-être ne suis-je qu'un fabulateur zélé, un griot ébloui par les réverbérations de son génie, quelle que soit la dérive de mes points de repère, il m'est impossible de renoncer à l'idée qu'au commencement la méditerranée était une fontaine. Une source à peine plus large que l'ombre d'un caroubier, avant qu'Eve s'y baigne et qu'Adam boive jusqu'à satiété. C'est ici, quelque part devant nous, qu'après avoir été bannis de l'Eden et avoir erré des années en quête l'un de l'autre, ils se sont retrouvés.», (pp.94-95)

Le passé simple de « se parchemina », exprime une action soudaine et inattendue telle une déferlante qui s'abat soudainement sur le rivage. Etant influencé et envahi par "l'opium" qui sous-tend l'idéologie des islamistes, cet arrogant orateur, *Sid Ali*, se laisse emporter par sa pseudo-prophétie, son visage se dessine dans des formes circulaires et ondulatoires comme la mer et qui prennent leur source à la bouche, organe de discours et de prédications. En ce sens, il se prétend être le guide spirituel promettant le paradis et l'absolution.

Flatté par son génie, tel un visionnaire chimérique et prétentieux, *Sid Ali*, sentant son arrogance et ses fabulations déborder, ne renonça guère à cette idée qui lui colle à l'esprit et qui le faisait penser à l'origine de la mer comme étant un point d'eau où se réunissent les humains pour s'abreuver ; et elle symbolise encore chez cet orateur zélé une source d'illumination des esprits égarés et de retrouvailles après tant d'années d'errance. Faisant référence au fait religieux, le bannissement d'Adam et Eve suite au péché originel, cet endroit marque la rencontre pour un nouveau départ, une repentance. *Sid Ali*, affirme en se redressant :

« Car tout naquit ici, quelque part devant nous. La fontaine s'enhardit, devint mer, enfanta les océans ... », (p.95)

Ce qui tient notre attention ici, c'est cette forme d'écriture, une écriture qui semble puiser dans des souvenirs enfuis dans un passé très lointain qui surgissent sous forme de bribes de réminiscences. Où le narrateur, souvent interrompt un dialogue en se projetant dans un voyage dans ses pensées pour nous faire part soit des histoires, soit de ses lectures, qui l'ont, potentiellement marqué, dans une sorte de monologue intérieur, ou ce qu'il appelle lui-même, « soliloque ».

Pour *Nafa*, le rêve sait tenir compagnie mais il n'est pas un ami, la mer en est un. Il y jeta la chaîne en or que *Sonia*, fille des *Raja*, lui avait offerte un jour, suite à une scène de mépris qu'elle lui avait faite devant un groupe d'inconnus, parce qu'il n'était pas à côté de sa voiture. Car *Sonia* avait horreur de chercher après un larbin.

« J'exige de te trouver là où je t'ai laissé. Si tu n'es pas content, retourne dans ton gourbi. », (p.46)

Suite à cette scène d'humiliation profonde, *Nafa* entreprit une discussion sérieuse en tête à tête avec *Sonia* pour la mettre à sa juste place et lui redéfinir sa juste mesure:

« (...) je suis un être humain et j'ai de l'amour propre. (...) si je venais à le perdre, autant perdre la vie avec. », (p.47)

Voulant se racheter auprès de *Nafa*, *Sonia* lui envoya un petit paquet, à l'intérieur il y avait une chaîne en or massif et un bout de papier parfumé sur lequel était écrit :

« (...) Si tu me pardonnes, porte-la à ton coup (...) Sonia ne m'apostropherait plus, mais elle continuerait de m'exploiter avec un tel acharnement que son pendentif pèserait sur ma nuque plus lourd qu'un collier de fer. », (p.47)

A travers une image qui renvoie aux esclaves avec leurs "colliers de fers" il met en scène un mode de vie fait d'humiliation et d'assujettissement qui l'irritent et l'empoisonnent. Comme pour se libérer de cette chaîne qui l'enchaîne, qui pesait sur son coup plus lourd qu'un collier de fer, humiliant et avilissant, il la jeta aux flots en un geste d'abjuration, signe de quitter et de couper tout lien avec les *Raja*. Ceci redessine nettement la dimension spatiale des inégalités produite par le régime et la nature des liens qui s'effilocheaient progressivement entre les citoyens. Ce qui correspond à la rupture de *Walid* d'avec les *Raja*, qui sous-tend le système en place.

Finalement, nous pouvons constater que la mer étant un espace psychologique, demeure pour Y. Khadra l'éternel confident à qui on se plaint et on raconte ses blessures et ses humiliations. Et à l'encontre de L.Aslaoui, chez lui, ce sont les loups, eux, image de l'instinct animal qui sont déchainés.

Dans *Un été de cendres*, la mer est un espace ambivalent, elle représente ce *miroir aveuglé*, un miroir dont on cache la face un jour de deuil.

« Je finis dans ma lassitude, par imaginer leurs inépuisable salive, moutonner telle de la lessive. Grise et épaisse, elle coule sous la porte capitonée, descend les escaliers, les étages, inondant les bureaux, les rues, pour se jeter enfin dans la mer immobile, au corps, à la chair inerte. Cachée derrière les immeubles, cette dernière, à peine devinée, ressemble à un miroir aveuglé un jour de grand deuil », (p.p. 22-23)

L'expression, « *ressemble à un miroir aveuglé un jour de grand deuil* », traduit toute l'horreur de la tragédie d'Œdipe¹¹⁴, qui, le jour où il a appris qu'il a commis l'inceste et le parricide, s'est crevé les yeux. En effet, cette *mer* cachée derrière les immeubles, comme pour dissimuler les transgressions des interdits qui la rongent, ressemble à un miroir aveuglé un jour de deuil. L'auteur nous transporte au cœur de la tragédie d'Œdipe dans la mythologie grecque, pour actualiser les crimes abominables que subit la mer (l'Algérie) à son insu. Tout comme cette mer/mère, Œdipe, proclame : « *Mes actes, je les ai subis, et non commis... C'est sans rien savoir que j'en suis venu* »¹¹⁵.

Pour Abdelkader Djemai, la mer qui est en fait un espace réfléchissant de lumière et d'images est devenue comme un miroir assombri et entaché par la tragédie que traverse la mère patrie l'Algérie. La mer, ici ne remplit plus sa fonction vitale et habituelle, telle une plaque de sel, elle participe malgré elle aux tristes événements, avec ses lames hérissées perpétrant les faits les plus inhumains et les plus abominables. Comme un mirage éloigné, secrète comme une cité interdite tant convoitée, elle devient insaisissable. Tantôt, habitée par la mort et le deuil, toujours cachée derrière les immeubles, elle rompt ostentatoirement avec sa dimension naturelle, elle ne suggère que peur et malaise. Tantôt, elle figure comme un endroit saint, son eau fraîche est comme une eau bénite où l'on vient se débarrasser de l'angoisse et du désarroi qui nous pèsent.

Avec l'utilisation de la négation à plusieurs reprises quant à l'évocation de la mer, cette dernière acquiert un sens ambigu. De ce fait, elle revêt une structure oscillante

¹¹⁴Dictionnaire des personnages, littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays, éd., Robert Laffont, S.E.D.E. et V. Bompiani, 1960, p.724

- Dans Œdipe-Roi (vers 430 av. J.-C.) de Sophocle, ayant vaincu le Sphinx, est devenu roi de Thèbes aux côtés de Jocaste. Thèbes ravagée par la peste, ouvre une enquête sur les causes du fléau. Il est amené à connaître son parricide et son inceste et sur les origines du héros. Pris au piège par les dieux, plus il se débat, plus il s'enfoncé. Jocaste se suicide, Œdipe se crève les yeux et est exilé par Créon. Œdipe est à la fois victime de la fatalité et coupable de démesure car il traite avec insolence le devin Tirésias et refuse d'écouter Créon. Parmi les pièces grecques antiques, la tragédie de Sophocle *Œdipe roi* est celle qui exerce la plus grande influence à l'époque et par la suite après la fin de l'Antiquité. Dès l'époque classique, Aristote utilise *Œdipe roi* comme exemple typique de la tragédie réussie dans son traité d'art poétique, *La Poétique*.

¹¹⁵ Ibid.

entre deux dimensions disparates. Elle représente dans ce cas la mère, mais une mère incertaine. D'une part, il s'agit une mère rassurante chez qui on se jette pour apaiser les douleurs et le poids de la vie. Un endroit où on vient *se laver de la boue de la peur*, il est décrit ainsi :

« Après avoir savouré des glaces, ils ont fait une longue promenade sur le littoral envahi par des milliers d'estivants, des centaines de voitures, d'autocars, de vélos et de mobylettes. Dans une fausse frénésie, les gens venaient là pour se laver de la boue de la peur. Pour dissoudre, dans l'eau fraîche, musclée et inépuisable, les grumeaux de l'angoisse, du désarroi. », (p.95)

D'autre part, il est question d'une autre mère, prise par le deuil, incapable d'assurer la paix et la sérénité ni pour ses enfants ni pour elle-même. Une mère inquiète, défaillante dépassée par l'événement, c'est l'Algérie hérissée de lames effilées mortelles. Ces lames mortelles ne sont en fait, que les épées et les couteaux voire toute arme blanche ébranlée dans cette tragédie.

« Derrière les immeubles aux façades incertaines, la mer n'est plus alors qu'une immense plaque de sel aveuglante, hérissée de lames effilées, mortelles. », (p.p.58-59)

Pour Djemai, la mer est un espace figé immobile qui cristallise tous les ennuis et les souffrances des êtres, une sorte d'eau trouble où les impuretés ne sont autres que les afflictions, les maux et les douleurs des autres victimes. Cette représentation de la mer vient, à cet effet, corroborer notre idée première c'est que l'espace participe de l'expression de la violence qui n'est autre que déchainement, fureur, fougue, véhémence, rage et colère.

Conclusion partielle :

En guise de conclusion, nous tenons à faire remarquer que, les auteurs de notre corpus se sont servi d'une large dimension paratextuelle, en l'occurrence l'épigraphe, circonscrite dans un champ historique pour Djemai et poétique pour Khadra, en ce qui lui permet d'accompagner ou d'encadrer le texte le long de la fiction. De même, l'épigraphe a servi à éclairer la thèse de L. Aslaoui pour donner plus de légitimité à son discours dénonçant le projet de la réconciliation promulgué alors et orienter la lecture des *Jumeaux de la nuit*. L'analyse des personnages, devenant un opérateur assurant

l'écriture de la violence, nous a permis d'ôter le voile sur la mise en scène de la violence inscrite dans les trois textes. Ayant atteint son paroxysme, la violence décrite, ne laisse en réalité, aucun lecteur insensible. La transformation de *Nafa Walid*, d'un *acteur* à un *émir* dévoile l'ampleur de la métamorphose des années 90 et les enjeux idéologiques sous-tendus. Les représentations spatiales qui constituent l'un des principes de cohérence du texte, délivrent l'aspect sanguinaire et chaotique des histoires narrées.

Nous nous permettons, également, d'avancer que ces multiples espaces sont conjointement mis en scène pour décrire les mutations historiques qu'à connues l'Algérie à cette période, et pour rendre compte d'une Histoire tragique, et des dérives idéologiques qui ont enfoncé l'Algérie dans un cauchemar sans fin. L'auteur nous invite à prendre conscience d'une société décomposée qui assiste dans l'impuissance à la disparition de ses repères. Un vrai tableau sinistre qui expose l'injustice et l'intolérance impliquant un pouvoir de barbarie et de cruauté. L'éclatement de l'espace, dans *A quoi rêvent les loups*, renvoie à l'éclatement de la société algérienne. Une société déchiquetée par la peur et le génocide.

En effet, la mer, prise comme espace psychologique dans les trois romans, participe, également à la lecture et l'inscription de cette violence dans le texte. Cette machine dans *Les jumeaux de la nuit*, qui, quand, elle se met en branle (*se déchaine*) broie tout sur son passage. Cette homophonie cache en elle les sens les plus sombres et les plus redoutables. La " mer " au paraitre calme et sereine se métamorphosant en un géant qui soupire ainsi que la " mère " (l'Algérie), au visage angélique et pudique, qui se voit enfanter l'horreur et la terreur. Ce sont deux tableaux très représentatifs de la nature bestiale au sens le plus violent du terme : le déchainement.

Cette figure de l'espace psychologique traduit, chez Djemai, un sentiment d'égarement et d'imposture. Aveuglée et égarée par ses fils, l'Algérie ressemble à un miroir aveuglé un jour de grand deuil. Parlant de la mer, l'auteur use d'une métaphore de "l'aveugle" et précisément d'un aveuglé, présentant ainsi quelqu'un qui est trompé et dupé par ses proches, et ce, pour donner sens à son silence. L'Algérie est dans cette configuration, aveuglée par ce drame, incapable de réagir, elle est témoin passif et impuissant de ses descendants.

Chapitre II :

Le texte à l'épreuve de la violence

Introduction :

Dans ce chapitre, nous portons un intérêt particulier au fait littéraire, conçu comme moyen pour subvertir la violence qui rendait problématique l'acte d'écrire pendant la décennie noire. Nous nous y attacherons à éclairer les enjeux, les procédés et la nature de l'écriture de l'incompréhensible barbarie vécue pendant cette décennie. Serait-il possible pour ces écrivains d'ouvrir les yeux du lecteur sur les aspects du conflit de la guerre civile en Algérie ? Et comment arriveraient-ils à évoquer l'épreuve de l'horreur et de la douleur ?

Les romans de notre corpus oscillent entre une écriture esthétique et une esthétique perdue de vue, les formes de l'écriture de cette violence, s'y enchevêtrent afin de répondre à la question : Ecrire pourquoi ? Pour répondre à cette question nous citons, à titre d'exemple, Leila Aslaoui, dans les *Années rouges* :

« Combien est vaine et absurde l'écriture lorsqu'elle vole au secours de l'impuissance ! Ecrire pourquoi ? Peut-on écrire l'espoir, lorsqu'on construit le commencement sur une fin ? (...) l'écriture ne panse pas les plaies et n'exorcise pas la mort. Elle aide à marquer une halte, elle n'est pas le refus de vivre, même si elle n'est plus la vie. Tout juste une sorte de survie où le présent effroyable et le passé dévastateur se télescopent sans cesse. L'écriture éternise la blessure ». ¹¹⁶

Comment dire cette *blessure* ? Soucieux de sa responsabilité littéraire et privilégiant la spécificité littéraire du texte romanesque, l'écrivain "témoin de sa société" se doit d'articuler ces deux aspects de l'écriture à dessein d'installer un univers fictif, objet de la littérature. Ce qui nous intéresse dans le présent chapitre, est donc cette spécificité littéraire qui détermine "la littérarité" d'une œuvre donnée, ce qui rend possible la séduction du lecteur et lui confère cette *atmosphère tendue* selon Yasmina Khadra, que nous citerons et discuterons un peu plus bas. Les spécificités des pratiques scripturaires constituent, également, un point essentiel dans notre travail dans la mise en évidence des procédés de l'écriture chez chacun de ces écrivains.

Pour répondre à toutes ces interrogations, et afin de ne pas tomber dans la redondance et la répétition, nous essayerons de lire les traits pertinents et distinctifs de cette écriture pour chaque roman. Autrement dit, nous nous arrêterons au mécanisme et au fonctionnement du "littéraire" caractérisant chacune des œuvres pour ne considérer que ce qui les différencie afin de mettre en exergue la particularité de chaque écriture :

¹¹⁶ *Les Années rouges*, op., cit., p.6

procédés littéraires, stratégies d'écriture, composante scripturale ainsi que d'autres formes déployées pour la mise en texte de cette violence et sa mise en scène, feront l'objet de cette étude.

1. L'ambiguïté de l'écriture de la violence chez Yasmina Khadra : douleur ou soulagement ?

A quoi rêvent les loups, ce roman offre certes, une forte transparence par sa dénonciation de l'égarement et du fanatisme à travers le protagoniste *Nafa Walid*, mais il n'en renonce pas pour autant aux principes d'écritures chers à son auteur. En effet, la présence d'un certain nombre de repères autour du texte de Khadra sollicite immédiatement le lecteur et suggère même des stratégies de décodage et de travail réfléchi. Nous nous proposons à cet effet, de voir par quels moyens l'auteur a réussi à écrire la violence sans trop s'écarter de son projet de romancier. Autrement dit, il paraît que son intention était de rendre romanesque le réel algérien, et ce, en ayant recours à la fiction. Donc c'est grâce à la magie des mots qu'il voulait rendre compte de ce réel imperceptible. Dans une interview publiée par Mira Cliche, Yasmina Khadra déclare : « Avec mon passé de militaire, les gens pensent que je ne suis qu'un témoin(...). Mais ce que je fais, ce n'est pas seulement de l'actualité, c'est de la littérature. »¹¹⁷. Il continue en postulant :

« Et il faut que l'atmosphère soit tendue pour que le lecteur plonge dans le récit, qu'il oublie qu'il est en train de lire et qu'il vive personnellement l'histoire. Or, pour créer une telle atmosphère, il faut des métaphores, de la poésie. »¹¹⁸

Dans cette logique, plusieurs centres d'intérêt nous préoccupent dans cette analyse, mais, nous nous appliquerons à cerner ceux qui serviront de base pour saisir cette problématique de l'écriture de la violence pour en déterminer la structure romanesque dans *A quoi rêvent les loups*. En effet, l'exploration va au delà de la dimension psychologique, elle aura à sonder les tréfonds insoupçonnables de l'âme humaine, de sa quintessence même. En usant des figures de style qui constituent des unités sémantiques, l'auteur tisse des réseaux très significatifs et établit ce que l'on appelle un contrat de lecture. L'œuvre est ici prétexte à un choix référentiel et

¹¹⁷ Entrevues, *Yasmina Khadra : La guerre des mots*, par Mira Cliche, dans *Littérature Etrangère*, publiée le 30/08/2006

¹¹⁸ Ibid.

esthétique. Cette double appartenance des composantes du texte aux mondes dénotatif et littéraire va faire l'objet de notre travail tout au long de ce chapitre.

1.1 Le fait religieux comme outil d'écriture de la violence chez Y.Khadra

A la lecture de ce roman, nous étions, d'emblée, considérablement frappée par l'originalité profonde et la spécificité de l'écriture romanesque de Y.Khadra dans *A quoi rêvent les loups*, et ce, par son mode d'écriture traduisant, dès l'incipit un engagement plus qu'apparent aussi bien socio-politique que religieux pour décrire une Algérie meurtrie. Ce qui permet de procéder à une espèce d'analyse textuelle des mécanismes internes, en intégrant les dimensions poétiques mises en œuvre, et pourra souligner les caractéristiques rhétoriques essentielles qui dominent dans ce roman. Axé principalement sur le sacré, l'incipit in medias-res, de ce roman, nous plonge directement dans le chaud d'une action aussi tragique qu'indicible, il donne à réfléchir sur tout un procédé d'écriture utilisé par l'auteur dans son projet d'écrire la violence et de dire l'indicible, ce que nous espérons élucider lors de cette étude.

Dès l'incipit, Y.Khadra fonde sa stratégie d'écriture implicitement en transformant *l'hypertexte*¹¹⁹, pour orienter sa réception vers une visée parodique des représentations longtemps mythifiées et sacralisées par les *djihadites afghans*. Dans un délire cohérent, l'auteur accrédite, en quelque sorte, un programme narratif particulier insérant son texte dans cette *atmosphère tendue* dont-il parlait dans la citation citée plus haut.

«*Pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras lorsque je m'apprêtais à trancher la gorge de ce bébé brulant de fièvre ? (...) longtemps j'ai attendu que le tonnerre détourne ma main, qu'un éclair me délivre des ténèbres qui me retenaient captifs de leur perditions* », (p. 11)

Ce texte se révèle comme assez controversé, sa signification ne prend forme et sens, que par opposition aux normes stéréotypées, sacralisées voire mythifiées de certains discours profanes préétablis. S'attendant à l'apparition d'un miracle pour arrêter ce crime abominable, *Nafa*, se déculpabilise et rompt brusquement avec les enseignements fondamentalistes reçus. Ceci transparait dans son discours ironique qui vient tout juste après, pour se démarquer de cette faute impardonnable : *longtemps j'ai attendu que le*

¹¹⁹Genette appelle hypertexte "tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (...) ou par transformation indirecte" qu'il appelle imitation, cité in, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 14

tonnerre détourne ma main, qu'un éclair me délivre des ténèbres qui me retenaient captifs de leur perditions. L'adverbe *longtemps*, vient annuler et discréditer le projet théorique des islamistes, basé sur les légendes et le profane, il n'a jamais fait preuve d'authenticité selon le narrateur tardivement désillusionné et choqué à cet effet. Souhaitant dans son for intérieur qu'un éclair puisse le délivrer *des ténèbres qui le retenaient captifs de leur perditions*, Nafa se disculpait, dans un mouvement inverse, pour subvertir les idées et l'idéologie auxquelles il avait *longtemps* adhéré, consciemment ou non, au cours de sa transformation tout au long de la diégèse.

En déconstruisant la sacralité des présupposés, qu'ils inculquaient à leurs partisans, l'auteur fait des fondamentalistes des sujets aussi dangereux que redoutables. En parodiant le texte premier celui de l'archange Gabriel, faisant référence à un acte sacré dans la religion musulmane, que nous étudierons en détail dans l'analyse de l'intertexte avec le sacré, l'auteur l'interprète d'une manière judicieuse dans la dernière scène, laquelle, sert aussi de préambule au roman, où *Nafa* et ce qui reste de son groupe succombent devant la force de l'armée. Cette prolepse, certes annonce comme l'affirme Michèle Chossat « *le ton tragique et effrayant du premier chapitre annonce le destin malheureux du héros* »¹²⁰, mais, il nous semble que, ce n'est pas l'intérêt principal auquel s'adonne l'auteur dans cette page. Nous trouvons, plutôt captivant, celui de commencer son roman par ce rappel religieux sous forme d'une interrogation, et cette structure sacralisée, qui nous invite à réfléchir sur sa portée dans le roman. Cette ossature qui détient tout le roman et dès son incipit, constitue un moyen esthétique pour instituer sa manière d'être dans ce roman, c'est-à-dire son projet de dire la violence serait le recours au sacré et le fait religieux. Par ce rappel de l'archange Gabriel et du sacrifice de l'Aïd el Kebir, l'auteur nous projette dans une atmosphère imprégnée de références religieuses.

Une autre image à connotation religieuse se dégage de ce tableau montrant *Nafa* "égorgeant un bébé", laquelle traduit la bestialité de *Nafa* comme un loup annoncé dès le titre et l'innocence du bébé tel l'agneau évoqué dans le roman *Les agneaux du seigneur*¹²¹, du même auteur. Cette image est une représentation visuelle et mentale introduite dans le texte pour montrer de près et décrire la cruauté des actes commis

¹²⁰ Michèle Chossat, dans un article sur « *À quoi rêvent les loups ? De l'animal et de l'humain selon Khadra* », 2008, p.145

¹²¹ Y.Khadra, *Les agneaux du seigneur*, éd. Julliard, Paris, 1998

pendant la décennie noire. Telle une offrande l'Algérie est sacrifiée à l'image de ce bébé entre les mains de *Nafa* dans le prologue.

Dans ce sens, citons encore l'exemple suivant, quand *Nafa* s'est retrouvé fragilisé et complètement anéanti par l'affaire de *Bainem* où il avait assisté, sans y participer, à la destruction du corps de la jeune fille pour le faire disparaître, il s'est rendu après cet événement pour la première fois à la mosquée cherchant paix et sérénité. Là, il sera énergiquement pris en charge par l'imam *Younes*, qui profite de sa situation d'exclusion sociale et professionnelle pour en faire un des leurs. Il lui explique :

« Lorsqu'il n'y aura plus rien dans le monde, lorsque la terre ne sera que poussière, demeurera alors la face d'Allah. Et au jour dernier, il te sera demandé, sans complaisance aucune : « Qu'as-tu fais de ta vie, Nafa Walid ? » Ta réponse, c'est à partir d'aujourd'hui qu'il faut la préparer. Car il est encore temps. (...) Je te propose le ciel pour écran, et Dieu pour spectateur. Montre donc l'étendue de ton talent. », (p.86)

Dans cet épisode, il s'agit également, d'un autre exemple qui inscrit le texte dans une référence sacrée, le religieux se fait raison d'être, par une question au style direct, le narrateur fait coïncider le temps de l'énonciation avec celui du dernier jour face à Dieu, pour accélérer le temps et ne laisser aucun choix à ce jeune désœuvré, égaré, qui est considéré déjà comme un nouveau recrue. Il le souligne par la phrase soulignée en gras dans l'extrait « *Car il est encore temps* ».

Cependant, avec le même principe d'écriture cité précédemment, Khadra interpelle le lecteur pour le prendre dans une sorte de complicité intellectuelle, à travers l'ironie qui suit dans ce discours, l'imam *Younes* s'élevant au rang d'un prophète ou d'un dieu, sûr de lui-même, il lui énonce « *Je te propose le ciel pour écran, et Dieu pour spectateur. Montre donc l'étendue de ton talent* », c'est par cette démarche littéraire, propre à l'écriture littéraire et particulièrement à celle de Y.Khadra, que le narrateur trouve le moyen de ridiculiser par l'ironie, l'imam *Younes*, et pour subvertir au même titre, le discours des islamistes qui a pour longtemps voilé l'esprit des partisans.

Remarquons, par ailleurs, que cette phrase est fortement embrayée, par un "je" qui prend en charge l'énonciation de ce discours, et l'impératif du verbe "montre", l'imam *Younes* agit formellement sur son interlocuteur *Nafa*, sans aucune complaisance, il lui offre le *ciel pour écran, et Dieu pour spectateur*, un champ qui calque son projet initial, puisque ce dernier a toujours rêvé de faire carrière dans le

cinéma. Ce procédé d'écriture va offrir la possibilité de dire l'indicible à Y.Khadra, en lui permettant de garder ses distances envers le discours annoncé.

Plusieurs images seront empruntées au fait religieux dans ce texte qui en foisonne, nous avons trouvé que celle-ci, invoquant Moïse, est la plus importante puisqu'elle constitue le seuil du roman, phrase seuil. Son entrée au Gand-Alger se fait par l'intermédiaire de l'histoire de "Moïse", *Nafa* émerveillé, pour la première fois, par *les grands boulevards* qui apparemment *écartaient leurs bras pour l'accueillir*, sentant que sa vie vient de changer de cap, il nous raconte :

« Au moment où la voiture démarra, j'eus l'impression que ma vie changeait de cap. Je me sentais léger, décontracté, presque aussi épanoui qu'une fleur dans le pré. Déjà les rues éprouvantes de la ville s'éloignaient tandis que, devant moi, un peu comme la mer Rouge devant Moïse, les grands boulevards écartaient leurs bras pour m'accueillir.(...) Mais cette fois-ci, mon intuition se découvrait une verve insoupçonnable, plus qu'une exaltation, la ferme conviction que cette matinée de mars se faisait belle pour moi. »,(p.20)

Ce n'est plus l'image stéréotypée du petit "Moïse" lâché sur les eaux du Nil que nous retrouvons ici, mais il s'agit d'un autre fait religieux retraçant une épiphanie, celle du divin qui fait encore médiation entre les deux mondes suggérés par Khadra.

Ce fait religieux se manifeste ici par une intertextualité avec le sacré, citant "Moïse"¹²² et son grand conflit avec le "pharaon" par l'image de la mer Rouge qui s'ouvre devant Moïse pour pouvoir la traverser avec ses hommes, car Dieu a permis que Moïse sépare les eaux en frappant la surface avec son "bâton"¹²³. Ce qui est traduit dans le roman par : *tandis que, devant moi, un peu comme la mer Rouge devant Moïse, les*

¹²²Moïse, Moussa en arabe, le Coran le cite pour avoir accompli neuf miracles (Coran Sourate al Israâ (17) verset 101). Il est appelé *Kalim Allah*, celui qui a conversé directement avec Dieu (sur le Mont). (Sourate al-Qasas versets 29-30). - Le pharaon refuse de se convertir au monothéisme et de prêter allégeance à Dieu dont il se considère l'égal, si ce n'est le supérieur. Il s'en suit un combat de magie entre les mages égyptiens et Moïse, à qui Dieu a prêté sa puissance : après avoir plongé sa main sous sa tunique, il la ressort toute blanche (le Coran, Sourate TAHA verset 20) ; quand les Égyptiens jettent leurs bâtons à terre et que ceux-ci se transforment en serpents, Moïse fait de même mais son serpent mange ceux des Égyptiens (Sourate TAHA verset 18). Moïse remporte donc ce défi : ses adversaires le reconnaissent et se convertissent mais le pharaon décide de ne pas en tenir compte.

¹²³Dieu décide alors de mettre le pharaon à l'épreuve de façon conséquente et envoie des cataclysmes sur son pays : inondations, sauterelles, vermines, grenouilles et transformation du Nil en sang, mais rien n'y fait. Moïse, sur l'ordre de Dieu, rassemble alors son peuple et le mène vers le mont Sinaï. Pharaon les poursuit avec son armée, mais ils seront engloutis par la Mer Rouge tandis que Moïse et les siens ont eux pu traverser à sec car Dieu a permis que Moïse sépare les eaux en frappant la surface avec son bâton (sourate 7, versets 100 à 131 ; sourate(20) TAHA, versets 75 à 76 ; sourate(26) Echouara (Les poètes), verset (60-67). Cité in, Le Coran, Al-Azhar Islamic Resarch Academy, General Departement for research, Egypt, 2014, p.317-370. Traduitet disponible sur : www.quran-islam.org

grands boulevards écartaient leurs bras pour m'accueillir. Comme s'il venait d'être sauvé d'un "pharaon" qui sous-tend le système en place, *Nafa* trouvait que *cette matinée de mars se faisait belle* pour lui. Dans cette lutte pour la reconnaissance de soi et de son avenir d'artiste, il voit dans les grands boulevards d'Alger un lieu où naissent un jour ses rêves et où il pouvait décrocher cette fois-ci la lune. Fuyant la "Casbah" et le système du parti unique tel un pharaon de son temps, il espère vivre des jours meilleurs.

Nous pouvons en déduire que ce fait sacré incorporé à ce niveau participe de cette mobilité structurante nécessaire au développement du roman selon un schéma canonique imposé de prime à bord par l'écrivain. Même si la référence principale à "Moïse", agence d'une manière symbolique le départ de *Nafa Walid* vers un nouveau monde, elle est néanmoins signe annonciateur d'une imminente tragédie. Il nous semble que la couleur rouge de "la mer Rouge" évoquée à cet effet représente une amorce pour ce qui suit, c'est une référence au sang qui va submerger la rue algérienne et dont *Nafa* serait l'acteur. Le sang déversé relatif à la mer Rouge de par son importance et son abondance, impliquant *Nafa* dans le mécanisme de son étendue, rompt en quelque sorte avec ce divin pour faire un clivage vers le profane indiquant un stratagème paradoxal mettant l'accent sur les abus des hommes de religion qui trompent leurs néophytes, ignorants et démunis. Ceci se manifeste par les paroles de l'imam Younes s'adressant à *Nafa Walid* à la mosquée, il lui propose *le ciel pour écran et Dieu pour spectateur* :

« *A la bonne heure. Tu voulais être acteur, décrocher les rôles qui te projetteraient au firmament. Eh bien, je te les accorde : je te propose le ciel pour écran, et Dieu pour spectateur. Montre donc l'étendue de ton talent.* », (p.86)

Il paraît que cette *étendue* du talent de *Nafa* insinuée par l'imam, n'est autre que *cette mer Rouge* signalée au début du roman, dans le prologue, pour annoncer l'étendue de cette guerre civile et toutes ses circonstances en Algérie pendant cette décennie noire.

A l'instar de son arrivée au Grand-Alger qui s'était fait sous l'inscription symbolique dans le sacré par l'invocation de Moïse, à la Casbah il y répondra en deux temps. Fragilisé et désœuvré, échappant à l'atrocité de l'événement de la forêt de Baïnem, et déçu par la manigance des fortunés et les tenants du régime, *Walid* trouve refuge tout d'abord dans l'appel de la religion, par le biais du *muezzin*, nous citons à ce propos :

« *La même nuit, un rêve inextricable me plaqua contre le mur. (...) - Mon Dieu ! Aide-moi. L'appel du muezzin retentit dans le prolongement du mien, apaisant subitement mon âme. Ce fut un moment d'une incroyable intensité. Comme par enchantement mes angoisses s'émiettèrent, et un sentiment de délivrance me submergea. J'étais convaincu qu'il s'agissait là d'un signe du ciel. Dieu s'adressait à moi par le truchement du muezzin. Il n'avait aucun doute là-dessus. Le salut frappait à ma fenêtre.* », (p.82)

Nous constatons qu'à chaque étape de la transformation de *Nafa* nous nous retrouvons devant un fait sacré, qui, d'un côté réalise cette métamorphose et de l'autre côté garantit la structure du roman, telle une ossature édifiant tout le texte. Ici, il cède à l'appel de la religion par l'intermédiaire du muezzin, qu'il interprétait, lui-même, comme un signe du ciel, il y voyait que « *Le salut frappait à ma fenêtre* », qui trouve sa résonance dans le salut du FIS, Front Islamique du Salut.

Ensuite, à la mosquée, où il lui était expliqué qu'il pouvait *exister* et qu'il était encore temps. Par le biais de *l'imam Younes* en lui récitant sourate *Er Rahman*¹²⁴, cette dernière sera largement expliquée dans le chapitre sur l'intertextualité, appelée le "cœur" du Coran, cette sourate constitue le noyau qui sera susceptible d'intervenir dans le destin du personnage principal *Nafa Walid*. Tenant un tête à tête avec *l'imam Younes*, ce dernier lui explique :

« *Le lendemain sans m'en rendre compte, j'allais le trouver dans son cabinet que masquait une tenture, à côté du minbar. Il m'accueillit avec déférence, me déclara qu'il était ravi, que la Foi partagée valait toutes les ascèses du monde. Avant de me donner la parole, il tint à me mettre à l'aise. Il me récita des hadiths certifiés, me raconta l'histoire de Job m'expliqua que la douleur n'était une souffrance que pour les impies. Ensuite, il me récita la sourate Er-Rahmane. Sa voix chantante m'envoûta. J'aurais souhaité qu'elle ne s'arrêtât jamais.* », (p.84)

Remarquons que c'est à travers un triptyque ancré dans le sacré et le divin que notre personnage fait sa transition effective dans la voie des intégristes. Des hadiths certifiés, l'histoire de Job connu par sa persévérance et sa patience et finalement sourate *Er-*

¹²⁴ Sourate Er-Rahman, le Miséricordieux, que le hadith surnomme « la Mariée du Coran ». C'est la sourate n 55 du Coran, elle fut proclamée durant la période médinoise. Elle a une structure particulière très belle qui aide à son approche et à sa compréhension. Elle est d'une beauté exceptionnelle grâce à ses versets courts et rythmés, agrémentés par des interpellations (31) qui se répètent, tels des refrains, ce qui ajoute à la beauté de la sourate. Site internet : (www.coran.smail.boudechiche.over-blog.com/article-sourate-er-rahmane-un-31-interpellations-88342346.html).

Rahmane font de *Nafa* un adepte sérieux et appliqué. Cette transformation provoque une mutation décisive, séduit par les paroles de *l'imam Younes*, et en particulier par sourate *Er-Rahmane*, *Nafa* rentre dans un espace spirituel qui, lui, agit sur sa destinée et dont le rôle et la fonction renforceront l'inauguration d'un autre univers vers lequel il sera forcément projeté. Il affirme que *sa voix chantante m'envoûta. J'aurais souhaité qu'elle ne s'arrêtât jamais.*

Le retour vers le passé et en particulier le sacré et le religieux, n'est qu'un argument de plus pour saisir la permanence des rites et de l'ancien sacré et leur réactualisation par les hommes des groupes armés. Cette inspiration constitue pour l'auteur, une preuve de légitimité pour ses dires et lui permet de se situer dans le présent en se servant du passé. Il décrit l'indicible en se servant des histoires divines et des actes enfouis dans le sacré et de cette manière, l'écrivain trouve le moyen d'être dégagé de toute responsabilité à l'égard du contexte en l'occurrence la décennie noire, et à l'égard du lecteur qui sera ainsi convié à jauger et comprendre le discours qui s'impose.

Finalement, au maquis, *Nafa* sera frappé par la réalité infâme et cruelle de ses supérieurs hiérarchiques, des émirs, des loups, et de la vie d'Eden promise, il se retrouve face à un monde immonde et sans aucune logique. Une situation désastreuse dans laquelle, *Nafa* tout comme les autres recrues dans le mouvement, n'arrêtent pas d'être surpris par le comportement et le mode d'action des commanditaires au maquis. A cet effet, nous jugeons utile de s'arrêter à une légende citée par *Yahia*, le joueur de mandoline, l'ancien chauffeur des Bensoltane, qui a joué à son tour un rôle dans la transformation de *Walid* en "loup". Nous discuterons ce rôle dans le point consacré aux laissés-pour-compte du pouvoir.

Se rencontrent au hasard au maquis, *Nafa* soulagé de retrouver enfin une vieille connaissance, et le musicien qui ferait surgir des houris de sa mandoline, *Yahia*. Ce dernier regrette d'avoir opéré avec les bêtes, car devenu comme eux, la vue d'un uniforme le rendait enragé ; plus il en égorgeait, et plus il en voulait. Mis à la tête d'une *saria*¹²⁵ d'une quinzaine de chevrons il se confie à *Nafa* :

« *Je n'attendais même pas la nuit pour sévir. J'attaquais en plein jour, en pleine rue, sous les feux de la rampe, kho. Je tenais à ce que tout soit*

¹²⁵ Saria : peloton

clair. C'était eux oui moi. (...) j'ai brulé autant d'écoles que de femmes, bousillé des ponts et des usines, dressé des faux barrages et poussé à l'exode des douars entiers... », (p.219)

Ayant été fortement déçu par les manigances des groupes armés où il s'était retrouvé parce qu'il n'avait pas de choix, *Yahia* se confie à *Nafa*, lui avouant sa déception et son enrôlement dans une cause insensée. Dans un discours métaphorique, il lui raconte l'histoire de la *mante religieuse*¹²⁶, telle une leçon ultime, le jeu de ces hommes qui consistait à s'approprier le pouvoir, ils deviennent telle la mante religieuse « *elle devint cruelle, prédatrice et souveraine, et son impunité ne tarda pas à l'aveugler au point que, pour prouver on ne sait quoi, elle s'est mise à dévorer tout sur son passage, y compris ceux qui l'aiment* ».

« Une fois, dans un pré, Sid Ali le poète avait attrapé une mante religieuse. C'était par une belle journée de printemps. Il y avait des fleurs partout. Sid Ali m'a montré l'insecte et m'a demandé si j'étais au courant qu'à l'origine la mante était une feuille. J'ai dit que je l'ignorais. Alors Sid Ali m'a raconté l'histoire d'une feuille rebelle et arrogante qui digérait mal le fait de se faire larguer par sa branche simplement parce que l'automne arrivait. Elle s'estimait trop importante pour moisir parmi les feuilles mortes que le vent humiliait en les trainant dans la boue. Elle jeta sa gourme et promit de ne compter que sur elle-même, comme une grande. Elle voulait survivre aux saisons. Et la nature, séduite par son zèle et sa combativité, la transforma en insecte rien que pour voir où elle voulait en venir. Ainsi naquit la mante religieuse, farouche et taciturne, plus ambitieuse que jamais. Le miracle lui monta à la tête. Elle se mit à narguer sa branche, à la fouler aux pieds. Elle devint cruelle, prédatrice et souveraine, et son impunité ne tarda pas à l'aveugler au point que, pour prouver on ne sait quoi, elle s'est mise à dévorer tout sur son passage, y compris ceux qui l'aiment. »

- Belle fable, reconnut Nafa

- Oui... Nous aurions dû écouter le poète. », (p.220)

Cette fable vient démystifier les pratiques des hommes religieux pour acquérir le pouvoir, elle met en évidence des pratiques de domination dégageant une vision du monde de tout un projet mental et social qui se lit par cette production symbolique de la mante religieuse. Elle renvoie à une structure profonde de la pensée de l'auteur. Cela résume tout le parcours de *Nafa*, de *Yahia*, des artistes et de tous les jeunes embrigadés

¹²⁶ "Le prie Dieu", ou "la bête qui prie Dieu", une véritable machine à tuer, dépecer, de ses petites mandibules aiguës en scalpel de chirurgien. Elle découpe ses proies et les dévore vivantes. La femelle inscrit même à son menu son partenaire enseigneur.

- La mante religieuse apparaît dans nombre de croyances, légendes et symboles. Elle était déjà surnommée par les Grecs le devin ou le prophète. Pour les paysans la mante est qualifiée de religieuse car joignant ses pattes ravisseuses et les, dirigeant vers le ciel comme lors d'une prière, son nom ne pouvait être mieux choisi. Cité in, [www. Mantis.e-monsit.com/pages/vi-legendes-et-symboles-autour-des-mantes/ htm](http://www.Mantis.e-monsit.com/pages/vi-legendes-et-symboles-autour-des-mantes/htm)

par les membres du FIS. Appelée "le prie Dieu" ou "la bête religieuse", ce choix ne fait que renforcer la saga du paradigme animalier des loups. Comprendre le fonctionnement de cette bête, c'est en effet, s'interroger sur la richesse de ce discours et de cette fable.

Un autre point non négligeable est à souligner dans cette fable, touchant une question de fond dans l'organisation des groupes armés. L'énoncé « *le miracle lui monta à la tête. Elle se mit à narguer sa branche, à la fouler aux pieds* », est très illustratif quant à ce *redressement de l'échine*, trait qui distingue les islamistes de ceux qui ne le sont pas. Ou encore judicieusement de ceux qui commandent et les autres, les soumis. Car l'expression « courber ou plier l'échine » veut dire se soumettre. Partant, ce qui démarque ceux qui commandent dans les groupes armés des autres c'est ce trait distinctif qu'est le *redressement*, dont il est question aussi dans ces passages. Par exemple, l'émir *Abdel Jalil* s'adressant à *Nafa*, au moment où celui-ci est sur le point d'être élevé à un rang plus haut :

« *Alors redresse l'échine car, à partir d'aujourd'hui, tu vas commander la saria itinérante* », (p.240)

Le muphti, à son tour, semble aussi préoccupé par cet aspect qui faisait défaut à la mante religieuse, qui, s'est mise à *narguer sa branche et à la fouler aux pieds*, suite au miracle qui lui montait à la tête, alors qu'il fallait redresser sa branche. Le muphti explique à ses compagnons, au maquis que :

« *Tel est le serment du GIA : la guerre, rien que la guerre, jusqu'à l'extermination radicale des taghout, des boughat, des laïcs, des francs-maçons et des laquais-surtout des laquais, car il n'ya qu'une seule façon de redresser le monde : le débarrasser de tous ceux qui courbent l'échine.*», (p.228)

Courber l'échine devient, donc, une façon de désigner ceux qui ne sont pas sincères, c'est-à-dire, tous ceux qui ne sont pas de vrais combattants pour la cause islamiste, et systématiquement, tous ceux qui n'adhèrent pas à l'idéologie islamiste.

Eu égard à ce qui a été dit précédemment, le fait religieux, le profane et le mythe structurent tout le roman et structurent au même titre les mentalités et la pensée des membres terroristes et de leurs néophytes. Sans nul doute, le miracle en constitue la pierre angulaire de leur croyance, cette dimension caractérisera, au fait, la mante religieuse qui, à l'origine était une feuille ; voulant à tout prix survivre à toutes les

saisons, elle n'a pas accepté d'être rejetée par sa branche en automne. Et par miracle de la nature « *naquit la mante religieuse, farouche et taciturne, plus ambitieuse que jamais* ». Tout comme la mante religieuse, *Yahia*, *Nafa* et tous les jeunes désœuvrés de l'Algérie, naissent sous cette dimension du miracle pour devenir des êtres méconnaissables, des bêtes religieuses et comme elle, « *Elle se mit à narguer sa branche, à la fouler aux pieds* », ils se mettent à narguer leur pays et à le fouler aux pieds.

Pour se détacher du fardeau des crimes cumulés en son compte, cherchant à légitimer ses actes impardonnables, il lui dit :

« *Je n'ai pas rejoint le maquis par conviction. Quand on a commencé à canarder les gens qui n'avaient rien à voir avec le système, j'ai mis le clignotant et je me suis rangé sur le bas-côté. C'était pas ce que j'attendais de la révolution islamique.*», (p.218)

Proclamant qu'il n'agissait pas par *conviction*, ceci inscrit dans le texte une sorte de démarcation vis-à-vis les groupes armés, il venait ainsi de se démarquer d'eux, de se disculper ; car étant artiste par vocation, et au-delà de cette transformation apparente, il paraît qu'il a toujours, gardé intrinsèquement son identité première. Malgré son adhésion à ce système, il connaîtra, lui aussi, les abus de cette bête féroce. A son tour, il va être massacré par ses homologues au maquis. Il termine son discours par « *Oui... Nous aurions dû écouter le poète* », cette phrase opère dans le texte une chute, comme dans une pièce de théâtre, elle marque "le dénouement" de l'histoire.

Les trois points de suspension insérés après "*oui*", invitent le lecteur à prendre part dans la construction du sens, ce que nous nous évertuerons de faire dans cette analyse. *Nous aurions dû écouter le poète*, renvoie à tous les poèmes insérés dans le roman à savoir celui de *Sid Ali* chanté par des adolescents, ou ceux mentionnés en épigraphes, lesquels ont été déjà étudiés dans l'analyse du paratexte, l'auteur nous y renvoie dans l'attente d'une relecture critique et potentielle pour en saisir le dénouement de l'histoire. Après la première et effective initiation de *Nafa* à la mosquée, nous lisons :

« *J'ai quitté la mosquée et j'ai flâné dans la casbah comme jamais je ne l'avais fait auparavant. (...) J'aimais beaucoup ma mère. Mais, Dieu ! Qu'elle me faisait pitié... (...) je m'égarais dans mes pensées. Il y'avait un choix à faire. Définitivement.*», (p.87)

Remarquons qu'au moment précis où *Nafa*, ressentait la nécessité de faire un choix définitif, il rencontre un groupe d'adolescents, l'un d'eux griffait sa guitare et :

« Lorsque son regard supplicé heurta le mien, il se ressaisit un moment lança à tue-tête un poème de Sid Ali dont il pourchassa la rime à coup de notes explosives :

« Quand le rêve met les voiles
Quand l'espoir fout le camp
Quand le ciel perd ses étoiles
Quand tout devient insignifiant
Commence pour toi et moi
Mon frère
La descente aux enfers. », (p.87)

Ces quelques vers de *Sid Ali* résument bien la situation cauchemardesque dans laquelle s'engouffra *Nafa* définitivement, à l'écoute de ces vers qui semblent annoncer sa *descente aux enfers*, ainsi que celle de tous ces jeunes pour qui *tout devient insignifiant*, *Nafa* devrait écouter le poète cité par Yahia avec regret et amertume. A partir de ce moment *Nafa* devient ce qu'est devenue cette feuille quittant sa branche, ils se sont transformés en "bête religieuse", la mante religieuse, cruelle et dévastatrice.

Dans la mise en texte de cette violence, l'auteur ne s'est pas contenté d'aller vers le fait religieux ou de faire participer la dimension typographique pour appeler à la coopération du lecteur et à sa contribution dans la lisibilité du texte, mais il a opté également pour d'autres choix stylistiques tels que l'ironie et la métaphore. A cet effet, il affirme dans une interview que pour pouvoir écrire la violence, il faut *créer une certaine atmosphère*, et pour cela, selon lui, *il faut des métaphores et de la poésie*. « Et il faut que l'atmosphère soit tendue pour que le lecteur plonge dans le récit, (...). Or, pour créer une telle atmosphère, il faut des métaphores, de la poésie »¹²⁷, dit Y.Khadra

1.2 Une atmosphère tendue ... la métaphore.

Les propos de Yasmina Khadra, expliquant son projet d'écriture de la violence dans ce roman, nous ont menés à se poser la question suivante : pourquoi la métaphore comme procédé d'écriture ? Que va-t-elle permettre à l'auteur ? A cet effet, prenons à titre d'exemple, cette phrase courte et détachée qui ouvre le chapitre et la description d'Alger : « *Alger était malade.* », (p.91)

¹²⁷ Entrevues, Yasmina Khadra : *La guerre des mots*, par Mira Cliche, dans *Littérature Etrangère*, publiée le 30/08/2006

Le chapitre II, *La Casbah*, commence par cette phrase très courte, qui chapeaute le chapitre, tel un sous-titre, elle a l'air d'annoncer la tragédie dans laquelle vivait Alger. Le narrateur décrit par la suite une ville malade, mais d'une maladie qui n'en n'est pas une. Telle une catastrophe naturelle, il l'a décrite, pour rendre compte de l'horreur indicible, dans un lexique relatif aux catastrophes naturelles, il en atteste que :

« Pataugeant dans ses crottes purulente, elle dégueulait. Déféquait sans arrêt. Ses foules dysentériques déferlaient des bas-quartiers dans des éruptions tumultueuses. La vermine émergeait des caniveaux, effervescente et corrosive, pullulait dans les rues qu'étuvait un soleil de plomb. », (p.91)

Le lecteur est confronté, dans la suite du texte, à la description détaillée de la terreur intégriste et du chaos provoqué par le conflit. Les phrases y sont concises ce qui rend le texte plus dense et sobre. Ce passage construit essentiellement par des métaphores, une métaphore filée qui engendre une aggravation et une intensité virulente dans le processus de destruction de cette ville. Considérant le lexique utilisé (*patauger, crottes purulentes, dysentérique, déferler, éruption, vermine, caniveaux, effervescence, corrosive, pulluler*) nous nous retrouvons devant un tableau schématisant une scène terrifiante d'une ville frappée inéluctablement par un malheur tel un volcan, où tout s'agite et s'embrouille par un phénomène de démultiplication accéléré, et ce, pour mettre en exergue la manière dont la ville était envahie par les intégristes. Il ajoute un peu plus bas :

« Alger accouchait. Dans la douleur et la nausée. Dans l'horreur, naturellement. Son pouls martelait les slogans des intégristes qui paraient sur les boulevards d'un pas conquérant. », (p.91)

Cette image insaisissable qu'offrait Alger, représentant la mouvance islamique qui déferlait sur la ville telle une lave effervescente qui coule du sommet d'un volcan phagocytant dans un geste impitoyable mais *naturel* tout l'espace de la ville. Une image d'un Alger qui sautait le pas au delà du mur du son, lui aussi, tout comme *Nafa Walid* dans le premier chapitre.

Il s'agit dans ce passage d'un narrateur, second, omniscient qui n'apparaît qu'à des moments du roman que pour donner plus *d'autorité*¹²⁸ et d'acuité au texte, soit aux

¹²⁸Simon Hartling, « *L'autorité dissimulée – l'autorité manifeste. L'écriture de la violence chez Yasmina Khadra* ». Thèse de doctorat, Linnaeus University Press, 2012, p.12- 182 pages

réflexions et à l'idéologie des islamistes soit aux individus qui ont subi cette terrible transmutation affectant âmes et espaces. Il continue à décrire cette horreur :

« Enceinte de leurs haine, elle se donnait en spectacle à l'endroit où on l'avait saillie, au milieu de sa baie à jamais maudite ; elle mettait bas sans retenue certes, mais avec la rage d'une mère qui réalise trop tard que le père de son enfant est son propre rejeton. », (p.92)

Le caractère animal octroyé à cette mère Alger, voire l'Algérie, si digne et si chaste est la parfaite illustration d'une société qui bascule dans l'horreur et la violence, de l'humanité à l'animalité la plus farouche. En effet, le fait de mettre bas « *elle mettait bas sans retenue certes* » est le propre de la bête " l'animal " : seuls sont les animaux qui mettent bas. L'auteur veut par cette métaphore déshumaniser la société, cette mère qui a tant ahané pour mettre au monde la chair de sa chair, la voilà confrontée dans le regret et l'amertume à son rejeton qui lui revient les mains ensanglantées pis encore, ce dernier n'est autre que son incestueux violeur.

C'est un tableau surréaliste où se mêlent l'humain, le maudit et le béni, l'opprobre et la pudeur, que l'auteur veut exposer pour exprimer la mauvaise tournure qu'a prise la société durant cette triste période. L'obscénité du lexique choisi par l'auteur, l'image terrifiante d'une mère " Alger " qui respire la rage avant de mettre bas, sont autant d'éléments significatifs d'une situation désastreuse. Alger "la mère" se trouve salie par le sang de ses propres tripes, viscéralement affectée et sujette à l'opprobre et la malédiction. C'est finalement le sort qui a été réservé à cette mère qu'on disait protectrice et généreuse. Regrettant amèrement d'avoir enfanté d'une telle monstruosité, elle se trouve en fin de compte plongée dans l'abîme de l'enfer.

Sous cet angle, non seulement l'auteur introduit une stratégie de mettre scène la violence dans son texte, mais également c'est une façon de projeter le lecteur dans l'univers religieux où démons et anges se font la guerre. Telle une offrande l'Algérie est sacrifiée comme ce bébé entre les mains de *Nafa* dans le prologue. La tragédie est bien

Dans cette thèse, il a été démontré que : « Pour nous, l'impression d'autorité dans un texte est conditionnée par plusieurs facteurs. D'abord, elle est étroitement liée au sujet traité par le texte et aux différentes normes qui existent quant à la manière de le représenter. La notion d'autorité dépend du degré de conscience qu'a le lecteur de ces normes. Deuxièmement, l'autorité dépend de la tendance de l'origine énonciative à se faire remarquer. Celle-ci peut apparaître à la surface du texte dans les passages où, du coup, le mode narratif dominant est rompu ou bien dans les endroits où le texte abandonne une certaine thématique qu'il a pourtant établi lui-même. Dans cette perspective, l'autorité peut être plus ou moins manifeste, plus ou moins dissimulée. Cité in : « *L'autorité dissimulée – l'autorité manifeste : L'écriture de la violence chez Yasmina Khadra* ».

encadrée dans ce texte, par l'usage de ces métaphores et symboles, l'auteur parvient à nous mettre dans un univers mystique qui traduit toute la portée de l'événement et du texte en même temps.

Et puis, si nous revenions à l'onomastique pour compléter le puzzle de cette sinistre image que nous présente Yasmina Khadra, nous dirions que le choix du nom *Nafa Walid* du personnage principal n'est pas fortuit. Ce jeune garçon natif "*walid, en arabe*" d'Alger profonde et provenant des entrailles d'une mère chaleureuse qui devait le protéger sous son flanc, rêvait d'un avenir meilleur, plein d'entrain et animé d'une grande ambition, se trouve à son insu et malgré lui embrigadé sous la bannière de la terreur et la barbarie. Un changement de cap qui lui a valu, par un mécanisme de déni, le refus de l'autre : de sa mère l'Algérie. Ce rejet se lit comme un écho de l'absence et de l'humiliation auxquelles il s'était longtemps résigné après plusieurs tentatives de vouloir concrétiser la cathédrale de ses rêves. La métaphore devient ainsi une forme de discours qui met en évidence la condamnation de l'auteur de l'idéologie répugnante des islamistes, inscrite dans ce texte, et sous-tendue par l'usage du terme "vermine", qui a ravagé Alger. L'auteur met en scène une image de l'Algérie déchirée, traumatisée et assaillie. Alger, figure d'une mère aux prises avec l'inceste, pris à son insu par une agitation indéfinissable et méconnue jusqu'alors, où le « *Fis venait de décréter la désobéissance civile* », (pp.91-92)

1.3 Le point de suspension...un paradigme de confiance

Comme procédé inhérent à l'écriture de Y.Khadra dans *A quoi rêvent les loups*, nous le percevons à sa forte inscription dans le texte, quoi qu'il soit insignifiant, en lui-même, comme signe isolé, il devient l'outil scriptural le plus parlant qu'il soit dans le texte, « *tout ce qui importe est là, dans ce qui n'a pu être mis en mots* »¹²⁹ : le point de suspension.

Nous nous joignons à la vision de Kundera qui a bouleversé la distinction traditionnelle entre le fond et la forme en donnant à cette dernière une place imminente

¹²⁹Julien Rault, *Poétique du point de suspension. Valeur et interprétations*, Thèse de doctorat non-publiée, Université de Poitiers, 2014, p. 219-232. Cité dans un article sur « *Poétique du point de suspension* », p.6. disponiblesur siteinternet./Users/user/Downloads/Julien_Rault_Presentation_de_1_essai_Poetique_du_point_de_suspension.pdf

dans les structures signifiantes. A cet effet, nous invoquons la recherche de Jorn Boisen dans son *Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de Kundera*, où il affirme :

« *L'originalité de la vision du roman de Kundera est l'affirmation que le jeu avec les structures esthétiques constitue un élément essentiel de la mimésis. Si les vies humaines sont composées comme une partition musicale, le roman qui aspire à représenter la réalité humaine se doit non pas de donner une description exhaustive du réel, mais de reproduire par sa forme même l'expérience humaine* ».¹³⁰

Ceci étant, nous évertuerons à mener une analyse, s'inspirant de ces considérations, qui s'articule autour de la signification et de la portée sémantique de ce point de suspension, en vue d'en constituer un sens du discours ponctué ainsi, lequel nous permet d'aller vers le sens caché. Selon Kundera, « *composer un roman c'est juxtaposer différents espaces émotionnels, et (...) c'est là selon moi l'art le plus subtil d'un romancier* »¹³¹.

Suite à cela, il convient de regarder avec plus d'acuité, ce signe usité largement dans le texte de Khadra, l'intensité de sa présence ne laisse guère le lecteur indifférent. Au contraire il représente un signe de *positionnement*, selon la citation suivante :

« *La présence des trois points est bien la trace d'un positionnement – idéologique. En effet, mettre des points de suspension, c'est faire le choix de dire tout en ne disant pas. C'est inscrire la présence d'une absence, c'est exhiber le manque et l'excès, c'est marquer explicitement l'implicite* »¹³².

Ceci étant posé, examinons de plus près les énoncés suivants à la lumière de ces recherches, et en tenant compte des paroles de l'écrivain lui-même cherchant une certaine atmosphère de connivence, pour restituer la violence, annonçant les propos suivants : « *Or, pour créer une telle atmosphère, il faut des métaphores, de la poésie* »¹³³. Dans un mouvement de désillusion acerbe, *Yahia* le musicien après son adhésion aux groupes se confie à *Nafa* dans ce qui suit :

« *Si j'avais su que ça allait m'entraîner si loin, je serais volontiers resté le minable que j'étais ...* », p.218

¹³⁰ Jorn Boisen, *Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Etudes Romanes, vol. 56, Muséum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2005, p. 61

¹³¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, éd. Gallimard, Paris, 1995, p.14

¹³² Julien Rault, *Poétique du point de suspension : Valeur et interprétations*, op., cit., p.3

¹³³ Cf. notes de bas de page, p.120

Cette désillusion se traduit encore par le discours d'*Abou Tourab* à l'égard de ses jugements et préjugés, longtemps idéalisés.

*« En Afghanistan, ça se passait autrement. A chaque fois que les moudjahidin étaient pris au piège, des tempêtes de sable se déchainaient pour couvrir leur retraite, des pannes mystérieuses immobilisaient les tanks ennemis et des nuées d'oiseaux s'attaquaient aux hélicoptères soviétiques...
Pourquoi on n'a pas droit au miracle, chez nous ? », (p.16)*

A l'instar du passage invoquant l'archange Gabriel dans l'incipit, ici l'auteur non seulement fait appel au religieux, mais de surcroît, il signe manifestement sa présence, par le signe typographique, en l'occurrence le point de suspension, tel un clin d'œil glissé au lecteur, pour lui communiquer cette *atmosphère*. L'auteur trouve dans l'ironie l'idéogramme de cette connivence, soulignée par l'image *des nuées d'oiseaux* qui *s'attaquaient aux hélicoptères soviétique*, laquelle permet un renversement sémantique du discours. Les idéaux fondamentalistes longtemps vénérés par les islamistes, viennent s'anéantir au même moment que celui du parcours de leurs adeptes.

La possibilité de cette lecture est assurée par la présence intentionnelle des trois points de suspension sans lesquels nous tomberions sans doute, dans le discours, supposé fini et achevé dans son sens, lequel discours se veut être encadré par le point final. Ce qui livre donc à notre sensibilité et notre lecture une lisibilité que la raison aurait été incapable d'appréhender.

« Face au point univoque, le point de suspension, point de suspicion, introduit une forme de discours sibyllin qui renvoie au discours satirique, à l'énonciation ironique. Maniant l'équivoque, il devient instrument de subversion. »¹³⁴

Cette image sera reprise et discutée dans la deuxième partie en rapport avec l'intertexte avec le sacré, or ici, il s'agit pour nous de nous limiter à ce mécanisme scriptural, point de suspension qui nous invite formellement à nous confronter au non-dit et à l'indicible.

Achevons ce point par le passage suivant qui nous semble déterminant pour notre analyse. En se remémorant son geste irrémédiable lors de son assassinat du magistrat, *Nafa Walid* nous livre à la fois ses sentiments et ses remords.

¹³⁴ Julien Rault, op., cit., p.6

« J'en voulais surtout au magistrat qui avait accepté son sort, comme ça, simplement parce qu'un inconnu avait décidé de l'abattre, dans la rue, comme une bête. Je lui en voulais de m'avoir entraîné dans sa chute, impliqué dans le drame ... », p.185

Ce dernier passage trace clairement le destin forcé du personnage principal, avec l'utilisation des verbes "entraîner" et "impliquer" ainsi que les trois points de suspension laisse lire le processus de l'enrôlement de *Nafa*, à l'instar de tous les jeunes désœuvrés et désorientés du pays. Par son acte barbare, *Nafa* est directement impliqué dans le drame de la décennie noire. Par ce geste criminel, il venait de signer son adhésion aux groupes armés. L'auteur, par le biais du point de suspension installe un contre discours qu'il faut ressortir de l'implicite en s'arrêtant aux mots et à la vision pessimiste qui s'en dégage. Dans cette démarche, il s'avère qu'à ce stade de l'opération le recrue n'avait plus le choix de reculer devant une résolution dite patriotique : d'où l'expression du personnage principal *« j'ai traversé le mur du son, pulvérisé le point de non-retour : je venais de basculer corps et âme dans un monde parallèle d'où je ne reviendrais jamais plus »*, (p.184)

1.4 L'ironie, un paradigme du sens : déconstruire pour re-construire

Par définition l'ironie permet un certain désengagement vis-à-vis le discours énoncé. Retenons cette définition du Dictionnaire qui en clarifie cette équation souvent controversée :

« L'ironie est une figure qui permet de prendre position de manière masquée, d'émettre un jugement sans avoir l'air d'y toucher. L'énonciation de ce jugement reste floue et non assumée par le locuteur, ce qui en rend le repérage souvent incertain. On la décèle en fait par les discordances qui règnent entre le sens propre de la phrase et le contexte, ou le cotexte. »¹³⁵

Il est à signaler d'abord, dans cette citation, que le *contexte*, désigne l'environnement d'un énoncé auquel il sert de cadre de référence, et le *cotexte*, l'environnement strictement verbal de l'énoncé. Dans cette perspective, nous lisons à la fin du roman ce qui suit, dans un mouvement cyclique et vertigineux au même titre que l'histoire narrée et la destinée du héros-narrateur *Walid* :

¹³⁵<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/index.html>. Dictionnaire International des Termes Littéraires, <http://www.ditl.info/>

« Lorsque je suis revenu à moi, c'était trop tard. Le miracle n'avait pas eu lieu. Aucun archange n'avait retenu ma main, aucun éclair ne m'avait interpellé. J'étais là soudain dégrisé, un bébé ensanglanté entre les mains (...) », (p.263)

La question du miracle imagé dans ce passage, relève d'un contre-discours qui sous-tend l'abolition et la négation de tout un système d'idées et une idéologie longtemps perçus comme justes et fiables. Contrevenant le discours premier moralisateur, celui de *l'imam Younes*, de *Sofiane* et de *Abou Mariam*, les propos de *Nafa* viennent tel un aveu abolir tous les fondements d'un système glorifié et honoré jusqu'alors. Par l'emploi de l'ironie, le narrateur trouve le moyen de contredire ses croyances qui lui étaient dictées tout au long de son parcours dans le roman.

Cette ironie, nous la retrouvons également dans le préambule, elle est soulignée par l'image *des nuées d'oiseaux qui s'attaquaient aux hélicoptères soviétique*.

*« Purée ! S'essouffle Abou Tourab. En Afghanistan, ça se passait autrement. A chaque fois que les moudjahidin étaient pris au piège, des tempêtes de sable se déchainaient pour couvrir leur retraite, des pannes mystérieuses immobilisaient les tanks ennemis et des nuées d'oiseaux s'attaquaient aux hélicoptères soviétiques...
Pourquoi on n'a pas droit au miracle, chez nous ? », (p.16)*

Il s'agit d'un contre-discours allégorique, qui revêt une certaine lisibilité au texte, par l'usage de l'ironie qui est, en fait, une figure de style qui annonce le contraire de ce que l'on veut dire. Cela est bien expliqué dans cette citation :

« L'ironie se définit comme une figue de pensée fondée sur l'antiphrase. Il s'agit d'affirmer le contraire de ce que l'on souhaite en réalité faire entendre. (...) ce procédé requiert de la part du récepteur une capacité à inverser les arguments avancés, à réinterpréter le dit en lui restituant une valeur contraire. »¹³⁶

Avec l'image *des nuées d'oiseaux qui s'attaquaient aux hélicoptères* de l'ennemi, non seulement il insinue l'inexistence des miracles proclamés par les tenants du mouvement islamiste, et ce, par le biais de l'ironie, mais aussi, il fait allusion à un verset coranique dans la sourate El Fil¹³⁷, où il est question d'un avertissement et une

¹³⁶ Jean-François Jeandillou, *L'analyse textuelle*, éd. Armand Colin, Paris, 1997, p.79

¹³⁷ Sourate 105- El-Fil (L'Eléphant), Il s'agit de l'oppression d'Abraha El Achram et ses hommes mécréants voulant détruire la Kaaba pour y éviter le pèlerinage des croyants pour des raisons commerciales et comment Dieu a rendu leur ruse complètement vaine en envoyant des oiseaux par volées, qui leur lançaient des pierres de terre cuite. Cet événement est survenu la veille de la naissance du prophète Mohammed (que le salut soit sur lui).

leçon pour tout rebelle, c'est un message à quiconque tente de faire des ravages à l'encontre de la population civile. Usant de l'ironie comme procédé, l'auteur installe une certaine connivence sans laquelle ses propos seront interprétés à contresens. Ce procédé traduit la thèse de l'auteur expliquant que les miracles se passaient aux temps des prophètes et qu'ils ne sont plus d'actualité.

La mise en scène de ces images interpelle le lecteur, qui, dès lors se rend compte que ces énoncés sont en fait de simples mentions qui n'ont pas à être tenues pour vraies, et là, c'est l'effet de l'ironie où l'auteur se tient à distance léguant la parole à ses personnages, *Nafa* et *Abou Tourab* dans notre cas. Seulement, ici Y.Khadra signe ouvertement son adhésion aux arguments et à la thèse avancée en ponctuant clairement son texte. Au fait, les trois points de suspension à la fin du passage *des nuées d'oiseaux s'attaquaient aux hélicoptères soviétiques...*, invitent le lecteur à partager une certaine complicité intelligente et savante avec l'auteur, d'où le caractère polyphonique de l'ironie.

Partant, il s'agit dans cet exemple, d'une énonciation ironique, aménagée dans une visée subversive des valeurs préconisées par le mouvement islamiste. Son contre-discours en le soulignant par le point de suspension qui nous laisse réfléchir sur sa portée idéologique qui va, dans ce cas, à l'encontre de ce qui est avancé. De plus, la phrase finale du passage cité plus haut « *Pourquoi on n'a pas droit au miracle, chez nous ?* », (p.16), explique l'échec total de l'idéologie islamiste, cette expérience aboutissant à un paradoxe, poussent les membres du FIS à se rendre à l'évidence d'une réalité amère à supporter, qui a mis le pays en péril.

L'expression, *Chez nous*, présuppose un autre espace que celui habité par le narrateur et son groupe, pris dans cette situation d'énonciation il est évoqué par opposition à un espace où il se passait, ironiquement, de multiples miracles à savoir l'Afghanistan. *Chez nous*, désigne l'Algérie, cet espace départagé par les deux antagonistes, devient un espace commun. Le pronom personnel *nous* acquiert ainsi sa valeur inclusive aussi bien pour les terroristes que pour les taghout, aussi pour les intégristes que pour les modernistes, en un mot le "*nous*" les inscrit tous simultanément à une même identité et une appartenance commune qu'est l'Algérie. Car par la suite dans le texte, le *nous* indiquant les fondamentalistes est souvent mis en opposition

symétrique à *eux, leurs* et *ils* renvoyant aux progressistes. Mis en italique ces déictiques participent d'un sens inhérent au contexte de l'histoire.

Pour mieux saisir cette subversion des sens, il nous semble que Yasmina Khadra agit sur son lecteur à la même manière des philosophes et en particulier Socrate, puisque ce dernier en fait son mode de recherche favori. Il s'agit pour Socrate d'interroger son interlocuteur de la façon suivante :

*« Il s'agit pour lui d'interroger le savoir de ses interlocuteurs en se targuant d'une méconnaissance totale du sujet, ce qui lui permet de remonter aux fondements sur lesquels repose la pensée de son interlocuteur pour mieux la contester dans un premier temps et pour mieux la reconstruire ensuite. »*¹³⁸

Parlant de l'ironie chez Khadra, Karl Ageroup, dans sa thèse *L'esthétique didactique de Yasmina Khadra*, distingue que :

*« L'ironie ne se réduit pas à des contresens ou énonciations non sérieuses. L'ironie et l'allusion sont au contraire des figures susceptibles d'aggraver le texte, d'étendre sa portée, de le contextualiser et de le problématiser. Ce sont des figures qui demandent une certaine vivacité de la part du récepteur. »*¹³⁹

Il rappelle, dans son travail, qu'en communication orale, la parole ironique est souvent accompagnée de signes complémentaires tels que le clin d'œil ou le changement de ton, et il ajoute qu'en littérature cependant, cette possibilité n'existe pas, ce qui augmente non seulement le risque de malentendu mais aussi la possibilité de créer une relation plus intime entre lecteur et auteur. Par conséquent, il est à noter que "l'ironie et l'allusion sont donc des figures qui modifient et le sens du texte, et la relation entre auteur et lecteur".

Nous aimerions intervenir à ce stade pour répondre à cette insuffisance qu'a la littérature, et que nous trouvons dans l'ironie et également dans le point de suspension, qui permet judicieusement ce clin d'œil dont parle Ageroup, créant cette intimité entre auteur et son lecteur. De ce fait, les points de suspension acquièrent un fonctionnement binaire : ils modifient au même titre que l'ironie, le sens du texte et la relation entre auteur et lecteur.

¹³⁸DIP Geneve, Adrien Jacot-Des-Combes, Sergio Ferreira, Frédéric Favre : De l'analyse au commentaire, *Méthodologie d'analyse_Matrice*. Disponible sur (<http://www.ge.ch/sem/cc/by-nc-nd/>).

¹³⁹ Karl Ageroup, *L'esthétique didactique de Yasmina Khadra*, thèse Karl Ågerup, Printed in Sweden by US-AB, Stockholm 2011, p.15

De surcroît, nous retenons de cette analyse que l'écriture de Khadra se caractérise par un travail sur la langue, ouverte aux figures de style et en particulier les métaphores et l'ironie, à la pratique intertextuelle et scripturale particulières, elle atteint un aspect poétique conjugué parfaitement à son aspect photographique, dicté par l'urgence d'écrire. En effet, nous pouvons même se demander, comme le fait remarquer Philippe Hamon « *si l'ironie n'est pas la littérature même, toute la littérature, (...) et non pas un simple 'secteur' (ou genre, ou forme, ou mode) parmi d'autres* ». ¹⁴⁰

2. La mise en texte de la violence dans *Un été de cendres*

La violence que nous traitons dans ces textes, est caractérisée par un double fonctionnement cathartique ou distancié et peut être pleinement exprimée par les concepts : écriture esthétique et une écriture référentielle, elle, ne sera conçue que dans son rapport à la langue et le langage. Cette violence nous pouvons l'analyser à travers un certain nombre de critères, qui, peuvent nous orienter vers la finalité des textes, et en particulier celle inhérente à leur spécificité littéraire.

Dans ce sens, pour désigner la spécificité littéraire, Roman Jakobson proposera le terme de « *littérarité* », dans une étude où il déclare que : « *L'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature, mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire* » ¹⁴¹. Ecrire c'est mêler la douleur au plaisir, mais tirer prétexte de la littérature pour attester de la véracité d'une expérience vécue, plus collective qu'individuelle. En un mot, il s'agit, dans le contexte chaotique de l'Algérie des années 90, de "*Témoigner*" ¹⁴².

En effet, contrairement à A. Djemai, Yasmina Khadra et Leila Aslaoui témoignent tous les deux des événements qui ont marqué l'Algérie au début des années 1990 et décortiquent, avec un réalisme sanglant, les méthodes d'enrôlement des jeunes désœuvrés qui aspiraient à donner un sens à leur vie. Dénonçant la violence et la barbarie d'hommes assoiffés de haine, ils s'exposent par leur écriture violente de la violence inhérente à la décennie noire. Expéditions punitives, massacres, attentats, les auteurs n'épargnent rien dans leurs réquisitoires féroces sur la folie des hommes.

¹⁴⁰ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, éd. Hachette, Paris, 1996, p.41

¹⁴¹ Jakobson Roman, *Questions de poétique*, éd. Seuil, 1973, p.15

¹⁴² Etudes littéraires maghrébines N°14, *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* Sous la direction de Charles Bonn et Farida Boualit, Université de Paris, L'Harmattan, 1999, p. 30

Pour Yasmina Khadra, c'est à la mosquée, puis enrôlé par le FIS, que *Nafa* trouve un nouveau sens à sa vie. Mais bientôt la guerre civile éclate. Au côté des fanatiques islamistes, *Nafa* franchit le seuil de non-retour, celui de la violence, du crime et de la barbarie. C'est ainsi, qu'il va basculer dans les méandres de la folie. Il a été d'une violence et d'une sauvagerie incroyables.

Quant à L.Aslaoui dans le chapitre cinq, qui a pour titre "*Le bus de la malchance*" elle donne une vision toute différente de celle d'Y.Khadra, sur le lieu de l'apprentissage du fondamentalisme des jeunes, qui est cette fois-ci le lycée.

« Le professeur D...a proposé des billets d'avion à plusieurs d'entre nous, seuls nos quatre camarades ont accepté. Il nous a dit que c'est l'Arabie Saoudite qui offre ces voyages à quatre élèves garçons de chaque lycée de la capitale », (p.79)

Après cette conversation, Soukeina sent des frissons lui traverser le dos et prend la peine de leur expliquer ce qui se passe réellement en leur disant qu'ils étaient libres de ne pas apprendre sa matière mais qu'ils n'avaient pas le droit de mourir. Elle soulignait :

« J'ignore, si d'autres parmi vous ont bénéficié de billets « omra »¹⁴³, dit-elle, s'adressant à toute la classe. Si c'est le cas, sachez que se sont des allers sans retours. Vos camarades seront acheminés à partir de l'Arabie Saoudite, vers des camps d'entraînement où ils se familiariseront avec l'art d'égorger, de mutiler, de détruire, de haïr. Ces pays nourrissent la bête pour qu'elle revienne guerroyer chez nous », (p.79)

Elle continue à la page 80 s'adressant au proviseur :

« Bonne action dites-vous ? Permettez-moi d'en douter. A l'heure qu'il est, les quatre élèves doivent être dans les camps spécialisés de Peshawar ou d'ailleurs. N'êtes-vous pas étonné que ce soit M. D...l'initiateur de cette opération ? Lui qui a séparé garçons et filles dans sa classe. Lui qui attribue aux élèves filles récalcitrantes au hijab et jilbab... », (p.80)

Cependant, Djemai entreprend une manière complètement différente des deux autres auteurs, dans l'inscription de la violence dans son texte. Il opte pour des choix

¹⁴³Petit pèlerinage, est une forme de pèlerinage à la ville sainte de La Mecque

singuliers dissimulant le réel derrière une indifférence non expliquée mettant le texte en difficulté, en souffrance et l'écriture en devient délire.

2.1 La mise en souffrance du texte

Mettre par écrit ses pensées, sa conception du monde, son vécu, requiert, à considérer l'objet créé de l'œil du sujet créateur, savoir, réflexion et envie. Savoir écrire en réunissant sous sa plume éthique et esthétique, savoir écrire en mettant en harmonie réalité et fiction. Réflexion sur les mots, leurs sens et sur ce qu'un usage sensé peut en faire et en faire ressortir qui puisse servir le dessein, à priori fixé, produire la résonance souhaitée.

L'écriture, erreur à ne pas commettre, sans forme n'a point d'existence.

L'écriture difforme, leçon qui nous a été légué par les surréalistes, n'est en réalité qu'une autre forme d'écriture. L'écriture d'" *Un été de cendres*" décrit les drames d'une réalité. Aussi, par une abstraction faite, volontairement ou sans le vouloir, de ce qui à l'esthétique littéraire est inhérent, l'auteur a-t-il réussi à placer de plain-pied la forme de son écriture et la réalité vécue et racontée. Autrement dit, sa forme d'écriture ne dit pas moins que la réalité dépeinte.

2.1.1 Une écriture étouffée

L'envie de partager, quand tout est intérieurement construit, prêt à virer au concret, à prendre forme, ce qui est jugé digne d'être mis par écrit avec autrui. L'effort de l'esprit étant pour une grande partie dans cet art qu'est l'écriture, celle-ci ne peut pas, ne pas être comblée de significations ouvrant les portes aux interprétations les plus diverses. Cependant, est antérieure aux interprétations, qui plus les lectures se multiplient plus profondes celle-là se font, la première lecture dont l'impression passée au peigne fin, se révèle d'une telle portée que s'y appesantir et se résoudre à faire une comparaison entre la forme de l'écriture et les éléments de compréhension dont elle est, en première analyse, porteuse, saurait nous fournir ce qui avec l'étude de l'au-delà de l'ensemble du récit ne jure point mais la cristallise.

Des récits, jusqu'alors écrits, qui dès les premières lignes lues découvrent des singularités reflétées plus par la manière de dire que par ce qui est dit, "*Un été de cendres*" en est un. Loin de pouvoir avoir trait au style de l'auteur, d'être suggéré par un

faux jugement du lecteur dont *Djemai* n'est pas assez connu, il semble que ce qu'enferme l'écriture d' "*Un été de cendres*", son sens premier offert par une lecture naïve, ne parait pouvoir se qualifier d'étouffée, par rapport à une lecture fluide et réfléchie, laquelle ne peut se qualifier que d'étouffée, vu le sentiment d'un écho de silence qu'elle procréé, chez le lecteur et à son insu.

La voix narratrice, celle-là seule de *Benbrik*, sans en dire trop, nous redessine le tableau, où des deux histoires qui y siègent : la grande, celle de l'Histoire contemporaine de l'Algérie des années 90 et de Sid Ahmed Benbrik, le personnage narrateur du récit, la grande est laissée à l'arrière plan tandis que la sienne s'attribue une ampleur qui donne raison d'affirmer qu'à la grande le narrateur ne fait qu'allusion à travers ce récit qui avance dans un monde tacheté de zones de mutisme.

Peut-être y a-t-il lieu, à ce niveau de l'étude, de rappeler la grande distinction qu'il faut faire entre lire "*Un été de cendres*" en explorateur, étranger aux vraies images mentales qui s'y incrustent, et le lire en connaisseur dont la mémoire est alourdie par les souvenirs d'une décennie dite, non sans raison, décennie noire.

Il ne fait nul doute, que l'écho du caractère formel, dont il est ici question et qui est à épuiser, retentit chez l'un différemment de chez l'autre. Où l'un voit l'étrangeté et la discontinuité, l'autre reconnaîtrait le visage de la réalité et la voix de la vérité. Sauf appréciation aussi fondée qu'opposée à la notre, s'aventurer dans l'analyse de la dimension formelle d'un récit aux mots, en apparence, dépourvus de sens aux couleurs changeantes, aux idées sans suite, s'annonce fructueux, d'autant plus que, de cette disparité flagrante, de cette absence de profondeur et de continuité, de toutes ces parties empreintes d'hétérogénéité, s'est érigé un tout sémantiquement achevé, un ouvrage aux multiples facettes.

La dysharmonie entre les parties disloquées d'une création littéraire est, formellement considérée, autrement signifiante. Abonde dans ce sens et reconforte ce qui vient d'être mis en vedette, Georg Lukács, pour qui, « *Toute forme est la résolution d'une dissonance fondamentale au sein de l'existence, un monde où le non-sens est situé à sa vraie place, où il apparaît comme porteur et comme condition nécessaire du sens* »¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Georg Lukács, *La théorie du roman*, éd. Denoël, (coll. Tell), Paris, 1968, p.55

Si tout sens littéraire conditionne une forme à laquelle est due sa naissance, sous toute forme autre git un sens autre qui dans notre récit est et s'atteint en se hissant sur son aura formelle. Moins étouffée, sa contexture mieux ciselée, l'écriture d'*Un été de cendres*, ne serait encore que captivante, devenue d'une fidélité clinquante à l'égard de la trame qui aurait tenu plus du miroitement que du reflet de la réalité.

L'auteur de ce roman a employé une manière trop discrète pour restituer la violence qui submerge le pays. Son écriture n'est pas explosive, ne recèle pas suffisamment de termes violents pour interpeller le lecteur. L'auteur a adopté une stratégie narrative où il a su garder une distance, une distanciation aurait dit Berthold Brecht, pour donner plus d'acuité, de relief à ce qu'il racontait. Abdelkader Djemai décrit la violence à travers une fausse neutralité, une violence latente, feutrée, en évitant l'hystérie et le démonstratif. Le narrateur et de par son indifférence qui nous rappelle celle de *Meursault* dans *l'Etranger*, fait passer et dit mieux le tragique, le douloureux et l'innommable.

2.1.2 Vocabulaire étriqué

Dans *Un été de cendres*, aucune recherche, aucun choix ne se reflètent dans les mots, considérés et reconsidérés, constituant le récit d'"*Un été de cendres*". Point de chasse aux termes qui sonnent fort, aux retentissements sémantiquement variés, qui sont le fruit de l'effort créateur et sont puisés dans la richesse créatrice. Le vocabulaire de *Djemai* est clos. Ses mots ne tracent pas une voie mais ils forment une enceinte. Mot et sens se correspondent. Il ne fait pas dire ses mots, il les laisse dire. Tout semble être soumis à la spontanéité, à la dictée de l'instant présent. De la réalité décrite il ne se sert point, il s'y soumet. Sagacité, imagination, curiosité caractérisant le tempérament de tout créateur, semblent emmurés par l'apathie chez *Djemai*. Nul n'est besoin d'orner la vérité pour qu'elle se fasse mieux entendre.

« *Mon nom est Benbrik, Sid Ahmed Benbrik. Il fait chaud, très chaud. J'habite ce méchant bureau, juste à l'angle du couloir, face aux toilettes, au huitième étage de la direction générale des statistiques.* », (p.13)

Nous relevons encore un peu plus loin, à la page 71, la même façon d'écrire, au début d'une nouvelle page, nous lisons : « *Ce matin, j'ai eu des palpitations. Ce n'est rien. Sans doute un peu de tension, ça doit être le café, les cigarettes, peut-être. Ou les deux à la fois* », (p.71)

Tout au long de ce roman nous nous retrouvons devant une description des faits la plus simple quelle soit, usant d'un vocabulaire étriqué visant, en fait, à déconstruire le discours tel qu'il est énoncé.

2.1.3 Le Camusien en deçà de Djemai

L'étrangeté qui était un moyen chez Camus et que nous voyons détenir sur l'écrit de Djemai semble être en réalité et au fond une fin en soi.

Au fait, le culte des chiffres, est l'un des traits caractérisant l'écriture *d'Un été de cendres* et en fait qu'elle soit controversée. Une écriture du délire et de l'indifférence, faisant de *Benbrik*, le narrateur, un personnage psychotique. C'est une écriture que nous pouvons qualifier d'écriture au service de la paranoïa. Car le personnage principal *d'Un été de cendres*, *Sid Ahmed Benbrik*, est frappé d'un état psychotique, qui est le culte des chiffres.

Ce culte des chiffres lui fait oublier les nombreuses victimes qui tombent sous les armes des terroristes, il n'a d'intérêt que pour les objets. Il compte les murs, les fenêtres et les portes de l'immeuble de la Direction où il travaille. Il se désintéresse des vies humaines qui subissent le supplice et la terreur. Marginalisé, délaissé par ses supérieurs, il sombre dans le délire et la déraison. Ainsi, " les murs " qu'il supposait avoir dans sa tête se dressent entre lui et le monde qui l'entoure. Le narrateur a ce culte des chiffres, car statistique oblige, il peut compter, dénombrer et mémoriser tout un public là où il se trouve. Il évoque aussi sa passion pour le foot, une autre échappatoire qui lui permet de s'éloigner du poids de son existence

« Sans être fils de commerçant ou de comptable, j'ai toujours été doué pour les chiffres. Des plus petits aux plus grands. Des plus simples aux plus compliqués. Des plus modestes aux plus ronflants, je connais leur puissance, leurs petits secrets et leur vanité. Pour ne pas perdre la main, je continue, infatigable, à dénombrer les haricots, les lentilles, les grains de café, de riz, de sel, les petits pois et les pois chiches qui encombrant mon placard. », (p.33)

Dans un style ironique poussé jusqu'à la dérision, l'auteur nous montre son devenir et son état de vie. Une existence où l'être se renferme loin de toute créativité, ce qui explique l'usage de ces phrases courtes et peu profondes, qui laissent dégager une

imperceptible amertume. L'indifférence des mots et le jeu discontinu de la narration reflètent l'écho de cette profonde amertume non revendiquée, ni même expliquée.

Ainsi, le narrateur assiste impuissant aux détresses et souffrances des habitants dont les histoires sont rapportées par le gardien. Il dévoile les intimités et les tabous des familles qui vivent dans des conditions indécentes et précaires, comme pour briser l'omerta sur une société qui endure silencieusement son calvaire. En effet, le récit à la première personne est une forme courante dans la tradition algérienne francophone, selon Charles Bonn, l'« *illusion référentielle* »¹⁴⁵ créée par l'emploi d'un narrateur qui parle directement au lecteur fait partie des normes réalistes du roman algérien. Ce qui est entrepris dans *Un été de cendres*, c'est cette forme de narration à la première personne, racontant des histoires imprégnées d'une réalité amère et pesante, où l'auteur préfère ancrer la fiction au cœur d'un contexte référentiel précis et parfois en prise, avec une actualité brûlante. Proposant un discours de fond critique faisant état de nombreux dysfonctionnements d'une société dépeinte comme victime d'un pouvoir abominable et poussant au crime.

A la lumière de notre lecture du roman *Un été de cendres*, nous nous sommes aperçue que le narrateur, comme pour se venger de la société qui l'a disgracié et écarté, ne manifeste ni douleur, ni compassion à l'égard de ceux qui vivent cette terrible tragédie qui sévit dans ce pays. Il vaque à ses occupations, ses corvées et ses habitudes, son train de vie est monotone. C'est un homme qui se bat pour sa dignité, ses valeurs morales et intellectuelles face à un monde absurde et horrible qui n'a d'estime que pour les hypocrites et les sanguinaires.

La chute du narrateur dans la « disgrâce » et la marginalisation nous donne une idée sur l'ingratitude de la société envers les honnêtes gens, sur le sort qui lui a été réservé après tant d'années d'intégrité et de loyaux services. Il subit l'infâme hypocrisie de ses chefs qui ont fait de la religion un bouclier pour se sentir intouchables et justes. Cela ne l'empêche guère de recourir aux souvenirs culinaires de sa défunte femme Meriem, il cuisinait ses plats avec allégresse et tendresse comme pour honorer son esprit.

¹⁴⁵Bonn, Charles, *Le roman algérien de langue française*, op., cit., p. 175.

« Ce week-end, je relirai, étendu sur mon lit de camp, les vieux hebdomadaires sportifs. Ensuite, je ferai un plat de boulettes de viande à la menthe, avec du mouton haché, des œufs, deux morceaux de sucre, du piment, du carvi, du poivre et du sel, j'y ajouterai une cuillère d'huile d'olive et un peu d'ail.

Il faudra que je trouve dans nos marchés exsangues de la menthe fraîche et odorante. Je boirai aussi du thé pour honorer, comme il se doit ce plat qui me préparait souvent Meriem. », (p.103)

Nous avons relevé tout le passage, pour souligner à quel point, le narrateur plonge dans les détails de ces plats invoqués à chaque circonstance dans le roman. Le souvenir du plat dégusté par le narrateur persiste et évoque la disparition de sa femme, ce fut un moment douloureux qui l'avait endeuillé et blessé, or ce fut également une circonstance où le narrateur était considéré, respecté et soutenu par ses collègues. Ainsi, voulait-il nous dire que sa descente aux enfers a commencé juste après le décès de *Meriem*. Ce décès qui a été si bouleversant que, même la nature était compatissante, en effet le ciel a pleuré la mort de *Meriem* :

« Comme le jour de notre mariage, il a plu le jour où Meriem est mortes. Une pluie de décembre, froide, glacée, semblable à celle dont rêvait le vieux gardien pour anéantir les moustiques et rafraichir la ville. », (p.105)

Il a plu ce jour là, un moment morne, triste et maussade qu'a vécu le narrateur au plus profond de sa chair. Et, la vie continue de plus belle, ne gardant que des souvenirs parfumés de cette adorable femme. Hanté par le souvenir de *Meriem*, le narrateur continue de rendre visite à sa sépulture comme pour maintenir le contact et renouer des sentiments d'amour et de tendresse avec elle.

Malgré tous ces aléas et ces tristes mésaventures, le narrateur persiste avec ténacité à s'affirmer "moi", à combattre pour tenir tête à ses chefs qui le maltraitent et l'humilient. Il fait preuve de patience et d'optimisme de vivre des jours meilleurs, de se faire valoir et considérer par sa hiérarchie et que la vie retrouve ses couleurs, son calme et sa sérénité.

Plongé dans une vie devenue austère et raide jusqu'à perdre émotions et sentiments, *Sid Ahmed Benbrik*, ne cache pas son indifférence à l'égard de l'épisode atroce du massacre de toute une famille qui n'impressionne guère le narrateur, au

contraire pour lui ce méfait passe inaperçu et comme pour exprimer son indolence et son indifférence, le narrateur continue à aimer la vie, la luxure et parle de ses péchés mignons (chocolat, confiture, cigare, ...).

« Cela vaut mieux de se faire, par ces temps macabres, égorger. Ou décapiter. Il ya trois jours, une famille entière a été retrouvée gisante dans une mer de sang, les corps atrocement mutilés. Le massacre a eu lieu, presque dans l'indifférence, près du domicile de mon ancien chauffeur. », (pp.46-47)

Cette indifférence que nous soulignons dans ce passage, est révélatrice d'un non-dit que nous tenterons de percer et d'interpréter. Cette indifférence qui apparaît à première vue, traduit en effet, le malaise et le désespoir dans lesquels est plongé le narrateur.

Dans la deuxième phrase de cet extrait « *Ou décapiter.* », tout d'abord dans sa structure formelle rien n'est ordinaire. Phrase très courte, qui ne contient ni un sujet ni un C.O.D pourtant le verbe est transitif.

Ensuite, s'agissant du verbe transitif « *décapiter* », nous nous attendrions plutôt à un pronominal "se faire décapiter", car c'est un verbe transitif. Ou bien le verbe *décapiter* suivi d'un complément d'objet direct, mais, par une audace syntaxique très forte le verbe devient intransitif, contribuant par là à supprimer tous les repères et à mettre le lecteur en état de malaise tout comme le narrateur-personnage. Précédé de la conjonction de la coordination « ou » ce verbe reste lié sémantiquement à la phrase qui le précède mais syntaxiquement, il est complètement isolé par la ponctuation forte, le point. Mis en relief par la ponctuation, ce verbe donne une résonance à tout le passage qui semble dégager une indifférence de la part du narrateur. Ne pas mentionner le C.O.D, c'est ne pas donner la valeur aux vies humaines qui se font massacrer au quotidien. Ce fait elliptique du C.O.D., sous-entend une objetisation voire une réification des corps des victimes innocents, fait qui a été signalé par l'image des corps entassés tel des objets, fait dénoncé à son tour par K.Yacine dans *le Cadavre encerclé*, lequel a été épigraphé par l'auteur dans le second chapitre : « *A la morgue, les corps s'entassent. Ceux d'il ya une semaine commencent à se putréfier. La pièce détachée n'est pas encore arrivée.* », (p.85)

Cette syntaxe éclatée, désarticulée où les normes syntaxiques sont agressées donnent un langage haché et un rythme haletant qui font miroiter l'état du personnage

avec son souffle chaotique, violent et frénétique traduisant un douloureux effort pour décrire ce massacre. Il paraît que l'auteur trouve des difficultés dans l'écriture de ce fait horrible, alors, le personnage, lui aussi, se refuse de parler de ce crime indicible. A cet effet, nous reprenons la citation mentionnée déjà un peu plus haut, pour concrétiser nos dires et notre analyse, il s'agit de : « *Il (le texte) se découpe en prose choc où (...) les normes syntaxiques sont agressées et désarticulées. Le langage est haché, « dépourvu du désir de plaire »*¹⁴⁶.

De même, il se trouve que cette syntaxe transgressée, n'est pas à elle seule porteuse de sens, le lexique n'est point neutre. Il participe, lui aussi, intensément à la réalisation du sens. En effet, nous relevons, le long de ce passage un vocabulaire violent, lequel transcrit, également, le malaise et la crise du narrateur : (*temps macabres, égorger, décapiter, gisante dans une mer de sang, les corps atrocement mutilés, le massacre*), qui reflète le tragique et la violence qui sévissaient en *ces temps macabres*.

Nous cherchons par là à dévoiler le système de la signification chez Djemai, voire de son écriture. Par le biais d'une indifférence affichée, et en particulier par l'expression soulignée dans cette phrase : « *Cela vaut mieux de se faire, par ces temps macabres, égorger* », nous parvenons à en déduire que « se faire égorger » devient plus supportable que de vivre. Ce qui traduit une impossibilité de vivre par ces temps de guerre et l'impossibilité de reproduire dans le langage une telle expérience. Ce qui est expliqué par Boualem Sansal qui fait remarquer que :

« *Je me suis rendu compte que la ponctuation classique ne pouvait rendre compte du rythme déchiqueté de la société algérienne. J'ai alors corrigé la respiration de la phrase en optant délibérément pour un rythme cafouilleux, morcelé, éclaté, déconstruit, haletant. Il me fallait en quelque sorte rendre le texte « illisible » dans sa complexité syntaxique »*¹⁴⁷

Ce qui confère une explication à son refus de nommer l'innommable, ainsi, se contente-t-il de dire sans dévoiler dans son récit. Ce qui le mène à choisir cette technique et stratégie comme un procédé de signification qui traduit bien la violence et la terreur qui régnaient en maître dans la rue algérienne, pendant cette période. Où le tragique et les couleurs de la mort, de l'incertitude et de la barbarie s'entremêlaient.

¹⁴⁶Marie Dominique Le Rumeur, Exil et terre natale, *Littérature francophone*, p.98. Disponible sur <http://books.google.dz/books>.

¹⁴⁷Mokhtari, Rachid, *L'horreur de la graphie*, op., cit., p.71

2.1.4 Tel un journal intime ou le pacte autobiographique

En tant que roman à la première personne, ce récit favorise la confusion du narrateur et de son personnage cela se manifeste par de nombreux apports biographiques, se projetant ainsi dans les rouages de la vie personnelle de l'auteur. Ce qui se trouve en écho dans son écriture, transposant ainsi ses préoccupations en choix narratifs et stylistiques.

Le narrateur de ce texte *Sid Ahmed Benbrik*, est le seul personnage à posséder la parole, à user du style direct car il est à la fois témoin et observateur et ces deux fonctions font de lui une sorte de porte-parole de ce qui arrive au pays et aux citoyens. Son point de vue s'efforce d'être objectif, car nourri de ses observations, de ses souvenirs personnels et de ses rapports avec les autres (l'autre) à tous les niveaux de la société. Dans ce récit, il s'agit d'un monologue qui reste souvent sur le quotidien de la violence et sur la réalité qui l'entoure.

Un été de cendres, est un récit écrit à la première personne du singulier, un « je » qui se veut pluriel, responsable voire humaniste. C'est un homme qui essaie de comprendre et de dénoncer un réel indéfinissable avec des termes qui peuvent paraître « indifférents » et « irresponsables ». Ce qui n'est pas le cas parce que le personnage de *Benbrik* est un homme honnête qui a peur de la démagogie et du manichéisme. Mais il n'est pas dupe ou naïf.

C'est un roman autobiographique où le "je" incarne le narrateur, qui est le personnage principal, et par expansion l'auteur. Il véhicule une part de l'auteur et de sa vision sur l'Algérie des années quatre vingt dix. Dans ce sens, nous rappelons ce que dit Djemai à propos de son domicile, dans une interview, qu'il a toujours habité, dans une seule pièce. Ce qui le réunit avec *Sid Ahmed Benbrik* son personnage, vivant et évoluant dans son cagibi. Djemai affirme dans *La Plume francophone* que : « *Je suis né et j'ai grandi dans une seule pièce.* »¹⁴⁸

Habituellement, un écrivain n'écrit pas impunément, il y a toujours une trace de l'auteur dans ce qu'il écrit. Le "je" d'Abdelkader Djemai est avec de larges résonances autobiographiques. Nous assistons à l'émergence d'un *je* dans une perspective historique, se situant à la jonction de divers facteurs sociopolitiques : contrainte de

¹⁴⁸ *La Plume Francophone*, Virginie Brinker et Ali Chibani : ont rencontré et interrogé Abdelkader Djemai sur son histoire et sur son écriture. Tiré du site, <https://la-plume-francophone.com/>

l'individu dans le groupe de moins en moins supportée, difficulté pour lui de développer sa libre personnalité pleine et entière. Il s'agit des maux de la société largement dénoncés (bureaucratie, démagogie, chômage, pénuries des aliments, épidémies, explosion démographiques, hygiène,...).

Sachant que le travail du littéraire, se fixe à deux niveaux raconter une histoire, et dans son cas, une histoire personnelle, et l'écriture. Pour Bakhtine, la liaison de l'élaboration du texte et de la constitution de la personnalité de l'auteur contribue à faire un principe majeur du rapport à l'autre :

« Le texte sera fait de fragments originaux, assemblages singuliers, réminiscences, emprunts volontaires, et la personne de l'auteur sera faite de bribes d'identifications, d'images incorporées, de traits de caractères, le tout formant une fiction qu'on appelle le Moi »¹⁴⁹

Dans ce récit, il est également question de rendre compte de l'actualité et de la mémoire, faisant miroiter la réalité et le rêve. Prenons, comme exemple le cas suivant où le narrateur affirme contrairement aux statistiques officielles hâtives et erronées que cette *foutue ville*, ployant avec effroi, sous le poids de la violence, de l'ennui et de la canicule, ne compte pas 3.685.572 millions d'habitants mais 5.360.371 millions d'habitants.

« Mon chiffre a dérangé la grasse et imperturbable tranquillité de mes supérieurs hiérarchiques confortablement installés derrière leurs imposants bureaux », (p.30)

Parlant de cette catégorie d'individus, il dit : *« Ils appartiennent à la même et indivisible tribu cornaquée par un haut dignitaire du régime », (p.30)*

Le narrateur refuse catégoriquement de faire partie de ces gens guidés par un système aberrant et injuste, et ce, au détriment de son statut de chef, il va se retrouver dégradé de ses fonctions, il poursuit :

« Pour avoir crié à la catastrophe, ils m'ont alors froidement condamné à occuper ce cagibi, juste en face des toilettes. A la mort de ma chère Meriem, il a fini par devenir mon domicile », (p.31)

¹⁴⁹Schneider, M., *Voleur de mots essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, éd. Gallimard, Paris, 1985, p 12

Contraint à habiter cet endroit clos et sans aucun décor, le narrateur se laisse guidé par la loi du chiffre, à travers laquelle il donne libre cours à son don et son plaisir de compter :

« Sans être fils de commerçant ou de comptable, j'ai toujours été doué par les chiffres », (p.33)

Il se lance dans un tourbillon de calcul sans intérêt aucun, dans des opérations mathématiques d'addition de soustraction jusqu'à la dérision. Il passe son temps à dénombrer les petits carreaux du carrelage de la Direction des statistiques, à compter les haricots, les pois chiches, il s'accroche à tout ce qui passe par son regard. Des chiffres pour concrétiser son pacte référentiel. Un pacte, qui s'articule ici au moyen d'un refus de la fiction au profit de l'autobiographique. Nous nous retrouvons, ainsi, face à un agencement des formes : le récit, le témoignage et l'autobiographie.

Communément, un texte doit satisfaire son lecteur et non pas le dérouter et décevoir son attente. Or dans une fiction *quelque chose d'inconscient se dit à travers un filtre qui est un philtre*¹⁵⁰. Etant posé, la somme de ces moyens émanant de l'inconscient, va au préalable orienter le lecteur dans le décodage d'un livre. En effet, il ya des effets d'inconscient qui se manifestent chez *Benbrik* que nous pouvons attribuer à Djemai ce qui nous aidera plus tard à tracer le projet du romancier. En ce sens, il ne cesse de citer la popularité du football et l'enthousiasme que suscite ce sport chez la majorité des citoyens algériens comme pour exprimer sa nostalgie de l'époque de la ruée vers les stades. Dans un profond regret, il se rappelle d'une époque bien révolue cédant place, alors, à la terreur et la peur ; pour en faire part et la faire revivre dans son récit.

« Bien que le nôtre soit en totale déconfiture, on ne louera jamais les vertus thérapeutiques du football sur le moral, pas toujours au beau fixe des nations. Il sait dribbler les malheurs et feinter la mort. », (p.38)

2.2 L'espace typographique comme vecteur de sens ou le blanc signifiant chez Djemai

Dans *Un été de cendres*, il est instauré un type particulier d'écriture sur le plan typographique qui ne laisse le lecteur indifférent. Une composition inhérente à la structure du roman même et qui donne à réfléchir sur cette question de configuration de cet espace blanc qui compose à son tour le roman de Djemai et qui le démarque.

¹⁵⁰ *Littérature*, revue trimestrielle, n°64 décembre, 1986, p. 73

« Le dispositif typographique permet de gérer l'organisation visuelle de l'information dans un document. Il n'a aucun contenu informatif en lui-même, mais il joue un rôle métatextuel ou métadiscursif »¹⁵¹

Sur les cent douze pages, nous dénombrons vingt-trois pages entièrement vierges et cinq pages où il ya respectivement les épigraphes pour annoncer les chapitres I et II, dédicaces ou encore d'autres pages à moitié écrites. Cette disposition de pages blanches comme espace inséré dans l'écriture servant à l'organisation interne du roman, modifie en profondeur la lisibilité du texte d'une part et de cet espace blanc de l'autre part. Il convient de s'interroger sur la fonction de cet espace qui n'est pas anodin, serait-il l'espace où le lecteur est invité à construire du sens ? Ces pages blanches seraient-elles le lieu où la violence se suggère uniquement, feignant et traduisant ainsi un mécanisme pesant de censure ? Ou seraient-elles par excellence le reflet de l'absence de liberté d'expression ? A ce propos, arrêtons-nous sur ce point pour tenter d'expliquer comment, l'auteur parvenait-il à instaurer le sens à partir d'un non sens ?

Ce roman est organisé sous la forme d'un feuilleton, où les épisodes sont en contiguïté clairsemés par des pages blanches laissant deviner les intentions du narrateur-personnage voire de l'auteur. Une instance narrative avec un narrateur homodiégétique et une perspective passant par le personnage-narrateur, *Sid Ahmed Benbrik*, facilitant ainsi la distanciation de ce dernier à l'égard de l'expression de ses sentiments et en particulier à l'égard de son engagement. Une telle instance permet, en effet, au narrateur-personnage homodiégétique à travers une perspective neutre de se garder de toute expression de sa subjectivité, ce qui traduit ce silence apparent et cette neutralité de la part du narrateur quant aux événements vécus.

« Mais d'ici là j'espère que moi, Benbrik, Sid Ahmed Benbrik, toujours soucieux de l'intérêt général, je pourrai, après cette exaltante et difficile mission, compter les mouches – pas les moustiques hargneux et sanguinaires, en souvenir du vieux gardien- les mouches, tranquilles et nonchalantes, qui peuplent cette ville désespérée et désespérante. », (p.111)

De surcroît, le fait de se promener en short, torse nu dans les couloirs de la Direction et trouver un plaisir à cela alors qu'à deux pas de l'immeuble des personnes se font

¹⁵¹Annette Beguin-Verbrugge, *Images en texte. Images du texte : Dispositifs graphiques et communication écrite*, éd., Presses Univ. Septentrion, 2006, p.123

froidement égorger, exprime bien l'indifférence du narrateur et son stoïcisme face à cette macabre situation.

« J'ai le privilège de me promener en short et torse nu à travers les étages (...) chose que je n'aurais pu faire dans la rue haletante de peur et de soif, sous peine de me faire égorger. Hier encore, sur les hauteurs agitées de la ville, une voiture de police a été méthodiquement mitraillée. Ses occupants ont été achevés à l'arme blanche. C'est ce que m'a appris le vieux gardien de nuit que je rencontre souvent dans les escaliers. », (pp.25-26)

Ainsi, le narrateur assiste-t-il en témoin à la violence qui ronge la ville. De son immeuble il suit les événements. Cet effacement du narrateur qui, craignant pour sa vie, reste calfeutré dans son univers à lui, dans ces bureaux de la Direction où il se promène torse nu respirant l'odeur moite et familière des humains. Loin de ce qui se passe dehors, dans la ville, dans sa ville, les mauvaises nouvelles affluent (attentats, assassinats, le pillage, la destruction) le narrateur se doit de garder le silence, faute de quoi il sera sévèrement puni.

Partant, ce silence et cette indifférence du narrateur sont chargés de sens, ils apparaissent dans le récit par des pages entièrement blanches. Un espace blanc voulant, soit transcrire et réitérer un passé disparu et révolu, soit se projeter dans un futur qui reste encore à écrire ? Peut-être ce blanc illustre et symbolise-t-il en même temps ce que le texte contient d'indicible, et en particulier d'innommable. Ce signe n'est absolument pas fortuit, il interpelle le lecteur et en appelle à une participation dans la construction du sens, de la signification.

Jean Michel Adam, dans *Le texte narratif*, a déjà signalé la nécessité d'une participation active de la part de l'interprétant eu égard de ces signes, il suppose que « *Tout texte se présente comme un jeu constant entre guidage dirigiste de sa lecture et vides, blancs, ellipses, appelant une participation active de l'interprétant.* »¹⁵²

Ainsi, nous est-il permis d'avancer que ces pages blanches et "silencieuses" en disent beaucoup sur la situation réelle que vit le pays. Censure oblige, le narrateur laisse son narrataire comprendre par lui-même son non-dit. Au fait l'instance narrative,

¹⁵² Adam Jean Michel, *Le texte narratif*, Paris, éd. Nathan, 1994, p.11

étudiée plus haut, choisie comme technique narrative par l'auteur, n'est autre qu'un moyen pour l'auteur d'interpeller ses lecteurs. Car parler du présent et du quotidien pour les écrivains algériens signifie se trouver face à un interdit de la parole, comme cela a été déjà souligné dans l'introduction de notre travail.

L'acte d'écriture, puisqu'il matérialise la parole et articule le discours et le dit de l'auteur, sert donc à transmettre un message ou une histoire où le narrateur communique avec son narrataire, en lui confiant ses déboires et ses satisfactions. Le blanc donc, selon notre analyse, serait silence du narrateur, mais il serait également communication de l'auteur avec son lecteur. Il cherche à agir sur son lecteur et à le faire réagir. Considérons à titre d'exemple, ces deux passages, à partir desquels nous essayerons de procurer un sens qui semble être mis à l'œuvre par ce vecteur de sens :

« Mes chefs, qui sont des gens rusés, se sont, eux aussi, découvert une nouvelle et intéressante vocation : celle de faire commerce de la religion. (...) A présent, égrenant de jolis chapelets, ils émaillent leurs longues réunions de citation du Coran, ce qui confère un peu plus de pouvoir à leur autorité un moment chancelante. Leur hostilité à mon égard est devenue plus forte. Leur arrogance aussi. », (p.102)

Ou encore, pour ne prendre que ces deux exemples : *« (...) De me faire passer cette fois pour un mécréant. Incurable. Dangereux. A abattre. », (p.111)*

Dans ce contexte socio-politique où l'absence de la liberté d'expression prévaut, l'écrivain a eu recours à ce mutisme qui s'est généré sur deux univers : le premier univers inhérent à la fiction où le narrateur disgracié, qui vit dans la peur d'être interné ou égorgé par ses supérieurs *devenus très hostiles à son égard*, ils l'ont alors froidement *condamné à occuper ce cagibi, juste en face des toilettes*, qui a fini par être son domicile après la mort de sa femme Meriem. Où il mène une vie déguisée, banale et sans rêve. Et, le second univers, lui, est inhérent à l'histoire de la conjoncture des années 90 où l'auteur, faisant partie de ces intellectuels dont la liberté d'expression était confisquée, il garde un silence et une indifférence dans son écriture de la violence. Ces pages blanches qui ne laissent pas insensible tout lecteur potentiel, ne sont en fait qu'un moyen scriptural indirect et une stratégie pour décrire en collaboration avec le lecteur cette violence indicible. L'auteur déclare dans La quinzaine littéraire que :

« Je viens d'un pays, l'Algérie, où l'on tue ceux qui écrivent. Parce que les mots font peur aux assassins ou à leurs commanditaires. Parce que

*sans démagogie, ils portent en eux la nécessité ; l'urgence de témoigner contre l'horreur qui brise l'homme, de dénoncer ce qui est atteinte à sa liberté et à sa dignité. »*¹⁵³

L'effacement de la lettre des pages blanches du roman, nous laisse lire l'effacement de l'auteur de son texte, engendré par sa crainte d'être égorgé. Cet aspect scriptural nettement visible dans *Un été de cendres*, nous pousse à interroger l'aspect sémantique de ce signe qui doit être pensé dans sa relation avec le texte et le contexte, avec son sens et les relations intrinsèques à sa réalisation. Alors met-il en cause la carrière d'écrivain qu'il est ?

Partant de la conception souvent citée par M. Foucault pour qui *le mot est le meurtre de la chose*, nous envisageons, en ce sens, de lire l'écriture comme acte de parole et l'effacement de l'écriture comme mutisme et silence. De fait, une dichotomie naît de ce paradoxe scriptural configurant l'écrit comme parole et le blanc comme silence. Silence qui traduit, évidemment, un sens dissimulé qui est, lui, un aveu d'une situation indicible.

« Pour mettre fin à mes délires, mes supérieurs n'ont pas perdu l'espoir de dépêcher une ambulance qui m'emporterait, moi aussi, en quatrième vitesse, à l'asile. Avec assurance, avec mauvaise foi, ils diront aux médecins que j'ai de gros lézards dans ma tête pleine de murs fissurés. », (p. 87)

Le dit et le non-dit, la parole et le silence se trouvent, ici, aux prises avec la terreur et la censure. Juxtaposés sur le même plan, par une omerta vouant le dit à se dissoudre dans le non-dit, les deux paradigmes ne constituent, en fait, qu'une seule pièce à deux facettes. En effet, la peur d'être égorgé a conduit le narrateur à ce silence dans lequel peut se faire entendre sa « voix » usant de moyens linguistiques et syntaxiques et même typographiques, laissant place à de pages blanches où peut s'écrire un impossible à écrire.

Dans *Pour une poétique de l'énonciation*, Pierre Van Den Heuvel, a déjà fait une analyse de ce silence dans les textes narratifs, où il trouve que :

« Dans certaines circonstances les moyens linguistiques disponibles sont inadéquats à énoncer ce qui doit être exprimé (...) soit parce que les

¹⁵³ Djemai, Abdelkader, 1997, « Il arrive que l'engagement s'impose brutalement », In La Quinzaine Littéraire du 1-15 mars, N°711, p. 6.

*mots appropriés font défaut, soit parce que les mots disponibles sont tellement usés qu'ils se sont rendus inutilisables, inopératoires.»*¹⁵⁴

Cette incommunicabilité est traduite chez Djemai par ces blancs traversant le récit. Une insuffisance de mots, de la parole selon Pierre Van Den Heuvel, ce qui le pousse à s'appuyer sur un langage nouveau, éclaté. Un langage qui restructure le texte, qui se doit de clarifier et de peindre l'horreur et de s'en délivrer. Le texte dans ces conditions ne devient qu'un « *pis-aller du silence* » selon Marie Dominique Le Rumeur, qui publie dans un article, son travail sur *La Pacotille** de Gérard Etienne. Elle explique que :

*« Le texte s'avère alors un « pis-aller du silence » et se mue en écriture du désastre. Il se découpe en prose choc où le rythme des phrases haletant s'élève chaotique, violent, où les mots se bousculent dans un tourbillon frénétique. Les normes syntaxiques sont agressées et désarticulées. Le langage est haché, « dépouillé du désir de plaire ». »*¹⁵⁵

A l'issue de cette citation, nous comprenons clairement le déploiement de cet espace blanc dans le récit de Djemai. Interprété par « coma de l'exil », et « coma de l'écriture », par le linguiste, poète, romancier et journaliste Gérard Etienne qui affirme dans un article, « *cette impression comateuse* » que sent un écrivain devant une page blanche (...) car les moyens linguistiques s'avèrent inadéquats pour exprimer une situation terrible. »¹⁵⁶

Exilé malgré lui dans son cagibi où ses rêves n'y font pas souvent bon ménage avec les mouches excitées par les odeurs de cuisine et la grève des éboueurs, Abdelkader Djemai, sensible au *coma de l'exil* auquel il était contraint d'assujettir, répond par un *coma* de l'écriture traduisant son silence, son mutisme et particulièrement ce blanc sémantique.

Un blanc qui vient expliquer cette impuissance à écrire et décrire l'horreur et par conséquent faire exhiber des pages blanches dans la mesure où elles seraient le lieu d'inscription du lecteur et à son imagination afin de pouvoir combler ce manque et ce silence. Car, il semblerait que dans un univers chaotique les mots perdent leur sens.

¹⁵⁴ Pierre Van Den Heuvel, *Parole Mot Silence, Pour une poétique de l'énonciation*, éd. Librairie José Corti, Paris, 1985, p.82

* Gérard Etienne, *La Pacotille*, éd. l'Hexagone, Montréal, 1991

¹⁵⁵ Marie Dominique Le Rumeur, *Exil et terre natale, Littérature francophone*, p.98. Disponible sur <http://books.google.dz/books>.

¹⁵⁶ Ibid. pp.96-97

2.3 Vers une lecture poétique du cliché chez Abdelkader Djemai

Si les sciences sociales travaillent principalement sur les stéréotypes, les études littéraires ont accordé une place importante à la notion de cliché. Nous allons nous intéresser dans ce présent travail, dans un premier temps, aux effets esthétiques du cliché puis à ses fonctions et son rôle dans la production du texte.

Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, dans *Stéréotypes et clichés* définissent le stéréotype ainsi : « *Le stéréotype doit être étudié comme un phénomène distinct du cliché ou du lieu commun. A la croisée des sciences sociales et des études littéraires, il se définit comme une représentation sociale, un schème collectif figé qui correspond à un modèle culturel daté.* »¹⁵⁷

- **La femme stérile**

Le cliché de la femme stérile, dans le texte de Djemai, acquiert une dimension poétique qui revêt le texte de son fonctionnement dramatique et participe de sa force et de son efficacité. Le narrateur compare l'infécondité de sa femme au sel. Celui-ci ne pourra jamais "fleurir", une belle métaphore qui exprime le désespoir et l'impossibilité de la guérison de Meriem.

Remarquons qu'à la page 89 est évoqué le triste souvenir de sa femme (son combat contre l'infécondité) qui replonge le narrateur dans l'anxiété et l'isolement, il s'efforce de continuer à vivre hanté par cette image morbide que lui offrait Meriem.

« Du jour où Meriem avait compris qu'elle ne pouvait pas avoir d'enfants, elle s'était laissée grossir. (...) après avoir consulté un bon nombre de gynécologues, elle se rendit, accompagnée de ma mère, dans les sanctuaires et chez les talebs¹⁵⁸. (...) De longs et inutiles bains intimes achevaient de l'épuiser, de lui faire perdre l'espoir d'être un jour fertilisée. Comme le sel, elle ne pouvait pas fleurir. »,(pp. 90-91)

Trois pages sont entièrement consacrées à ce rituel dans lequel s'engouffre Meriem pour vaincre son infertilité. Ayant recours aux talebs, cette dernière déployait toutes ses cartes en croyant à un quelconque espoir.

¹⁵⁷ Ruth Amossy, Anne H. Pierrot, *Stéréotypes et clichés (Langue, discours, société)*, Paris, éd. Armand Colin, (3^{ème} édition), 2011, (éd. Nathan, 1997), p.66

¹⁵⁸ Etudiant en sciences islamiques pouvant accéder au titre d'uléma ou d'imam, in Dictionnaire Le Robert

« Ces deniers (les talebs) lui firent ingurgiter, comme au fils du gardien, d'incroyables mixtures qu'elle vomissait, la nuit, presque en cachette. Longtemps elle porta, dans le creux de ses seins, des amulettes. Puis elle les changea contre d'autres qu'elle enfouissait sous l'oreiller et dans les replis de son linge. », (pp.90-91)

Le recours aux *talebs* constitue un stéréotype très marquant concernant l'imaginaire maghrébin et notamment dans la société algérienne. Avec leur pouvoir abstrait de guérisseurs évoqué par le narrateur, les talebs faisaient ingurgiter communément à Meriem et au fils du gardien *d'incroyables mixtures*. Si nous mettons l'accent sur le choix du verbe employé ici « *ingurgiter ou faire ingurgiter* » qui signifie engloutir ou avaler avidement à contre cœur, nous remarquons que ce choix n'est pas anodin. Il s'agit d'un verbe transitif qui suggère l'impression et l'idée de force et de la peine, pour mieux souligner le caractère de force déployé par les intégristes afin d'infiltrer leurs idées et croyances.

L'enjeu poétique dans ce texte, figuré par le cliché et le stéréotype, assure la médiation entre les individus et la société. Par l'utilisation de cette métaphore explicitant le fait d'ingurgiter *les incroyables mixtures* au peuple, dans le but de le guérir d'un supposé mal, l'auteur nous glisse toute une aura de comportements et de démarches empruntés par les islamistes pour endoctriner les jeunes, comme, a été le cas de *Nafa Walid* dans *A quoi rêvent les loups* étudié plus haut. Cette image nous renseigne sur le champ d'action des islamistes et en particulier sur les jeunes désœuvrés du pays. C'est par un rapport métonymique et de contiguïté que nous interprétons les jeunes algériens représentés par le fils du gardien et l'Algérie dans l'actant non-sujet Meriem. Ils subissent, au même titre, les dérives d'un système défaillant, qui les mènent droit chemin vers l'asile et le suicide.

« L'essentiel est de rester en vie, me dit le vieux gardien dont le fils venait de se taillader les poignets avec le couvercle d'une boîte de sardine, dans les toilettes de l'asile. Il n'est pas à sa première tentative(...) Avant son internement, son père l'avait accompagné chez tous les marabouts de la région, brûlant des dizaines de bougies, dépensant beaucoup d'argent et d'espoirs, (...) le conduisit chez les talebs qui le lestèrent d'amulettes, en lui faisant avaler d'infâmes potions, et subir des séances musclées d'exorcisme.», (p.86)

Toujours en taxant les *talebs* d'actants actifs dans le processus du changement et de transformation de ces jeunes, le narrateur en parle métaphoriquement pour y inscrire

un sens volontairement dissimulé. Dans cette partie, le narrateur veut joindre son mal, son délire ou sa supposée maladie, à celle de sa femme *Meriem*, causée par sa stérilité et son désespoir de ne pouvoir enfanter ; il s'enfermait dans son cagibi, tout comme elle se refermait dans son silence.

Encore une fois, les *talebs* sont cités comme des actants agissants, qui *font avaler* au fils du gardien *d'infâmes potions* et lui *font subir des séances musclées d'exorcisme*. En effet, être entre les mains d'un *taleb*, c'est être assujéti et obéir à toutes ses injonctions. Faire avaler et faire subir donnent à voir une réalité où la force règne en gardien et en garant. Par ailleurs, le choix des verbes et des mots n'est pas fortuit, tout est construit, selon la définition de Valéry du texte littéraire. C'est une mise en scène de la violence dans toutes ses formes, car ces *talebs* ne sont en fait que les commanditaires de ce pays qui n'ont jamais réussi à lui apporter paix et sérénité. Leur complot a mené le pays vers la dérive.

Loin de contrarier le climat tumultueux de la rue et la violence qui s'y est abattue, l'auteur use de métaphores filées et de clichés pour en restituer la réalité douloureuse qui sévissait dans le pays. L'indicible se suggère et l'indescriptible s'écrit déterminant ainsi la dynamique du texte qui devient un objet spécifique du langage producteur de sens à tous les niveaux produisant ainsi autant de possibilités d'interprétations offertes par la langue.

Meriem n'est, en réalité pour l'instance narrative que l'Algérie profonde, comme il a été démontré dans l'étude de l'espace dans la première partie. Avec son art culinaire cher au narrateur, elle ne cesse d'être un moyen d'affirmation d'une identité bafouée, d'une existence et d'une vie confisquées. Comme nous le touchons dans le passage suivant, où le narrateur pris d'effroi et d'inquiétude se lance dans des délires et des imaginations sans limites : « *Pour mettre fin à mes délires, mes supérieurs n'ont pas perdu l'espoir de dépêcher une ambulance qui m'emporterait, moi aussi, en quatrième vitesse, à l'asile.* », (p.87)

Ceci étant posé, l'acte d'écrire chez Djemai, revêt une dynamique langagière qui a permis au texte de s'inscrire dans une écriture poétique pour mettre à nu la complexité du système politique en Algérie.

3. Une esthétique perdue de vue... pour écriture de l'anamnèse chez L.Aslaoui.

Leila Aslaoui se met à la marge des deux écrivains, en ce qui concerne l'écriture de la violence. Pour elle, le factuel et le vécu seraient des assises pour une écriture de l'anamnèse, car l'auteure insiste sur le fait de *ne pas oublier* et *ne pas pardonner*. Nous envisageons de mener une analyse énonciative, tirant ses outils de la sémiotique, l'analyse du discours et de l'énonciation. Les éléments offerts, à ce sujet, par Emile Benveniste et Dominique Maingueneau seront d'une grande aide pour cette étude. *Les jumeaux de la nuit*, de par sa nature langagière qui offre un texte chargé de déictiques et de discours argumentatif, nécessite une investigation sur les plans énonciatif et discursif.

3.1 Etude énonciative

L'analyse du discours correspond à l'étude des échanges verbaux oraux ou écrits avec le postulat que tout discours est fondamentalement interactif. La linguistique des années 1970-1980, s'est intéressée au sujet parlant et considère qu'on ne saurait envisager le langage qu'à travers l'activité énonciative. Celle-ci installe la présence et l'activité des sujets de la parole, celles du narrateur et celles des personnages en se manifestant par le monologue ou le dialogue.

La théorie de l'énonciation développée par E.Benveniste repose sur une distinction entre un plan de signification des signes, qu'il nomme « sémiotique » et un plan de la mise en discours, plan « sémantique », qu'il articule avec les paramètres interpersonnels, référentiels et spatiotemporels de la situation d'énonciation.

Depuis Benveniste, l'énonciation est associée aux effets de subjectivité. *S'il y a énonciation il y a sujet*. Elle se manifeste par des traces dans l'énoncé et par la relation que le locuteur entretient avec son interlocuteur par le biais du texte. L'énonciation se présente comme la marque du sujet parlant dans l'énoncé constituant un point essentiel dans l'organisation de l'idéologie. Partant, le discours, désigne « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelques manière »¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, éd. Gallimard, Paris, 1966, p.242

Par ailleurs, l'énonciation désigne par opposition à l'énoncé, *l'acte de production linguistique* et non son résultat. La situation d'énonciation est constituée par l'ensemble des paramètres qui permettent la communication : le locuteur, l'interlocuteur, le lieu et le moment de leur échange. Ces paramètres sont appelés les déictiques, recouvrant à la fois les indicateurs personnels et spatio-temporels, ce que Benveniste appelle « *l'appareil formel de l'énonciation* » fait de pronoms, de temps verbaux, de déictiques, de formes de phrases, de modalisateurs (...).¹⁶⁰

De ce fait, cette analyse « *vise la façon de dire un texte. Il s'agit d'aborder le problème du sens et de la signification du contexte situationnel et du sujet parlant, c'est-à-dire de ses conditions de production* »¹⁶¹. Il s'agira pour nous donc de travailler sur les marques de l'énonciation en adoptant l'approche de Dominique Maingueneau, et d'Emile Benveniste qui définit l'énonciation ainsi « *L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation* »¹⁶².

Partant du postulat que le discours idéologique ce n'est pas ce qui est dit mais ce qui se dit, non ce qui est décrit ou présenté, mais ce qui se dit et ce qui se peint. Nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre, les marques énonciatives générées par les rapports, de l'idéologie et de la violence instaurés dans *Les jumeaux de la nuit*.

Comme ce roman ouvre la voie à une littérature écrite (dite) par des femmes en cohésion profonde avec leurs revendications politiques et sociales alors, dans un premier temps, nous examinerons comment est construit le dispositif énonciatif et quels sont les procédés et stratégies discursives utilisées pour légitimer son propre discours dans *Les Jumeaux de la nuit* ? Et quel type de relation, le sujet parlant cherche-t-il à établir avec son interlocuteur par le biais du travail langagier et argumentatif qu'il a construit ? Ce qui va nous aider à débusquer l'idéologie ou les idéologies traversant le texte.

En effet, les deux plans d'énonciation, correspondent à des morphologies différentes, qui intéressent aussi bien la localisation spatio-temporelle que la désignation des personnes ; en outre, chaque plan d'énonciation exploite un groupe de tiroirs

¹⁶⁰ Fontaine Mazière, *Analyse du discours, Histoire et pratiques « que sais-je ? »*, éd. PUF, Paris, 2005, p.p.14-15

¹⁶¹ Marie-Anne Paveau, Georges-Elia Sarfati, *Les grandes théories de la linguistique, De la grammaire comparée à la pragmatique*, éd. Armand Colin/VUEF, Paris, 2003, p.173

¹⁶² Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome1, op., cit., p.80

verbaux ; pour *l'histoire* : le passé simple, l'imparfait et le conditionnel, ainsi que leurs formes composées ; pour le *discours* : le présent, le passé composé et le futur, ainsi que leurs formes composées. Mais, au-delà de la seule morphologie verbale, les deux plans d'énonciation se distinguent aussi par leur régime énonciatif ; pour l'histoire : l'absence du locuteur, et pour le discours : la libre manifestation du locuteur et de l'auditeur. Analysons à présent le système des temps et sa dimension psychologique et significative.

Pour cela l'argumentation s'effectue en s'appuyant sur d'autres éléments participant à l'acte de l'énonciation, tel que les déictiques spatio-temporels qui sont d'une très grande importance dans l'orientation de la lecture énonciative, et que nous tenterons d'élucider à présent. Commençons par l'analyse du système des temps pour parvenir à la fin à saisir l'utilisation et la fonction des déictiques temporels.

L'étude des déictiques s'impose dans ce roman de par sa charge sémantique y afférente, ils constituent une structure qui n'est pas moindre dans la clarification du sens et dans l'instauration d'un système de division annoncé dès l'abord par l'auteure. Les déictiques personnels et spatio-temporels mettent en acte de discours, ce qui nous mène à déceler leur agencement et leur fonctionnement.

3.1.1 Les déictiques personnels

Le plan de l'énonciation se distingue par une série de critères : les catégories de la personne, les déictiques, pronoms, adverbes, modes et temps verbaux...etc. Ces unités linguistiques de statut particulier, permettent de *mettre en acte le discours*.

Au niveau des pronoms personnels, un système pronominal fonctionne selon une stratégie implicite permettant de mettre en relief et de saisir les positions des différents personnages. À ce stade du travail, nous nous proposons de voir comment les éléments discursifs tels que les personnages évoluent dans l'intrigue narrative. Pour conforter notre recherche, il est indispensable de passer par quelques points théoriques concernant l'énonciation, qui se manifeste par les traces qu'elle laisse dans l'énoncé. Charles Bonn,

à ce sujet fait remarquer que « *dans le discours le sens est lié à l'énonciation, au sujet qui le profère, et peut à la limite se passer de récepteur, de destinataire de lecteur* »¹⁶³.

La présence du locuteur et de l'interlocuteur dans l'énoncé est signalée par les pronoms personnels. Benveniste explique que, *je* et *tu*, ne peuvent que désigner les protagonistes de l'énonciation (la personne qui parle et celle à qui on parle) alors que « *il* » est la personne dont on parle, n'appartenant pas à la situation de l'énonciation (c'est selon Benveniste la « non-personne »). Il s'agit pour nous, de mettre en évidence les voix ou les instances narratives, qui assument l'acte énonciatif, et par là dégager, qui parle dans « *Les jumeaux de la nuit* » ?

Concernant le statut du narrateur, G.Genette distingue entre narrateur homodiégétique, narrateur qui est présent dans l'histoire qu'il raconte « *je* » et narrateur hétérodiégétique, celui est absent de l'histoire « *il* ».

Dans l'étude des personnages faite plus haut, nous avons vu que le personnage de *Yemma Chérifa* est dotée d'une sagesse sans égale. Nous constatons, alors, que tout ce qui relève du discours idéologique est manifestement énoncé soit par *Yemma Chérifa*, soit par *Soukeïna* ou *Mériem* (magistrat). En effet, c'est à travers *Yemma Chérifa* ou un "je" de *Soukeïna* que le narrateur laisse apparaître ses opinions sur des points très précis de la scène politique.

L'énonciation d'un discours, implicite ou explicite qu'il soit, se fait d'une façon objective. S'il y a une thèse à défendre ou à réfuter comme c'est le cas dans les deux extraits ci dessous, la dénonciation de certaines lois (ce point sera analysé dans la troisième partie de ce travail) se réalise par l'introduction du discours intérieur dans le récit mémoratif (*Yemma Chérifa* se souvient...). Alors, le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé se trouvent confondus.

L'argumentation de l'auteure, visant à convaincre son lecteur s'organise autour de multiples sujets délicats et injustes auxquels *Yemma Cherifa* avait alors assisté impuissante et dont elle trouve la revendication légitime et loyale. L'énonciation se fait à la première personne " je ". Considérons ces exemples illustratifs :

¹⁶³ Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française : Espaces de l'énonciation et productivité des récits* thèse de doctorat d'état, Bordeaux 3, 1982

- «*Si j'étais plus jeune (Yemma Chérifa), je serais à leurs côtés. Aujourd'hui il est trop tard pour moi. Je n'oublierai jamais cette loi contre laquelle je n'ai rien pu faire*», (p.47)

Ou encore :

- «*Lorsque je vois les femmes ensemble la main dans la main, je me dis que rien ne peut nous atteindre* », (p.105)

Par l'utilisation du pronom personnel "je", l'énonciateur ne prend aucune distance par rapport à son énoncé. Par contre, il s'implique manifestement et prend en charge son discours. Donc le "je", sert de support au discours idéologique ainsi qu'à l'instauration des idées et des visions de l'auteure. Car le "je" dans cet extrait est celui d'une dame sage et instruite, il se veut polyphonique traduisant ainsi l'idéologie de l'auteure.

Dans *Les Jumeaux de la nuit*, il y a la présence de pronoms relevant des deux cas cités. Nous retrouvons un "Nous" vs "Eux" renvoyant chacun à l'un des deux camps. Constatons que "nous" inclut (je+autres, y compris l'auteure). Ce qui marque la présence de l'énonciateur dans la situation de communication. Cependant, "eux" exclut l'énonciateur pour ne désigner que les autres (terroristes), qui sont absents de la situation de communication. Pour mieux étudier ces déictiques, il nous semble intéressant de relever les passages suivants :

Dans un dialogue entre *Jamel* et *Soraya* étudiante à l'université de Bab Ezzouar, le lecteur distingue nettement entre les deux désignations : « *eux* » et « *nous* ».

- *Mon père disait : « Eux » et « nous ». Après son assassinat, je répète chaque jour : « eux » et « nous ».*

La jeune fille sourit et lui tend la main :

- *Bienvenue au club. Mon père s'est engagé dans les groupes de patriotes et lui aussi dit : « eux » et « nous », (p.155)*

Le passage ci-dessous est plus explicite, où *Jamel* semble lire ce que disait l'expression du visage de son père mourant poignardé par son frère jumeau *Hocine* :

« *Dans cette guerre sans visage, la bête peut être le frère, le père mais ne changez jamais de camp. Il y a « eux » et « nous », (p.238)*

Eux, c'est un pronom de la *non personne*, car ceux dont le texte parle sont absents de la situation de communication. Précisément, ici « *eux* » désigne, la bête. L'auteure use d'un lexique de sauvagerie pour désigner le camp des terroristes tel que le montre cet extrait :

« Toutes ces femmes savent que la bête peut les tuer n'importe où n'importe quand. La bête n'a pas besoin de noms, de prénoms, de fonctions. Uniquement de sang. Beaucoup de sang. La bête est peut être là parmi les marcheurs. Elle les a repérées, reconnues cernées, attend son heure. Elle ricane lorsqu'elle entend une journaliste dire haut et fort : « nos voix contre leurs couteaux ! », (p.56)

Toutefois, « eux » désigne, les terroristes et leurs complices parmi les citoyens. Considérons le passage suivant pour bien situer ce déictique englobant et inclusif.

Le voisin de Soukeïna, un riche industriel donnait de l'argent aux terroristes. Il aidait la bête, non seulement par son silence, mais aussi par ses contributions en argent pour les terroristes. Pour lui Soukeïna n'était qu'une provocatrice quand elle faisait apparition à la télévision ou tenait un discours avec une journaliste pendant les marches et les manifestations de protestations. Il a été arrêté par les forces de l'ordre. Son épouse est venue voir Soukeïna pour l'aider à le faire sortir de « ce mauvais pas », elle dit :

- *« Mon mari a été arrêté hier par les forces de sécurité au moment où il quittait son entreprise en fin d'après-midi. Soukeïna demeure de marbre, sa voix est glaciale :*
- *Pourquoi êtes-vous venue me voir ?*
- *Nous sommes des femmes et nous devons nous entraider. Votre époux était commissaire...et j'ai pensé que vous pourriez vous renseigner. Votre amie, la juge ne pourrait-elle pas tirer mon mari de ce mauvais pas?...il n'a pas tué...on l'accuse d'avoir remis de l'argent aux autres...mais il est innocent... ce n'est pas un criminel... il n'a pas tué.*
- *Mon amie la juge a choisi de condamner les assassins et leurs complices. Votre époux a quant à lui choisi de protéger et de nourrir la bête. Il doit assumer son choix. Mais il a payé parce qu'il avait peur. Il n'a pas tué.*
- *Il aide la bête à le faire. C'est encore pire. Vous avez eu tort de vous adresser à moi », (p.194)*

Le camp adverse est signalé aussi par le déictique « ils ». C'est un déictique de la non personne selon Emile Benveniste. Prenons cet exemple :

« Son fils (Safia) lui avait expliqué que la purification des toughat est impossible sans l'égorgeement et lui avait promis que dès qu'« ils » seraient au pouvoir, ils habiteraient la villa des Choukar », (p.19)

Le pronom personnel, configuré par la troisième personne du pluriel « *ils* », il renvoie dans ce passage aux terroristes. Revenons au roman, l'auteure elle-même écrit, en note de bas de page où elle explique à la page 19 : « *Ils* » : « *les islamistes intégristes terroristes* ». Donc l'auteure dans ce cas précis se confond au narrateur pour ne former à la fin qu'une seule personne ayant le souci d'informer et de dénoncer les actes terroristes. Assumant ainsi l'acte énonciatif. Aucune nuance n'est laissée au lecteur, puisqu'elle prend en charge son discours en l'explicitant dans les notes de bas de pages.

Cependant, le « *Nous* » dans le texte de L.Aslaoui réfère au peuple algérien, y compris l'auteure elle-même. Par ailleurs, la distinction entre le *nous* dit « inclusif » (qui inclut la deuxième personne, et qui exclut tout le reste) et le *nous* dit « exclusif » (qui exclut la deuxième personne, et inclut des troisièmes personnes), est difficile de le cerner. Tantôt il désigne (je+tu), tantôt (je+les autres), tel que l'illustrent les extraits suivants :

c'était en 1992, nous revenions de notre cours de musique lorsque nous avons constaté que plusieurs quartiers de Kouba....

Nous avons rebroussé chemin, ...

Nous avons promis de ne pas évoquer la bête,...

Comment est-ce possible ? Nos seuls souvenirs de jeunesse seront ceux des balles, des fusillades, des bombes. », (p.193)

« Notre seul choix est de nous battre », (p.24)

Le « *nous* » ici passe sans aucune transition, des interlocuteurs de la situation de communication (Amine, Nazim, Jamel), dans les trois premiers exemples, pour désigner et englober les jeunes algériens dans le dernier exemple. « *Nos* » renvoie à tout le monde, et particulièrement les jeunes algériens, ayant vécu cette période de sang et de violence. Le narrateur s'identifie au personnage dans « *nos seuls souvenirs de jeunesse seront ceux des balles...* ». Dans la cinquième phrase, « *nos seuls souvenirs de jeunesse seront ceux des balles* », l'auteure (narratrice) s'identifie au personnage de cet énoncé. De cette manière, elle prend en charge la parole pour dire l'angoisse et les tourments de tous les algériens et décrire une situation qui l'a profondément marquée, par la perte de son époux. S'engageant à prendre la voix à la place de ces derniers, elle établit un contrat ou un pacte de lecture légitimant ainsi son discours. La portée idéologique du texte, est bien marquée par la présence de ces déictiques de la personne : les pronoms possessifs « *nos* » et « *notre* », regroupant les jeunes algériens de cette période

dramatique de l'histoire de l'Algérie, ont une valeur manifeste, dans l'interprétation énonciative des faits présentés.

D'un autre côté, nous remarquons la présence d'un autre déictique, qui n'est pas moins important, que les deux premiers, contribuant à son tour au sens global du texte et à l'orientation de sa lecture : c'est le pronom personnel « elle ». Amine pose la question suivante à sa mère (*Soukeïna*) :

*Pourquoi l'appelles-tu toujours « elle » ?
« Elle » n'a pas de visage, pas de nom. « Elle » n'évoque aucun souvenir. « Elle », c'est ce qui me reste de cette journée de septembre 1993 », (p.175)*

Le pronom personnel « elle », anaphorique de *Salima* (épouse de l'intégriste *Hocine*), utilisé dans tout le texte pour marquer l'absence de la personne, évoque la situation d'énonciation et par là même, indiquer l'anonymat des alliés de ce camp. Comme elle cesse d'être, *Salima* n'est évoquée qu'à travers l'anaphorique « elle ». Elle est exclue de la situation de communication. Depuis l'assassinat de son époux *Hassan*, *Soukeïna* refuse que ses enfants et son entourage parlent d'elle. Pour *Soukeïna*, *Salima* ne représente rien, elle cesse d'être. La famille *Choukar*, représentant toutes les familles algériennes, est déjà divisée en deux camps que rien ne peut les réconcilier.

Ou bien encore, à la page 167 où *Soukeïna* inculque à son fils *Amine* des idées sur le pardon et précisément contre la charte nationale de la réconciliation pour la paix, puisque ce dernier a voulu pardonner à *Salima* et ses enfants et faire comme si de rien n'était. Chose que sa mère ne veut et ne peut jamais admettre, dans la mesure où personne ne peut réellement sentir leur douleur. Le passage ci-dessous en témoigne :

« Tu n'avais pas le droit de les revoir, et d'agir comme si rien ne s'était passé. Ta faute est de lui avoir accordé ton pardon. Ne t'ai-je pas dit que les mots ne sont que des mots ? Ne t'ai-je pas dit que notre maladie est incurable ? Te souviens-tu de cette image que j'avais choisi pour te parler de la survie ? Notre survie, à Yemma Chérifa, Jamel et moi-même, tient sur une jambe, puisque l'autre a disparu. Ta survie à toi n'est même pas amputée, elle est totalement paralysée et ne peut aller nulle part. réveille-toi Amine « elle » et Redouane ne font plus partie de notre présent ! « Elle » est morte, m'entends-tu ? Morte ! », (p.167)

Dans ce dernier passage, nous assistons à une énonciation prise en charge par l'auteure, elle fait passer son opinion sur un sujet de taille. Concernant le pardon, elle défend sa

thèse contre la réconciliation et le pardon. Pour ce faire, elle a eu recours à une image d'une survie amputée ou encore une survie paralysée.

C'est en effet, ce qui explique l'aspect traumatisant et dramatique des effets de ce terrorisme barbare et son impact sur les algériens en général. Donc la visée illocutoire de l'auteure, est de faire asseoir cette plate-forme siégeant son discours, notamment celui de l'idéologie, entre elle et le lecteur, dans un but didactique et informatif.

Dans l'étude qui suit, il sera question de mettre en évidence les voix ou les instances narratives, qui assument l'acte énonciatif, afin de percevoir le sujet parlant dans *Les jumeaux de la nuit*. Pour ce faire, nous nous intéresserons au discours rapporté sous ses diverses formes, ce qui confère à répondre à cette question, et à repérer les différentes voix à travers lesquelles l'auteure entend diffuser sa parole et sa logique dans un jeu polyphonique installant une problématique de l'écriture de cette violence. Repérer la trace linguistique de l'énonciation revient à situer le texte dans son contexte afin d'assurer sa portée, sa subjectivité et son dire.

3.1.2 Les déictiques spatio-temporels

Dans ce roman, il est question de rendre réelle la fiction. Cet ancrage temporel permet à l'auteure d'atteindre son but premier nouant ainsi, avec son lecteur une sorte de complicité d'envisager la réalité des faits en les situant dans un cadre temporel vraisemblable. Ce qui confère au texte, d'une part, un réalisme offrant un exercice mnémonique continu pour mettre l'accent sur la mémoire, comme dynamique dans l'appropriation et la perpétuité de l'Histoire narrée. Et de l'autre part, le fonctionnement du temps dans la véracité des faits décrits. L'espace et le moment de l'énonciation n'ont de sens et n'existent qu'à partir de la situation d'énonciation :

« Ce sont les indicateurs de la deixis, démonstratifs, adverbes, adjectifs qui organisent les relations spatiales et temporelles autour du « sujet » pris comme repère : « ceci, ici, maintenant », et de leur nombreuses corrélations « cela, hier, l'an dernier, demain », etc. ils ont en commun ce trait de se définir seulement par rapport à l'instance de discours où ils sont produits, c'est-à-dire sous la dépendance du je qui s'y énonce »¹⁶⁴.

¹⁶⁴ E.Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op.cit. p. 262

Afin d'aller percer le cadrage temporel de l'histoire, considérons les exemples suivants dans leur rapport à l'écriture de la violence.

- « Elle regarde la montre : cinq heures trente... », (p.72)
« L'après midi elle est allée rendre visite à son amie Soraya... », (p.95)
« Il est vingt et une heures. On sonne à la porte », (p.110)
« La bête ne m'a pas eu aujourd'hui... », (p.127)
« C'était en 1992, nous revenions de notre cours de musique... », (p.193)
« Un matin de septembre 1992 -le trois septembre précisément- Abou Sofiane aborda... », (p.220)
« C'est à moi de raconter l'après midi noir du huit septembre 1993 car chaque minute est inscrite dans ma mémoire », (p.231)

Les indicateurs de temps et les adverbess temporels, dans ces extraits, servent d'une manière ou d'une autre à installer un certain réalisme et une vraisemblance dans le texte des *Jumeaux de la nuit*. Par leur forte présence dans l'intrigue, ces déictiques donnent au texte une part de réel et d'authenticité. Ils participent en effet à la constitution du sens global du texte au même plan que les déictiques de la personne étudiés plus haut.

Nous nous attacherons dans ce qui suit à l'étude des temps verbaux dans leur organisation du roman afin d'ouvrir des visions signifiantes sur le monde raconté, qui semble être inénarrable.

3.1.3 Les Temps verbaux

Le linguiste Dominique Maingueneau insiste sur *le rôle des « temps » dans la structuration des textes, par la position qu'ils y occupent, par leurs répétitions, comme par leurs changements* »¹⁶⁵. Les « temps » possèdent, a priori, une fonction décisive dans le réseau des relations inter-phrastiques qui assurent la cohérence d'une unité textuelle. Selon que ces « temps » auront tendance à se répéter tout au long d'un texte ou, au contraire, à changer continuellement, les textes apparaîtront plus ou moins homogènes. Le *présent* constitue un temps fondamental parmi le système des temps du discours. C'est le temps de base du discours, parce qu'il marque la contemporanéité entre ce qui est énoncé et l'instance du discours.

Dans *Les Jumeaux de la nuit*, les temps verbaux sont principalement au *présent* de l'indicatif même si l'action se situe par rapport au temps du passé du narrateur. La

¹⁶⁵ Christian Baylan, *Sociolinguistique, société, langue et discours*, Paris, éd. Nathan, 1996, p.245

dimension psychologique qui fait revivre les événements dans le temps, qu'il leur était accordé, font que le narrateur se place au même niveau que le temps de la fiction pour rapporter seconde par seconde le *temps psychologique*. Dans ce roman, le système des temps verbaux s'organise alors autour du présent de l'indicatif / passé composé / futur simple.

*« Celui du présent de la narration, celui de la narration rétrospective au temps du discours (passé composé/imparfait) et celui de la narration aux temps historiques (passé simple/imparfait) ».*¹⁶⁶

Dans le deuxième chapitre du roman intitulé « *Nuits blanches* », nous relevons ce passage, qui met en évidence le temps psychologique dans lequel la mémoire ensanglantée de l'héroïne devient un tortionnaire :

« Soukeïna se tourne et se retourne dans son lit, (...), mais cette nuit ressemblera à toutes celles qui l'ont précédée. Sa mémoire ensanglantée la torturera et l'empêchera de dormir », (p.15)

« Elle souhaiterait oublier et dormir. Ces nuits sans sommeil l'épuisent. Pourtant dans cet immeuble où elle réside désormais, il n'y a de bruit. La porte d'entrée est fermée de jour comme de nuit. Seule l'arrivée de Soukeïna perturbe ses voisins », (p. 26)

Le temps est organisé selon un mode intercalant souvent : présent / futur / passé. Ce choix du passé composé dans la narration des événements passés, c'est en effet la part du discours. Il exprime une action terminée à un moment non précisé du passé. En effet, d'après ce que nous avons avancé en haut, ce triptyque relève du discours. D'où le narrateur, choisit cette organisation pour faire passer ses idées, son enseignement voire son idéologie.

Dans ce roman, le système temporel s'organise autour d'un va et vient entre un passé heureux et un présent douloureux. Ceci s'effectue à travers la mémoire utilisant les monologues, les pensées, et les commentaires divulguant des visions à effet didactique.

« Elle voudrait seulement oublier. Mais oublier quoi ? Que Hassan ne reviendra plus ? Que son nouvel appartement est un abri sans attaches, sans repères, sans adresse ? », (p.26)

¹⁶⁶E. Benveniste, *Les relations du temps dans le verbe français*, « *Problèmes de linguistique générale* », éd. Gallimard, Paris, 1996, p.61

Il s'agit là encore d'une organisation binaire soutenant tout le récit des *Jumeaux de la nuit* : un rapport balisant passé et présent, de manière à établir une jonction entre les événements et leur déroulement. La notion du temps est associée à la restitution du passé.

« *Le juge, un homme austère et pressé, lui apprit alors qu'il lui fallait l'autorisation paternelle. Pour la énième fois, Yemma Chérifa lui expliqua sa situation. Le juge se montra magnanime et lui dit qu'il pouvait autoriser les garçons à quitter le territoire nationale, mais rien, absolument rien, ne garantissait leur retour.*»,(p.45)

Nous remarquons, dans cet extrait, l'emploi de l'imparfait (*fallait, pouvait*) marquant « *un fait permanent ou habituel dans le passé* »¹⁶⁷. Dans ce sens, l'imparfait et par son aspect duratif, vient installer une sorte de réitération des événements produits pour marquer la réalité dramatique de la situation de Yemma Chérifa et tant d'autres femmes algériennes prisonnières des lois insensées. L'expression «*Pour la énième fois* », est significative, en ce qu'elle est révélatrice d'une visée illocutoire bien déterminée, celle de la dénonciation de cette loi qui transgresse les normes, (ce point sera repris et étudié dans le dernier chapitre).

En effet dans *Les jumeaux de la nuit*, il s'agit d'un narrateur omniscient qui décrit une femme ouvrant *une boîte à lettre* portant encore le nom de son mari assassiné. Cet incipit renseigne sur la teneur du récit qui va venir, à savoir le pourquoi, ou le droit d'inventaire d'une vie, qui a soudainement basculé dans la tragédie.

Ouvrir le registre des souvenirs et raconter les moments qui ont précédé l'acte d'ouvrir « *une boîte à lettres* ». Libérer la mémoire en laissant remonter les souvenirs qui, quelquefois, quand ils sont douloureux ont tendance au refoulement. Ceci semble être le meilleur moyen pour l'auteure de se libérer d'une charge émotionnelle et douloureuse qu'elle n'arrive plus à supporter. Cette stratégie lui permet finalement, de revenir à la fin du roman sur les causes de cette mort injuste qu'elle ne pardonnera plus et à jamais les commanditaires de cet homicide barbare.

¹⁶⁷ M.Grévisse, *Précis de grammaire française*, éd. ENAL, 1969, p.183

3.2 Amnésie et / ou négation de soi

L'engagement politique et littéraire excite/ nécessite le travail de la pensée qui justement se désagrège en dehors d'une anamnèse critique. La lutte contre la violence devient la lutte de la mémoire contre l'oubli, ceci explique la réitération de la phrase : « *non au pardon et non à l'oubli* ». Cette technique mise en œuvre par la romancière est au service de la thématique et de la visée idéologique réclamant la répétition.

Le narrateur inaugure son récit au temps du présent de l'indicatif avec un verbe d'action « ouvrir », pour donner l'impression que le moment qu'il partage avec le lecteur se réalise encore. Le roman commence ainsi :

« Soukeïna ouvre la boîte à lettres (...). Elle sait aujourd'hui comme les autres jours elle n'en retirera pas grand-chose. Peut-être rien », (p.5)

Juste après, un participe passé « finis les temps heureux » exprimant une action passée dans le temps, le narrateur proclame qu'avant cet épisode, voire le début du récit, l'héroïne vivait des temps heureux. Elle en parle longuement dans « *Les Années Rouges* ». A partir de ce moment tragique, nous allons assister au déroulement d'événements pénibles. C'est une anamnèse qui va du présent vers le passé où l'auteure devient une mémoire vivante "qui se veut une mémoire collective".

3.2.1 Pourquoi la lettre ?

« *Soukeïna ouvre la boîte à lettres* », c'est la phrase qui chapeaute et ouvre le roman. La boîte aux lettres qui s'ouvre, c'est *une métaphore de la mémoire*. En laissant remonter les souvenirs, « la boîte à lettres » ou la lettre est conçue, dans ce cas précis, comme une métaphore de la mémoire, servant d'alibi de va et vient incessant dans le temps (analepse) : temps présent, temps passé, dérouler l'histoire. L'intrigue est rejetée à l'extérieur de la narration : l'assassinat de *Hassan* a eu lieu avant l'histoire racontée.

- « qu'attend-elle ? Qu'espère-t-elle ? Personne ne lui écrira et elle n'écrira à personne. Ses amies ne savent plus si elle est vivante ou morte. Pour quelles raisons alors, ouvre-t-elle et ferme-t-elle la boîte aux lettres ? Elle ne le sait pas elle-même. Peut-être ce rituel lui donne-t-il l'illusion d'exister, qu'elle n'a pas changé et ressemble toujours aux autres ? », (p.7)

C'est, la mémoire qui va se laisser raconter. Le narrateur omniscient va maintenant, après l'ouverture de la boîte à lettres, avec l'imparfait dérouler les instants qui ont précédé l'ouverture de la boîte à lettres.

- « *Finis les temps heureux* » où elle prenait plaisir à lire (...) elle avait l'impression que le monde entier lui appartenait », (p.5)

- « *Finis les temps heureux où elles accueillaient avec plaisir ce mois de l'année très particulier (mois de carême)* », (p.75)

Remarquons que tout le récit est organisé en dichotomie : le temps passé heureux et le temps présent douloureux. Cette structure binaire va engendrer un facteur à la fois distinctif et significatif, dans *Les jumeaux de la nuit*. C'est un voyage dans le temps passé pour expliquer la tragédie de son destin. Là aussi, l'emploi de l'imparfait n'est pas fortuit, son rôle est de marquer *un fait permanent ou habituel dans le passé*. Prenons comme exemple ces phrases explicites que nous estimons explicites :

« *Ces moments là étaient à elle. Personne ne pouvait les lui voler. Elle respirait, écrivait, existait. (...), Elle rangeait les lettres dans un cartable noir* », (p.6)

« *Elle (Safia) était au service des Choukar depuis de nombreuses années et secondait Soukeïna dans les tâches ménagères. Amine et Jamel l'appelaient Mama Safia parce qu'elle les avait connus bébés et elle disait mes enfants* », (p.16)

Dans la même page, nous relevons une transition vers un autre niveau de récit marqué par un changement dans le temps. Par le passage au passé simple, le narrateur nous plonge au cœur de l'action qui renvoie à tout un système de fonctionnement lors de cette barbarie qui s'est abattue sur l'Algérie des années 90. En effet, la population a connu une terrible errance, à cause des menaces reçues, elle perd biens et adresse. Le peuple se retrouve, alors, exilé dans son propre pays :

« *À la tombée de la nuit elle quitta le domicile familiale en compagnie de ses deux fils. A dater du quatre mai 1992, elle n'eut plus d'adresse, puisqu'elle n'eut plus le droit de révéler la nouvelle. Pourtant sitôt finie sa journée de travail, elle ne peut s'empêcher d'ouvrir et de refermer sa boîte aux lettres* », (p.6)

Selon H.Weinrich, les verbes au passé simple constituent le premier plan de l'action. En quelque sorte c'est l'armature de l'action, ou la pierre angulaire du récit. Le passé simple sert à inscrire nettement les actions dans une chaîne cause-conséquence,

permettant d'organiser le sens global des événements en cours. Par ailleurs, nous signalons la présence d'une autre caractéristique temporelle, celle des retours en arrière (analepses) selon la terminologie de G.Genette, et des projections dans le futur (prolepses), ce qui est appelé les anachronies narratives, et qui font l'objet de l'étude qui suit.

3.2.2 Anachronies narratives

Il nous semble nécessaire, dans un premier lieu, de rappeler brièvement le cadre théorique de ces catégories de temps. Pour ensuite pouvoir les étudier et dégager leur effet sur le lecteur. Les anachronies sont des perturbations de l'ordre d'apparition des événements : il existe deux grands types d'anachronies narratives. L'anachronie par anticipation (prolepse ou cataphore), qui consiste à raconter ou à évoquer à l'avance un événement ultérieur. L'anachronie par rétrospection (analepse ou anaphore, ou encore « flash-back » dans le cinéma), qui consiste à raconter ou à évoquer après coup un événement antérieur. *L'analepse* est sans doute l'une des anachronies les plus répandues dans les textes littéraires. Et c'est le cas de notre roman, qui privilégie cette forme d'anachronie.

Selon G.Genette l'analepse est « *Toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve est une analepse* »¹⁶⁸. Les analepses effectuent un retour dans le passé de certains personnages. L'analepse rompt la linéarité de l'histoire. Ainsi les anachronies, notamment les analepses, jouent un rôle prépondérant dans *Les Jumeaux de la nuit*.

« *Lorsque j'ai vu ce matin pluvieux de mars 1952 des hommes et des femmes le pleurer sincèrement, j'ai ressenti une grande fierté...* », (p.171)

« *Lorsque naquirent le quatre mai 1942 mes jumeaux à vingt heures, il me disait que nous étions son unique famille (...)* », (p.234)

Ces retours en arrière brisent la linéarité du texte et insèrent des micro- récits, formant une chaîne de souvenirs invoqués, marquant le décalage des époques.

« *Tu ignorais en cette nuit du quatre mai 1942, qu'un jour l'un assassinerait l'autre, car tu ne pouvais pas savoir que ces instants*

¹⁶⁸ Roland Bourneuf, Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Cérès Editions, 1998, p.152

sombres et ténébreux annonçaient la naissance des jumeaux de la nuit »,
(p.260)

Avec cette phrase de clôture énoncée à la fin du roman, à la page 260, nous assistons à un retour au début de l'histoire. Ainsi, il s'agit d'une explication des faits en joignant la fin au début. De fait, il est clair que le roman, prend un aspect cyclique et le temps de l'histoire est à son tour un temps cyclique, comme il sera démontré dans la deuxième partie, par son recours à l'intertextualité pour expliquer cette violence qui ne date pas d'aujourd'hui selon l'auteure.

3.3 Le discours rapporté : style direct / style indirect / style indirect libre

Le discours rapporté représente un phénomène polyphonique important. De ce fait l'étude du discours rapporté sous ses diverses formes va nous aider à expliquer le pourquoi d'une polyphonie énonciative. Il existe, en effet, différentes manières pour rapporter un discours émis dans une autre situation d'énonciation :

Le discours direct où l'énonciateur rapporte fidèlement les propos d'un autre énonciateur, sans aucune modification. C'est en mettant le discours cité entre guillemets que l'énonciateur va conserver sa vivacité et son authenticité. Il nécessite des verbes introducteurs qui se fondent dans les temps du récit.

En revanche, *le style indirect* rapporte le discours sous la forme d'une proposition subordonnée, introduite le plus souvent par un verbe de parole ou de pensée, ce qui permet de reformuler, de résumer ou de transformer les propos rapportés. Celui qui cite prend en charge un discours qui n'est pas le sien. Pour vérifier ces visions théoriques, il nous paraît indispensable de relever quelques passages explicitant ce qui est vu jusqu'ici. L'extrait ci-dessous relève des deux formes du discours :

- *Ce jour-là explique Salima, il tenta de me la ravir une seconde fois pour la marier au frère de Abou Sofiane, un émir du G.I.A »,*(p. 228)

- *Je me souviens que ce jour-là, poursuit Soukeïna, il me posa beaucoup de questions sur Hassan : « te rend-il visite ? Me dit-il. Je répondis qu'il ne venait plus à la maison, mais allait de temps à autre chez Yemma Chérifa. Il voulait savoir s'il s'y rendait seul ou accompagné de ses gardes du corps (...) il me reconforta en me disant : « ne te fais aucun souci. Tant que je serai en vie... »,*(p.228)

Nous observons, l'insertion du discours cité dans le discours citant, pour marquer la distanciation entre les paroles et l'énonciateur. Ce qui est entre guillemets sépare les propos du narrateur et ceux des personnages. Dans le discours direct, marqué typographiquement, l'énonciateur ne prend pas la responsabilité de l'énoncé, il s'efface pour permettre aux différents protagonistes d'accéder à la parole.

Enfin, *le style indirect libre*, c'est une forme de citation plus complexe et un mode d'énonciation particulier. Les marques de la subordination sont absentes, mais on trouve les marques de la personne, de temps (verbes et adverbes) caractéristiques du style indirect. Le locuteur modalise ses propos en laissant à d'autres la responsabilité de l'assertion de leur vérité avec indication ou non du responsable de l'assertion

Ce type de discours est un « *Cas particulier de la polyphonie, le style indirect libre (SIL), fait entendre dans la voix du narrateur les résonances d'une autre voix. Le sujet du discours indirect libre est incertain. Il est lié à la mimésis et à l'ensemble des activités mimétiques* ». ¹⁶⁹ Considérons à présent ces passages :

« *Qui croirait à son récit ? dit Soukeïna. Elle avait les mêmes convictions que Hocine et la voici aujourd'hui jouant le rôle de victime* », (p.259)
« *Tu ignorais en cette nuit du quatre mai 1942, qu'un jour l'un assassinerait l'autre, car tu ne pouvais pas savoir que ces instants sombres et ténébreux annonçaient la naissance des Jumeaux de la nuit* », (p.260)

D'une part, l'absence de la subordination et du verbe introducteur, et la présence du conditionnel « *croirait* », « *assassinerait* » relevant du style indirect et les expressions « *la voici aujourd'hui* » dans le premier passage et « *ces instants* » dans le second, annulent toute référence au style indirect. De l'autre part, l'absence des marques typographiques appropriées au style direct n'existent plus à leur tour. Ce qui laisse s'installer le discours indirect libre où la voix du narrateur est confondue à celle de son personnage.

En effet, le discours indirect libre permet d'introduire et de mêler la voix du narrateur à celle d'un personnage au point qu'il est parfois difficile de déterminer « qui parle » dans l'énoncé, en introduisant ainsi une polyphonie énonciative.

¹⁶⁹ D.Bergez, P.Barbérís, P.Marc de Biasi, Luc Fraisse, M.Marini, G.Valency « *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire* », éd. Nathan/VUF, Paris, 2002, p.213

3.4 Ironie et enjeux polyphoniques dans *Les jumeaux de la nuit*

La polyphonie énonciative est une notion qui concerne le sujet de l'énonciation et les voix qu'il fait entendre dans les énoncés. Elle est liée au nom de Bakhtine. « *Ce dernier utilise le terme polyphonie en 1929 dans un ouvrage sur la création chez Dostoïevski, dont la première partie s'intitule « le roman polyphonique de Dostoïevski »*¹⁷⁰. La notion intervient dans, le cadre de l'étude du discours indirect libre, signalant que le narrateur peut faire intervenir la voix du personnage dans une même situation d'énonciation.

Sujet engagé dans le discours et dans l'action, *Soukeïna* est incontestablement le sujet explicitement localisé de la parole. C'est elle qui prend en charge l'essentiel de la narration. Discours direct et discours indirect libre concourent à asseoir les différentes visions et jugements du narrateur impliquant ceux de ses personnages. Le narrateur visant à multiplier les points de vue délègue la parole à divers personnages. Dans le but de convaincre le lecteur, il use de cette polyphonie avec un lieu de son inscription à savoir l'ironie, pour conforter la visée idéologique et justifier son point de vue par rapport à la situation vécue.

L'ironie représente un lieu d'inscription de la polyphonie. La tradition rhétorique définit l'ironie « *comme une forme d'antiphrase. Le locuteur énonce A alors qu'il pense non-A* »¹⁷¹. Le dictionnaire de la rhétorique définit l'ironie ainsi « *L'ironie est une figure de type macrostructurale, qui joue sur la caractérisation intensive de l'énoncé : comme chacun sait, on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre.* »¹⁷²

Un énoncé ironique est un énoncé par lequel le locuteur dit autre chose que ce qu'il pense en faisant comprendre *qu'on pense autre chose que ce qu'on dit*. Il fonctionne comme une subversion du discours de l'autre. Oswald Ducrot explique que dans l'ironie, le locuteur L présente son énonciation comme le point de vue d'un énonciateur E dont il se distancie. Cela veut dire que l'énoncé ironique fait entendre une autre voix que celle du locuteur voix que le locuteur présente comme illogique, incohérent ou ridicule, et donc disqualifiée.

- *Si mon époux était mort, j'aurais eu moins de problèmes !* (p.46)

¹⁷⁰ Marie Anne-Paveau, Elia Serfati, Op. Cit. p.177

¹⁷¹ Marie Anne-Paveau, Elia Serfati, Op. Cit. p.178

¹⁷² Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, éd. Librairie Générale Française, Paris, 1992, p.180

- *Comment des morts peuvent-ils être tuteurs ? Rétorqua Yemma Chérifa prise d'un fou rire. Le juge ne sembla pas apprécier la réflexion et n'eut aucune envie de rire. Il mit fin à l'entretien. (p.46)*

- *Il est inutile de te fatiguer. Pour comprendre faut-il encore ne pas avoir la prétention de croire que l'on a tout compris. Ce journaliste vient de te dire que c'est la bonne solution (la paix de Rome). Il a tout compris ! (p.57)*

Nous soulignons également au chapitre V *Le bus de la malchance*, à la page 90 ce dialogue entre *Amine* et son frère *Jamel* :

- *« Ce criminel est entrain de nous narguer. Il nous dit que le bus ne devait pas se trouver là ! s'exclame Amine hors de lui.*

- *Cet assassin te dit que le bus était le bus de la malchance ! Rétorque Jamel d'un ton rageur. », (p.90)*

Dans ces énoncés, les points d'exclamation et d'interrogation ainsi que les phrases « *Rétorqua Yemma Chérifa prise d'un fou rire* », « *s'exclame Amine hors de lui* » et « *Il a tout compris !* », servent, en fait, à résoudre une position railleuse qui annonce l'invitation du lecteur à s'y mettre potentiellement afin d'arriver à inverser et subvertir les arguments présenter. Entrant dans le jeu de l'auteure, le lecteur s'aperçoit du ridicule des arguments avancés soit par le journaliste ou par le juge.

En ce sens, ces énoncés sont présentés comme décalés et incohérents par rapport à la réalité de la situation. Les signaux qui marquent cette ironie sont implicites et contextuels. Cette ironie à caractère polyphonique visant à incorporer la voix de l'auteure dans le discours énoncé, dans une visée didactique, laisse lire l'implicite dans une démarche qui assure l'intégration du lecteur aux conclusions projetées.

Après avoir entamé cette étude énonciative, notons qu'il nous reste à interpréter le discours, sous un autre angle de lecture, non moins essentiel que les autres points dans l'orientation de l'interprétation de la dénonciation et la condamnation de la violence et de l'engagement de l'écrivain.

C'est en effet, l'étude du champ lexical lié à la dénonciation et sa portée sémantique qui nous permet, en partie, d'accéder aux codes investis dans le texte.

3.5. Isotopie sémantique et champ lexical

L'analyse du discours, tenant compte de la disposition des textes, de l'agencement des mots et des phrases, participe à la production du sens. Le champ lexical est constitué par l'ensemble des mots utilisés dans un texte pour caractériser une notion, un objet ou une personne. Les champs lexicaux dans un ouvrage en définissent les lignes directrices.

Les jumeaux de la nuit est un roman qui puise l'essentiel de sa mise en texte dans un registre juridique, influencé par la fonction de juge d'instruction de son auteure. De fait, le discours étant fait de mots, l'analyse adopte dans ce sens une approche lexicale. Car le juridique devient un vecteur de sens, permettant de dégager la signification de la dénonciation, dans ce sens, les champs lexicaux appropriés à chacun des deux camps qui vont orienter la lecture et l'interprétation énonciative.

Le vocabulaire devient appréciatif dès lors qu'il implique un jugement de valeur, un sentiment, une subjectivité. Cette appréciation peut être négative ou positive : selon la connotation.
173

Il importe de signaler, que cette démarche discursive consiste à situer le texte par rapport à son énonciateur et à son énonciation. Jouant sur différentes distinctions concernant les deux protagonistes, le narrateur envisage selon deux axes lexicaux, une construction binaire mettant en scène deux isotopies (celle du bien et du mal), afin de marquer la divergence des deux camps et en particulier sur le plan idéologique. Comme le souligne Bendjelid Faouzia, dans sa thèse sur *L'écriture de la Rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, « le roman affiche un espace idéologique dichotomique représenté à travers une lutte entre le bien et le mal ». ¹⁷⁴ Dans cette optique, deux isotopies sémantiques parallèles sont, en effet, à étudier pour mettre à nu la subjectivité de l'auteure.

La symbolique de la « bête », étudiée dans le premier chapitre vient expliciter le sens et la signifiante pour mettre en exergue la thèse soutenue ou dénoncée par l'auteure. Le vocable « Bête » est relié à un lexique de la sauvagerie qui domine tout le texte. Et ce, pour caractériser le champ d'action des terroristes selon Aslaoui. Dans *Les*

¹⁷³ Claude Eterstein, Adeline Lesot, *Les techniques littéraires au lycée*, éd. Hatier, Paris, 1996, p.73

¹⁷⁴ Bendjelid Faouzia, *L'écriture de la Rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, thèse de doctorat, Université d'Oran, 2006, p. 581

jumeaux de la nuit, comme dans *A quoi rêvent les loups*, le narrateur décrit systématiquement les terroristes à l'aide de métaphores animales, nous relevons quelques expressions des *Jumeaux de la nuit* à titre d'exemples : « *La bête peut nous dévorer* », « *la bête a besoin de sang* », « *nul n'entend la bête lui dire : « ton oiseau ne volera plus. Je lui ai coupé les ailes !* », « *La bête attaque toujours ses proies dans le dos* », « *la bête les a peu à peu piégés (...) elle les dévorera avec une férocité inégalée* », « *ceux qui ont dressé la bête ont convaincu leur monstre, qu'il n'a pas d'autre choix* », etc. Ce fonctionnement métaphorique est au service d'une signification : affolés par l'odeur du sang, le lexique de sauvagerie et de la bestialité évoque l'horreur de ce camp. Selon Paul Ricoeur,

*« la métaphore c'est la capacité de produire un sens nouveau (...) pour produire une signification nouvelle qui n'existe que sur la ligne de fracture des champs sémantiques (...). Bien métaphoriser, c'est avoir un coup d'œil sur la ressemblance. Ce coup d'œil sur la ressemblance donne à lire la ressemblance là où on ne la voyait pas. »*¹⁷⁵

En effet, cette métaphore filée, construite principalement sur le caractère animalier de la *bête*, instaure une légitimation du discours dans ses dimensions aussi littéraire que politique.

Le symbole étant étendu comme « *toute figuration qu'ait pour effet ou pour mission d'évoquer autre chose, par association à l'esprit de celui qui la perçoit* »¹⁷⁶. C'est alors à travers l'organisation symbolique du discours, usant d'un champ lexical choisi et ciblé, que s'opère la cohérence de cette lecture interprétative.

- **Le registre juridique**

Partant du principe que seul le véridique, est acceptable et digne d'être raconté, l'auteure s'ingénie à donner à la fiction la marque de l'authentique. La finalité du récit est d'influencer le destinataire et la représentation du réel n'est qu'un moyen. L'accent est mis sur le mécanisme de revendication de la légitimation du discours. Dans ce sens, il s'agit pour nous d'étudier l'effet de ce lexique technique et les procédés qui vont exprimer la légitimité de ce discours.

¹⁷⁵ [www:Métaphore et esthétique dans la pensée de Paul Ricoeur \(J. Cottin\) - Protestantisme et images.html](http://www.Métaphore-et-esthétique-dans-la-pensée-de-Paul-Ricoeur-(J.-Cottin)-Protestantisme-et-images.html)

¹⁷⁶ Pohl Jacques, *Le symbole, clef de l'humain*, éd. Sodi, Paris, 1968, p.p.30-31

Par le recours à un abondant lexique spécialisé, l'auteure se sert habilement d'un registre légitimant son discours. Ceci explique l'usage de tout un vocabulaire technique et spécialisé qui relève d'une volonté de rigueur usant d'une langue exacte et se manifestant par une motivation idéologique. L'auteure argumente, explique, démontre le bien fondé de son jugement. Il est convenu, toute écriture idéologique suppose une visée didactique. Le texte est souvent accompagné d'un discours de légitimation et de justification. Nous invoquons à ce sujet, les propos d'Anscombe et Ducrot qui notent dans *L'argumentation dans le discours*, que :

« L'utilisation d'un énoncé a un but au moins aussi essentiel que d'informer sur la réalisation de ses conditions de vérité, et ce but est d'orienter le destinataire vers certaines conclusions en le détournant des autres. »¹⁷⁷

Cette forte présence du registre juridique n'est en fait qu'une manière de légitimer et instituer son discours. Par exemple à la page 18 nous relevons le passage suivant :

« Elle (Soukeïna) savait que le nom de Hassan était affiché sur les murs de la mosquée du quartier et compris qu'elle était congédiée. Hassan un condamné à mort parmi d'autres. Sans acte d'accusation, sans jurés, sans défense. Un procès où le tribunal prononce ses jugements par défaut », (p.18)

Dans cet extrait le lecteur se retrouve, malgré lui, propulsé dans une atmosphère de tribunal. Nous sommes en présence d'un registre où domine un champ lexical spécialisé d'où émane une isotopie de « la justice ». Nous relevons : *condamné à mort, acte d'accusation, jurés, défense, procès, tribunal, prononcer, jugements*. Cette organisation lexicale permet d'appréhender le souci de l'auteur de convaincre son interlocuteur. Pour mieux situer cette problématique de « légitimation », considérons les passages suivants :

« Soukeïna téléphone à Yemma Chérifa, puis reparle à Jamel. Elle plaide la cause de l'aîné, explique, argumente, sermonne tendrement son préféré, son Jamel à elle », (p.175)

Plaider la cause de quelqu'un, *argumenter, sermonner* sont tous des vocables et expressions qui relèvent du domaine juridique.

¹⁷⁷ Anscombe Jean-Claude, Ducrot Oswald, *L'argumentation dans la langue*, éd. Mrdaga, Liège, 1988, p.113

- « *votre ami la juge ne pourrait-elle pas tirer mon mari de ce mauvais pas ?...il n'a pas tué...on l'accuse d'avoir remis de l'argent aux autres...mais il est innocent...ce n'est pas un criminel...il n'a pas tué ».*
- « *mon amie la juge a choisi de condamner les assassins et leurs complices. Votre époux a quant à lui choisi de protéger et de nourrir la bête. Il doit assumer son choix. », (p.194)*

A travers ce lexique, référant à une réalité vécue, le narrateur choisit ses termes dans un registre de droit, car de part son aspect véridique qui se veut absolutiste intégrale et transcendant, laisse entendre une légitimité presque absolue du discours énoncé.

En effet, l'auteure profite de son statut de « juriste » pour installer un terrain d'entente et de confiance avec le lecteur et particulièrement un lecteur potentiel. Le narrateur, délègue ses personnages pour dire haut, ce que pensent, l'auteure ainsi que ses co-citoyens qui ont subi les tourments de la décennie 1990-2000. Soulignons, à cet effet, les expressions ci-dessous, et essayons de donner plus d'intérêt au fonctionnement du lexique y afférent.

- « *Toujours prompt à t'ériger en justicier, convaincu qu'il détient la vérité !»,(p.158)*
- « *Il devra affronter Soukeïna, pour lui dire la vérité toute la vérité », (p.158)*
- « *me voici donc au box des accusés », (p.160)*
- *Ai-je dit que tu devrais te défendre ? La défense suppose que tes juges sont tous ouïe et qu'ils t'écoutent. La défense signifie que ta vérité à toi puisse convaincre l'autre », (p.161)*
- *Ils s'installent dans le salon. C'est le moment que choisit Amine pour passer aux aveux », (p.165)*

Nous constatons, que l'usage de ce lexique potentiellement puisé dans le champ juridique constitue l'arrière plan d'un fondement qui schématise irréductiblement les valeurs et les droits bafoués de ces *femmes courage*, et des algériens suite à ce terrorisme barbare. Il est en étroite corrélation avec la légitimité de ce discours qui se veut juste et justifié.

Considérons, maintenant, les expressions et les vocables qui sont en relation directe avec le juridique tels que : *Abrogation, injuste, magistrat, juge, plaider coupable, crime, procès, prononcer un jugement, tribunal, repris de justice, se plaindre, droit, acquiesce, passer aux aveux, système judiciaires,...etc.*, pour ne citer que ces termes car la liste est encore plus longue.

L.Aslaoui, emploie ce registre particulier pour dire l'indicible et mettre en exergue l'aspect légitime de son discours. Elle tâche d'inscrire dans son écriture les notations les plus aigues et précises qui soient, recourant ainsi à un lexique abstrait et technique plutôt qu'émotionnel, notamment, le lexique juridique d'où émane un discours de la revendication d'une légitimité et l'expression d'une idéologie bien déterminées. Cette forme d'argumentation dans le discours, confère à orienter la lecture du texte, d'une manière didactique.

Selon les termes d'Anscombe et Ducrot, cités par Ruth Amossy dans *L'argumentation dans le discours*, il s'agit dans ces cas d'un compromis entre locuteur et interlocuteur via une force argumentative : « *Le sens d'un énoncé comporte, comme partie intégrante, constitutive, cette forme d'influence que l'on appelle la force argumentative. Signifier, pour un énoncé, c'est orienter.* »¹⁷⁸

Notons également, dans ce discours, une densité de substantifs par rapport aux verbes, les déterminants définis, ainsi que des verbes à compléments d'objets directes obligatoires liés probablement, à la nature du discours, dans ce cas normatif, qui se doit d'être explicite ; notons encore, la détermination par les compléments circonstanciels et subordonnées, probablement en relation avec l'explicitation des lois et règlements.

C'est par l'intermédiaire de « l'impartialité du juridique » que l'auteure essaie de rapporter l'histoire telle que vécue par le peuple algérien à cette période pour imbriquer le sceau de la fiction à la réalité. Dans cette optique, le rapport du juge et de l'histoire nous semble révélateur d'un positionnement particulier de la part de l'auteur : le jugement judiciaire est réputé définitif, tandis que pour l'historien, rien n'est définitif. L'histoire est en permanence réécriture, or on ne réécrit pas les procès.

Conclusion partielle :

Dans ce chapitre, il était question pour nous de visualiser les techniques et les stratégies d'écriture déployées par chacun des auteurs dans la mise en texte de la violence des années 90. Il s'agissait, de fait, de s'intéresser à la caractéristique particulière de chaque écriture dans le roman de chaque auteur par rapport à un autre, sans se soucier de ses différents autres écrits. Pour cela, nous avons diagnostiqué la

¹⁷⁸ Cité par Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, éd. Armand Colin 2^{ème} édition, Paris, 2009, p.26

structure de chaque roman et la nature de l'écriture mise en œuvre dans la réalisation de l'écriture de la violence de la décennie noire.

En effet, le fait religieux dont use, Yasmina Khadra, et dont il recouvre son texte dans le souci d'écrire et de décrire cette violence, apparaît dans l'interprétation falsifiée et tragique de l'islam et de ses principes afin de servir les ambitions désastreuses du FIS. Leurs adeptes prétendant être les serviteurs de Dieu, agissent conformément aux instructions "fantastiques" de leurs cheikhs et commanditaires loin de toute vérité et de toute logique. En discréditant les textes coraniques et la tradition du prophète, ils s'approprient une autorité religieuse perverse et violente qui malheureusement a fait plonger tout le pays dans le sang et la folie.

Une étude énonciative des *Jumeaux de la nuit*, nous a permis de débusquer la visée illocutoire de l'auteur. A travers l'analyse des temps verbaux, des déictiques et du discours rapporté, nous sommes parvenue à démontrer comment le locuteur passe à une polyphonie énonciative mêlant sa voix à ceux des personnages dans un but didactique et idéologique. C'est un roman qui ne se suffit qu'à lui-même, dans lequel le langage est tissé linaire, fluide et élagué de toute esthétique. Egalement les personnages sont servis en simple alibi sans aucune épaisseur psychologique, sans enracinement dans le récit. La visée illocutoire dans ce cas, est morale avant tout, où l'auteur y cherche à adjoindre coûte que coûte ce qui lui est tracé d'avance.

Par la suite, l'étude du lexique juridique nous a permis de penser que L.Aslaoui, déploie le juridique afin de légitimer son discours et sa thèse. Directement aux prises avec la situation réelle, cette lecture évoque le sort réservé à la femme algérienne en proie aux idéologies obscurantistes des intégristes et du système en place, dès les premières vagues d'attentats terroristes en Algérie, au début des années quatre vingt dix. Dans cette perspective, L.Aslaoui déclare que :

« Dans cet appartement spacieux, ensoleillé, bien entretenu, Soukeïna n'est pas chez elle. Elle est là, ses fils sont là, ses meubles sont là, ses livres – surtout ses livres – sont là, mais elle n'est pas là. Est-elle vivante ? Où est donc sa vie ? », (p.8)

L'auteur d'*Un été de cendres*, quant à lui, évitant de nommer ou désigner les événements dramatiques qui sévissaient dans son pays, il adopte, contrairement aux

deux autres romans du corpus, le silence. Usant de métaphores musclées selon ses termes, et des images poétiques, il retrace l'actualité algérienne des années 90 sous un angle différent pratiquant le non-dit et l'implicite. Dissimulée, voilée, l'écriture de Djemai se veut une transgression des normes répondant à cette forme d'écriture, qui est celle de la violence. De ce fait, elle acquiert un nouveau statut plus révélateur de la réalité que de la monter en la nommant. Ainsi, devient-il capable de suggérer tout ce que pouvait contenir cet « *été de cendres* ».

Par ailleurs, pour Abdelkader Djemai, c'est entre solitude et errance, que le protagoniste évolue dans un espace clos, de terreur et d'épouvante où il vit *cet été* pourri dans le sentiment d'une réalité douloureuse et atone du pays fui et abandonné. Une errance beaucoup plus psychologique que physique que nous ressentons chez le narrateur d'*Un été de cendres*. En effet, la mémoire constitue la seule issue pour le narrateur pour retrouver la paix. La remémoration des faits et des personnes en est le fil ombilical qui détient par symétrie notre personnage à son présent douloureux.

Deuxième partie :

(D)écrire l'Histoire

Chapitre I :

Ecrire l'Histoire : témoigner d'une tragédie

Introduction

L'écrivain s'affirme comme témoin de son temps et de son Histoire. Cette référence à l'Histoire, notamment celle de la décennie noire, n'est donc pas insignifiante elle porte en elle d'autres significations qu'il nous faut extraire de l'implicite, afin d'en saisir ses enjeux et ses implications. C'est au sein de cette tragédie qu'émergent les écrivains de notre corpus d'analyse, ainsi qu'un nombre assez important d'écrivains, de poètes et de dramaturges, empruntant chacun une écriture particulière, où prédomine le témoignage et dont l'expression littéraire dit et raconte l'Algérie meurtrie par les actes de violences commis au quotidien. A propos du rapport de l'écriture à l'histoire Roland Barthes dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture* affirme que :

*« L'écriture est un acte de solidarité historique [...] l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'histoire. »*¹⁷⁹

Ce chapitre traitera de l'écriture de la violence et de son impact sur le lecteur, c'est-à-dire de l'écriture comme espace où se déploient des thèmes violents empruntés à la réalité tragique de l'Algérie des années 90. L'œuvre littéraire a en général deux aspects : elle est une histoire et un discours en même temps. Elle est histoire dans le sens où elle évoque des événements qui se seraient passés autour des personnages qui dans la fiction se confondent avec ceux de la vie réelle. Cette même histoire aurait pu nous être rapportée par d'autres moyens : à travers un historien, un film par exemple ou le récit oral d'un témoin. Todorov, le fait remarquer dans *L'analyse structurale du récit*, il avance que :

*« L'œuvre est en même temps discours : il existe un narrateur qui relate l'histoire ; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. A ce niveau ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître »*¹⁸⁰.

Etant essentiellement un récit narratif dans lequel se manifeste la présence de celui qui parle à un auditeur, le discours est aussi un échange entre écrivain et lecteur, entre allocuteur et allocutaire. Le roman établit la relation de l'écrivain avec son lecteur.

¹⁷⁹Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. Seuil, 1972. P18

¹⁸⁰Tzvetan Todorov, *L'analyse structurale du récit*, dans communication 8, Paris, éd. du Seuil, 1981, p 132

« D'où la finalité principale de tout roman, [qui] n'est autre que de provoquer des sentiments existentiels chez l'auditeur et le lecteur. »¹⁸¹

Ce chapitre traite deux axes déterminants dans l'Histoire de l'Algérie : dans le premier, nous nous proposons d'analyser l'intertextualité avec l'Histoire contemporaine et inhérente au pays, décrivant les événements marquants de la période 1990-2000. Ceci engage l'écrivain aussi bien que son lecteur acculé dès lors à déterminer son attitude vis-à-vis d'une telle violence et de tels crimes et à s'installer dans un contexte historique bien déterminé.

Dans le second, nous tenterons de voir comment et dans quel but l'auteur arrive à établir un lien entre les événements de la dite période et l'Histoire ancienne, une Histoire devenue quasi-mythique, en puisant dans le sacré.

En effet, le recours à l'intertextualité va permettre aux auteurs de mettre en place l'Histoire : à savoir, l'Histoire contemporaine témoignant de "la décennie rouge", traitée dans les trois romans et l'Histoire arabo-musulmane en l'occurrence « l'époque des Omeyyades », pour Leila Aslaoui et celle qui est essentiellement basée sur la dimension mythique et le sacré pour Yasmina Khadra. Ce retour dans le passé fait asseoir l'idéologie des auteurs à travers des dénonciations et revendications que nous essayerons de mettre en évidence ultérieurement par la lecture de l'Histoire donnée ou plutôt imposée au lecteur.

L'historien, Benjamin Stora, dans son ouvrage, *La Guerre invisible - Algérie, années 90*, présente la guerre civile algérienne comme particulièrement difficile à comprendre. Selon Stora¹⁸², « l'invisibilité » de cette guerre opposant, à partir de 1992, le régime algérien avec ses services sécuritaires à différentes factions islamistes tient entre autre à ce qu'il n'était pas aisé de s'identifier ni avec les islamistes ni avec le régime. Les deux camps se plaçaient en position de victimes. Selon Stora, l'histoire

¹⁸¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op., cit., p. 9

¹⁸² Janvier 1992 est le moment de l'interruption du processus électoral démocratique qui aurait donné, avec la plus grande probabilité, le pouvoir au parti islamiste, le Front Islamique du Salut (FIS). En février est déclaré l'état d'urgence ; en mars, le FIS, parti qui avait été légalisé en septembre 1989, est dissolu par le Tribunal administratif d'Alger. La décision d'arrêter les élections, prise par des généraux de l'armée algérienne, frustre les millions de gens ayant voté pour le FIS.

officielle cachait aux citoyens les combats fratricides entre le FLN et les messalistes qui ont fait au moins 10 000 morts et 25 000 blessés¹⁸³.

Notre corpus répond à deux modes de créations et deux modes d'écriture de l'Histoire. Là où Y.Khadra et L.Aslaoui témoignent des événements ponctuels sanglants d'un peuple aux prises avec la barbarie, Abdelkader Djemai passe l'histoire sous-silence. Là où les deux romanciers transposent la réalité d'un pays meurtri par les actes terroristes, Djemai, lui, suggère au lieu d'affirmer. Sans engagement apparent, le roman de Djemai mieux qu'un témoignage vivant renseigne sur la tourmente existentielle des êtres peu révoltés face au destin tracé. Une atonie déshumanisée qui s'interdit de voir et d'entendre au-delà de l'instant présent.

Les trois romans de notre étude développent, en fait, la thématique de la guerre civile en Algérie. Ces œuvres comme tant d'autres, appartenant à la même période, sont enracinées dans le contexte socio-politique du pays. À l'instar de nos romanciers, de nombreux écrivains algériens soulignent la nécessité d'écrire dans l'urgence, sur ce qui se passe dans leur pays. *Ils ont affirmé qu'ils se sentaient obligés de témoigner de leur expérience plus ou moins directe de la tragédie algérienne*¹⁸⁴. Nous invoquons ici Michael Bakhtine qui dit à propos du roman, qu'« *Il faut considérer le roman avant tout comme une unité socio-historique* »¹⁸⁵. A ce propos, la romancière algérienne Ghania Hammadou, affirme dans le journal *Le Matin* que :

*« Les événements tragiques qui secouent le pays depuis le début de la décennie écoulée ont (...) suscité une nouvelle littérature algérienne qualifiée de "littérature de l'urgence". (...), cette littérature dont l'origine est " le drame qui se joue dans les arènes de l'histoire contemporaine de l'Algérie »*¹⁸⁶

L'effet d'écho prégnant que produit la lecture de ces textes à travers la récurrence des thèmes de la violence et le projet de la narration, permettent de saisir, au-delà de la particularité de chaque texte, une vision de l'histoire tragique mais

¹⁸³ Benjamin, Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, Paris, p.114

¹⁸⁴ Bonn Charles, Boualit Farida, « La parole aux algériens, Violence et politique en Algérie », in *Confluences Méditerranée*, N.25, mars 1998, pp.21-25

¹⁸⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Dialogisme et translinguistique*, dans *Introduction aux études littéraires*, méthode du texte, op., cit., p.23

¹⁸⁶ Hammadou, Ghania, *Littérature algérienne : l'empreinte du chaos*, Le Matin n° 2873, lundi 06-08-2001

lisible au niveau des événements diégétiques, des personnages, et de l'écriture. Cette narration prise en charge globalement, par des narratrices-femmes dans *Les jumeaux de la nuit*, et à la première personne dans *Un été de cendres* et *A quoi rêvent les loups* articule les enjeux de cette écriture. Ce dernier introduit, dans quelques pages, en plus un narrateur objectif chargé, lui, de transmettre au lecteur le projet idéologique de l'auteur.

Pour comprendre le contexte historique de ces trois romans, 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.

1. Rappel historique et origine du conflit

Dans son ouvrage, *L'Algérie entre le mauvais et le pire*, Noureddine Boukrouh, président du parti P.R.A (parti du renouveau algérien), alors, déclare que tout est parti d'octobre 88, suite aux manifestations et émeutes des jeunes saccageant biens publics et symboles de l'état. Un conflit naît alors entre les différentes structures de l'état débouchant sur une nouvelle politique du multipartisme, pour la première fois dans l'histoire de l'Algérie.

« L'Algérie est en crise depuis longtemps. Ses problèmes fondamentaux sont anciens (...). Mais pour le moment, considérons que tout est parti d'octobre 1988, lorsque des milliers de jeunes sont sortis dans la rue saccageant biens publics et symboles de l'Etat, dans un mouvement synchronisé sur la spontanéité duquel on s'interroge à ce jour »¹⁸⁷.

Le Front Islamique du Salut (FIS)*, est créé par la constitution de 1989 qui a proclamé l'ouverture politique avec l'instauration du multipartisme.

« Le système politique ne se contente pas seulement d'imposer le FIS comme « parti religieux », le gouvernement le légalise comme parti politique, le 6 septembre 1989, en violation de l'article 40 de la constitution du 23 février 1989 qui interdit la création de partis fondés « sur le régionalisme, la religion »¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Noureddine Boukrouh, *L'Algérie entre le mauvais et le pire*, Alger, Casbah éditions, 1997, p.19

¹⁸⁸ Leila Aslaoui, *Les Années Rouges*, op.cit. p.130

*FIS : Front Islamique du Salut, son leader est Abassi Madani

A ce titre nous sommes, contrainte de faire appel à d'autres témoignages sur ce sujet, pour mieux élucider notre analyse, en voici quelques exemples :

« Le projet constitutionnel de 1989 n'est née ni à droite, ni à gauche. En tant qu'œuvre nouvelle se devant de générer à terme une " République de type nouveau", il portait en lui les nécessités de toutes les ruptures dont les plus essentielles n'ont pas été réalisées »¹⁸⁹

Il paraît également important d'avoir recours au témoignage de Mostéfa Lacheraf, qui déclare : *« Octobre 88, détonateur d'une Algérie qui explose sans cesse, celle du multipartisme, de la liberté de la presse, Algérie mère porteuse d'embryons à la fois généreux et démoniaques et que ne console ni le ciel ni la terre. »¹⁹⁰*

Le pouvoir politique s'est retrouvé obligé par les événements d'octobre 1988, à autoriser les islamistes à s'organiser en partis. C'est de la sorte que, les émeutes de 1988 représentent l'amorce d'une transition dans le système politique algérien. Ces émeutes traduisent une difficulté, voire une impossibilité d'accès au système politique. C'est le produit d'attentes devant la perception des injustices notamment, chez les jeunes diplômés et sans perspectives d'avenir.

« Sans doute existe-t-il une infirme parcelle de vérité dans ce constat, cependant les votes-sanction de 1990 (municipales) et de 1991 (législatives) sont une réponse de populations désabusées déstabilisées – notamment après les événements sanglants du 5 octobre 1988 – à la faillite du système. L'islamisme pour elles devint l'unique alternative. Le peuple s'essaie à l'islamisme parce que le pouvoir en place a échoué »¹⁹¹.

Devenant ainsi un parti de dénonciation, dénonçant les insuffisances de la vie quotidienne des algériens sur tous les plans, le FIS a pu conquérir la quasi-totalité des algériens. Rappelons, à ce titre, que les premières élections communales pluralistes du 12 juin 1990 étaient emportées par le Front Islamique du Salut. Les résultats marquaient la victoire très nette du parti. Sur 1600 communes, 804 lui reviennent.

Avec les résultats du vote du premier tour, que nous expliciterons dans le tableau ci-dessous marquant ainsi les événements les plus pesants de cette période, qui d'une

¹⁸⁹Mohamed Brahim, *Le pouvoir en Algérie et ses formes d'expression institutionnelle*, Alger, OPU, 1995 p.59

¹⁹⁰Cité par : Sid Ahmed Sémián, *Octobre*, Alger, éd. Le Matin, 1998, p.241

¹⁹¹*Les Années Rouges*, op. cit. p.159

part, répondaient aux attentes du parti politique le FIS, et de l'autre part allaient à l'encontre du pouvoir politique en place ainsi qu'aux modernistes parmi le peuple algérien. D'où le rejet et le refus du second tour par ces derniers. Le scrutin législatif qui devait suivre en juin 1991 fut annulé. Les législatives seront reportées pour décembre 1991, mais seront suspendues. Et c'est là que s'est passée une profonde rupture séparant pouvoir et société d'une part et les partis en place de l'autre part.

« Une double fracture est attestée par les résultats des deux seules élections libres jamais tenues, traversait désormais l'Algérie : horizontalement elle séparait la société du pouvoir, et verticalement les rangs de l'opposition en partisans de l'Etat islamique (FIS-HAMAS-NAHDA¹⁹²) et partisans de l'Etat laïc (FFS*-RCD*). Ce clivage n'était pas seulement de nature politique. Il était, ce qui est plus grave, culturel idéologique, philosophique, autant dire insurmontable »¹⁹³.*

C'est ainsi que l'Algérie s'est divisée en deux blocs distincts : il y a les intellectuels attachés aux valeurs modernistes et ceux attachés aux valeurs traditionnels (conservateurs). Après l'annulation du second tour, les modernistes se sont divisés en deux groupes : un groupe a soutenu l'arrêt du processus électoral, par contre l'autre groupe s'est opposé à cette décision. Parmi la tendance qui a affiché son refus de ce parti figure l'auteure des *Jumeaux de la nuit*.

Il s'agit pour l'auteure d'établir le rapport entre l'Histoire contemporaine et ancienne, par le biais de cette division naissante au sein du peuple algérien tout comme celle établie au sein des musulmans au temps des califes. Le deuxième point de ce chapitre sera consacré à l'étude de cette référence historique qui prend en charge une grande dimension idéologique.

Nous trouvons utile, de dresser à présent un « tableau »¹⁹⁴ contenant des moments et dates repères dans l'histoire de cette époque marquant les événements les plus intéressants :

1984 : En juin, adoption du « code du statut personnel et de la famille ».

*HAMAS = (MSP): Mouvement de Société et de la Paix (Mahfoud Nahnah).

*Ennahda : Parti de la renaissance islamique (Abdellah Saad Djaballah).

*FFS : Front des Forces Socialistes (Ait Ahmed).

*RCD: Rassemblement pour la Culture et la Démocratie, (Saïd Saadi).

¹⁹³Noureddine Boukrouh, Op.cit, p.25

¹⁹⁴ Olivier Pironet, *Le monde diplomatique*, avril 2006

1988 : De violentes émeutes à Alger et dans le reste du pays, du 4 au 10 octobre font plusieurs centaines de victimes (à peu près 600 morts). L'état de siège est déclaré.

1989 : Une nouvelle constitution, qui ouvre la voie au multipartisme, est adoptée par référendum, le 23 février. Le Front Islamique du Salut (FIS) créé le 18 février, dirigé par Abassi Madani et Ali Benhadj, est légalisé en septembre.

1990 : Le FIS remporte une large victoire aux élections municipales et régionales du 12 juin, premier scrutin libre depuis l'indépendance.

1991 : Le 23 mai, le FIS appelle à une grève illimitée. Les affrontements entre forces de l'ordre et militants du FIS font beaucoup de morts. Les élections sont reportées. Abassi et Benhadj sont arrêtés le 30 juin.

1992 : Le second tour est annulé. Les violences qui s'ensuivent font près de 70 morts. L'état d'urgence est proclamé, le 9 février. Le FIS est dissous le 4 mars.

1993 : L'assassinat, le 29 juin, de Mohamed Boudiaf qui avait pris la tête du haut comité d'état (HCE).

1.1 La réconciliation : une charte pour la paix !

1994 : En janvier, Liamine Zeroual, président. Assouplissement à l'égard du FIS. Apparition des Groupes Islamiques Armés (GIA), dont se démarque l'ex-FIS.

1995 : Le 13 janvier les principales formations de l'opposition, islamistes y compris, signent à Rome un « contrat national » appelant à l'arrêt des violences. Le pouvoir rejette le texte.

1996 : La réforme constitutionnelle renforçant les pouvoirs du président de la République et interdisant les partis religieux et régionalistes est approuvée par référendum, le 13 novembre avec plus de 85% des voix.

1997 : 24 septembre l'AIS, bras armé de l'ex-FIS est opposé au GIA, annonce une trêve à partir du 1^{er} octobre. Le 23 octobre, après avoir remporté les élections législatives de juin, le Rassemblement National Démocratique (RND) du Président L.Zeroual obtient plus de 55% des sièges des assemblées communales. La répression va crescendo.

1999 : le 15 avril, Abdelaziz Bouteflika remporte l'élection présidentielle avec 73,8 des suffrages. Le 6 juin l'opposition proclame l'arrêt définitif de ses opérations. - la loi de « concorde civile » est approuvée par référendum le 16 septembre, par plus de 98% des voix.

2003 : Abassi Madani libéré avec A. Belhadj appelle à la fin de la lutte armée le 25 août.

2005 : le projet de « charte pour la paix et la réconciliation nationale » est approuvé par référendum, le 29 septembre à plus de 9% des voix.

- Le bilan de 13 ans de violence est de 150.000 morts et des milliers de disparus.

Ce tableau est un élément consistant à situer les événements les plus marquants de l'histoire algérienne des années 1990, dans l'espace réel et référentiel d'une Algérie meurtrie entre 1984 et 2005.

2. A la lisière de la fiction : l'Histoire.

Notre analyse, à ce niveau, loin de prétendre être exhaustive pour tracer tous les aspects de l'Histoire présents dans les romans de notre corpus, se limitera aux points qui nous semblent indispensables à la lecture de chaque roman et intrinsèques au projet de son auteur. S'inscrivant dans les années 90, ces écrivains trouvent dans le témoignage un besoin d'écrire et de témoigner de leur existence. Nous nous attachons à élaborer une méthodologie sociocritique qui permet d'analyser cette démarche qui nous semble caractéristique de l'écriture de l'urgence et du témoignage. Ces romans décrivent la société algérienne et mettent en place l'Histoire des années 90, d'une manière réaliste pour débusquer les mécanismes et structures du social à cette époque. Ainsi chaque écrivain finit par mettre en œuvre une série de problèmes et d'idéaux propre à lui. Et ce, par le biais d'une fiction dans laquelle ils s'exercent à montrer ou à dissimuler le réel par leur imaginaire et leur écriture.

2.1 L'Histoire repensée

En tant qu'officier dans l'armée algérienne, l'auteur, a été un témoin oculaire des événements de cette guerre civile. Yasmina Khadra (Mohammed Moulessehou), est donc bien placé pour s'exprimer et dire les faits de manière tangible et directe. Luttant contre les différents partis islamistes, il se positionne en témoin qui détient la vérité du problème à l'égard des deux oppositions disputant le pays. Son Roman qui fait l'objet de notre étude est un espace où l'auteur donne libre cours à sa plume pour immortaliser les victimes et perpétuer l'Histoire de cette époque. 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 les jeunes générations au pouvoir et à son avarice quant aux richesses du pays. Il est chroniqueur de la barbarie dans un pays où il officiait dans

les rangs de son armée. 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.

A quoi rêvent les loups est un roman qui a pour toile de fond la guerre civile en Algérie et ses horreurs. L'auteur, dans le quotidien d'Oran dévoile l'orientation de son roman, il dit :

« Il était important de ne pas perdre le fil de l'Histoire et je tenais surtout à écrire les choses à chaud. Parce qu'une fois la guerre finie, je ne crois pas que j'aurais le courage de remuer le couteau dans la plaie. Mais c'était là une écriture absolument nécessaire pour les générations à venir et il fallait vraiment parler de la réalité. »¹⁹⁵

D'où son implication directe dans son écriture, qui est vue comme un roman à thèse par les uns ou comme un style dactylographique par les autres, Yasmina Khadra dit dans *La revue Littérature/Action* : *« De mon côté, je tiens à dire que je ne quitte pas des yeux les convulsions dramatiques de mon pays depuis le déclenchement des hostilités »¹⁹⁶*

2.2. L'octobre 88 ... une hystérie nationale

A la première page du Chapitre II intitulé « *La Casbah* », un narrateur omniscient et hétérodiégétique prend en charge la narration pour légitimer le discours énoncé. En fait, il s'agit de mettre à nu Alger, de remonter jusqu'aux origines de cette guerre effroyable. Il nous donne en grand plan l'image d'une ville traumatisée et étouffée.

Le passage suivant laisse lire l'aboutissement et l'aval de cet événement « octobre88 ». Une micro-structure du paysage algérien est mise en toile pour mieux visualiser les soubassements de la société transcrivant ainsi le mode de vie dérisoire de la population d'alors. Une misère insoutenable se dégage de cette description démesurée à fonction informative dans le dessein de répondre à la question première énoncée dans le titre : *A quoi rêvent les loups*.

¹⁹⁵ Y.Khadra, *Le Quotidien d'Oran*, 2001, p. 20

¹⁹⁶ In revue, *Algérie Littérature/Action*, n 22-23, juin septembre 1998.p.191

« Avant l'hystérie nationale d'octobre 88, Omar Ziri était un loubard très fier des ancrs glauques tatouées sur ses biceps. Un béret basque désinvolte sur l'oreille (...) il portait à longueur d'année un bleu pelé aux genoux (...). Il gérait *La Nef*, une horrible gargote mitoyenne de la mosquée ; un trou à rat encombré de tables vermoulues et de bancs (...). De midi à la nuit tombée, bercé par la litanie d'un Dahmane El-Harrachi finissant, il somnolait derrière sa caisse vieille (...). Sa clientèle était un ramassis d'éboueurs et de journalistes aux effluves repoussants qui mangeaient comme des brutes et dont les mains souillées imprimaient sur les tranches de pains d'épaisses zébrures noirâtres. Le menu était fixé à 20 dinars. Les mêmes plats imposés au déjeuner rappliquaient au dîner : une chorba sans viande, des frites douteuses, un bol de lait caillé et des galettes récalcitrantes. A près octobre 88, Omar Ziri fut impressionné par la déferlante islamiste. Il subodorait l'imminence d'une révolution qui ne pardonnerait rien à ceux qui ne prendraient pas le train en marche. Le discours était clair et la menace flagrante. », (pp.104-105)

Car la gargote que détient *Omar Ziri*, *La Nef*, n'est en fait, qu'une image en miniature de la population de *La Casbah* représentant, un milieu parmi tant d'autres, de l'Algérie profonde où la pauvreté et l'indigence règnent en maître. Il parle d'une classe du peuple, démunie et nécessiteuse, à l'encontre de celle décrite dans le grand Alger les *Raja*, riche et opulente.

La clientèle d'*Omar Ziri* était un (ramassis d'éboueurs et de journalistes, effluves repoussants, des brutes, mains souillées imprimaient sur les tranches de pains d'épaisses zébrures noirâtres). Le menu, lui non plus, n'enchant pas, le lecteur. Avec un prix fixé à 20 dinars, il serait constamment le même. Cette gargote ressemble à un trou à rat encombré de tables, suggère le climat qui y pèse. Une classe défavorisée, d'où provient *Nafa Walid*, prête à quelconque changement promettant de meilleurs jours et une meilleure vie. Les jeunes chômeurs et laissés-pour-compte du régime ont choisi le camp islamiste dans l'espoir de réussir dans la vie professionnelle. Ainsi l'octobre 1988 a-t-il donné naissance à l'alliance entre les jeunes désœuvrés, et les intellectuels fondamentalistes, devenus porte-parole de la jeunesse défavorisée.

Cela se vérifie par la suite dans le même paragraphe, le narrateur poursuit son constat nous montrant, cette fois-ci le revers de la médaille :

« Lorsque l'imam Younes lui proposa de transformer sa gargote en un « resto du cœur » version FIS, Omar se déclara extrêmement honoré. Du jour au lendemain la caisse disparut, et les chansons délétères de Dahmane El-Harrachi s'évanouirent au profit des chants religieux. Les mendiants se joignirent à l'ancienne clientèle pour se restaurer gratis, et attendri par leur appétit pathétique, Omar le philanthrope (...) il troqua son bleu contre un kamis fleurant Médine et, à la place du béret basque, une toque identique à celle d'Ali Belhadj, couvrait la gestation tranquille de ses grands projets. », (p.105)

Et c'est ainsi que cette frange de la société était plus fragile et fragilisée, et par suite plus portée au changement. Délaissée, privée de toute source et forme de vie, par le système en place, elle, n'a d'autres issues que de s'accrocher à un navire en guise d'échappatoire, *La Nef*, déjà souligné en italique dans le texte par l'auteur lui-même. Les jeunes chômeurs et laissés-pour-compte du régime ont choisi le camp islamiste dans l'espoir de réussir dans la vie professionnelle.

Dans ce passage, le narrateur hétérodiégétique, fonctionne tel un reporter en relation directe avec les faits et son énonciation. Aucune distance n'est perceptible à ce niveau, il prend sciemment en charge son discours. Usant de modalisateurs d'implication, il ne fait qu'accentuer son inscription dans le texte et son engagement devenu ainsi manifeste.

« Avant *l'hystérie*¹⁹⁷ nationale d'octobre 88, Omar Ziri était un loubard(...) tatouées sur ses biceps. », et il ajoute dans le même passage, « Après octobre 88, Omar Ziri fut impressionné par la *déferlante islamiste*. », (p.104)

Le 5 octobre 88, est une date capitale et critique dans l'histoire de l'Algérie des années 90. Comme nous l'avons souligné un peu plus haut, elle symbolise l'événement le plus significatif et évocateur de cette guerre sans merci. Il revient à l'éclatement de la guerre civile où de violentes émeutes à Alger et dans le reste du pays, du 4 au 10 octobre font plusieurs centaines de victimes, à peu près six cents morts ont été dénombrés. L'état de siège est déclaré. Sous un magma de problèmes socio-culturels, vivait le pays, dans un ultime malaise traduit par un manque sur tous les niveaux

¹⁹⁷ Dans le dictionnaire *Le Robert* nous lisons ces deux sens :

1. Névrose caractérisée par une tendance aux manifestations émotives spectaculaires, qui peut se traduire par des symptômes d'apparence organique et par des manifestations psychiques pathologiques (délire, angoisse, mythomanie...). Crise d'hystérie.
2. Excitation intense, incontrôlée. Manifestations d'hystérie collective.

(travail, logement, pénuries alimentaires, cherté de la vie...). Ce sont ces points, précisément, qui ont servi d'alibi pour les intégristes pour manipuler facilement les citoyens désœuvrés et fragilisés. Ce sont, également, ces points qui sont scrupuleusement discutés et évoqués dans *Un été de cendres* de Abdelkader Djemai. Nous y reviendrons lors de notre traitement de son texte.

Dans le texte de Khadra, l'octobre 88 est une date fortement présente et manifestement exposée et ressassée. Décrit dans un style métaphorique, cet événement semble traduire, à lui seul, tous les malheurs apocalyptiques du pays. Etant la date la plus marquante dans cette guerre civile, Yasmina Khadra trouve nécessaire d'en faire part dans son roman. Dans ce passage, l'évocation du nom d'Ali Belhadj donne plus de force à ce témoignage qui se veut réécriture de l'Histoire de la décennie noire. En effet, les représentations fournies par le héros narrateur de la ville d'Alger et ses alentours rendent compte de la détérioration du milieu social, avec des difficultés sur tous les plans : chômage, pauvreté, bureaucratie, injustice, etc. Ces problèmes restent, en effet, profondément liés à la critique du système politique avant l'hystérie nationale d'octobre 88.

2.3. *L'Afghanistan ... un lieu d'apprentissage*

Tout comme Leila Aslaoui, l'écriture d'Y. Khadra consiste à nommer les lieux et les personnes à l'encontre d'A. Djemai qui préfère suggérer au lieu de nommer. Dans son roman, comme nous l'avons soulevé dans l'étude de l'espace, Y. Khadra use d'un espace éclaté, invoquant, en particulier, celui du Moyen-Orient pour indiquer le rôle qu'a joué cet espace dans l'apprentissage et l'initiation aux armes, d'un grand nombre de jeunes algériens pris par le nouveau discours des partis islamistes dans la possibilité de changer le pays et d'instaurer la charia. Nous lisons dans le roman à propos de cela :

« Ses décisions (Chourahbil) étaient sans appel. Il bénissait les mariages et les circoncisions, rendait les jugements de divorce, réglait de vieux différends conformément à la charia, familiarisant ainsi ses sujets avec la gestion administrative de l'Etat islamique imminent. », (p.223)

A l'étude des extraits qui vont suivre, nous remarquons le besoin de l'auteur de vouloir mettre le point sur un fait très important dans la transformation de la société algérienne sur le plan éthique et moral. En effet, le départ des jeunes en Afghanistan

était l'une des causes majeures de l'éclatement de la guerre civile. Ayant déjà participé à la guerre en Afghanistan, ils sont revenus initié au *Djihad contre les taghout*. Imbus de doctrines islamistes, ils sont entièrement prêts pour servir leur cause et leur pays.

Cependant, dans le texte de Khadra, nous relevons, à la fin du prologue, un passage qui semble articuler des enjeux relatifs à la question du terrorisme plus profonds qu'il n'y paraît, confère au texte son aspect subversif. *Abou Tourab*, s'adressant à *Nafa Walid* dans un dernier aveu, résume tout un processus de digression, qui a touché toute une génération ayant cru aux dogmes des islamistes. Versant dans l'illusion et le rêve, les faits rapportés par *Abou Tourab* relèvent du fantastique.

« Purée ! S'essouffle *Abou Tourab*. En Afghanistan, ça se passait autrement. A chaque fois que les moudjahidines étaient pris au piège, des tempêtes de sable se déchainaient pour couvrir leur retraite, des panes mystérieuses immobilisaient les tanks ennemis et des nuées d'oiseaux s'attaquaient aux hélicoptères soviétiques...
Pourquoi on n'a pas droit au miracle chez nous ? », (p.16)

Nous rentrons avec lui dans un monde fantastique où « les tempêtes de sable se déchainent » pour couvrir la retraite des moudjahidines, où « les panes mystérieuses immobilisent les tanks ennemis » et où « les nuées d'oiseaux s'attaquent aux hélicoptères soviétiques ». L'émir *Abou Tourab*, nous fait part de ces chimères longtemps glorifiées qui viennent d'être vouées à l'échec. Ils se sont rendu compte, de leur impossible authenticité. Il achève son délire par la phrase : *pourquoi on n'a pas droit au miracle chez nous*. Il vient de prendre conscience de la réalité de ses actes et de ses croyances. Celle-ci est, tout-à-fait, loin des idées illusoire dans lesquelles il était bercé, il ne trouve que *le miracle* comme issue.

Nous constatons que ce roman est ponctué de digressions historiques où le lecteur est invité par le narrateur objectif à s'enquérir d'informations plus générales et profondes sur l'évolution de la guerre. Son message est une dénonciation du système, que nous ne devrions pas ignorer pour contrecarrer les effets pervers d'une fonction irresponsable d'un élu du peuple et l'unique parti au pays, le FLN.

Le roman *A quoi rêvent les loups*, est un compte rendu des différents mouvements islamistes et des combats internes qui ont eu lieu au cours de la guerre civile. Nous y trouvons toutes les informations sur le développement général de la guerre. La victoire

du FIS dans les élections communales, l'appel à la grève et l'arrestation de Abassi Madani et Ali Belhadj, jusqu'à l'interruption du processus électoral. Nous relevons à titre d'exemples quelques passages que nous estimons révélateurs de cette histoire tragique. Imprégnée de faits réels, la fiction s'autorise de calquer l'évènement dans un souci d'authenticité et de véracité. Il s'agit de retranscrire un moment de l'Histoire en vue de témoigner d'une tragédie des plus insoutenables de l'Algérie :

« La désobéissance civile fut déclarée hors la loi et les cheikhs Abassi Madani et Ali Belhadj jetés en prison. », (p.121)

« Il n'y aurait pas de deuxième tour de scrutin. Les législatives furent annulées. Aux rassemblements des islamistes ripostèrent les descentes de police, les rafales, la chasse aux sorcières. », (p.131)

« Des coups de feu dans la rue, au vu et au su de la nation ? était-ce l'ère de l'O.A.S qui ressuscitait ? A la une des journaux, des initiales funestes s'étalèrent : M.I.A...Mouvement islamique armé. », (p.149)

« Il s'agissait des troupes de Kada Benchiha, un barbier de Sidi Bel-Abbes, pied-bot et mégalomane, qui commandait les katiba de l'ouest avant d'être destitué et condamné à mort par le Conseil national. », (p.237)

Pour finir ce condensé historique qui traverse le roman, nous citons cet extrait qui signe la fin du mouvement islamiste et son échec :

« Certains imams hissaient pavillon blanc, se livraient au pouvoir. Sans tergiverser, ils se donnaient en spectacle sur les palataux de télévision, démythifiant le Mejless, semant la zizanie. Les responsables en exil se contredisaient, se destituaient mutuellement. », (p.202)

Tous ces événements évoqués dans les passages ci-dessus, sont le compte rendu d'une réalité tragique qui s'est déroulée pendant cette guerre civile. Khadra se veut par là un témoin et pas seulement, un témoin d'un état effroyable d'horreur et de violence qui s'était aggravé suite à l'arrêt du processus électoral de 1992. Après l'arrestation des dirigeants du FIS, les cheikhs ont promis leur vengeance, *« Les cheikhs promettaient de revenir, d'une manière ou d'une autre, venger l'affront. », (p.132)*

A la page 131, le narrateur nous fait part de la décision d'annulation des législatives *« Il n'y aurait pas de deuxième tour de scrutin. Les législatives furent*

annulées»¹⁹⁸, l'Algérie basculait dans l'irréparable. Cet incident a fait sombrer le pays dans le chaos, c'est une déclaration de guerre officielle à laquelle les forces de pouvoir ont riposté par l'arrestation des chefs du mouvement. Yasmina Khadra tient à le souligner dans son roman, afin de montrer le cours qu'aurait pris la situation après cet événement. *Rachid Derrag*, explique à *Nafa*, dans un lexique violent, le danger imminent et tragique qui guette le pays :

« Cette fois, ce n'est plus un remake d'octobre 88, un regrettable chahut de gamins. La guerre est là. Nous sommes foutus... », (p.135)

A la fin de cette analyse, il est à retenir que toutes ces informations politico-historiques conduisent décidément le lecteur à revenir à cette période, à son actualité sanglante en lui permettant de lire la dénonciation de l'auteur du mouvement intégriste. Dans ce sens, Zoubida Belaghoueg note dans son article, *Le roman algérien 1990-2000*, que :

« *A quoi rêvent les loups* est un récit accablant dont la toile de fond est la violence de l'intégrisme signifiée à travers les meurtres qui se répondent et se succèdent. (...) Yasmina Khadra confronte son lecteur à l'actualité sanglante de la période noire de l'Algérie, à l'intolérance, et ce parti pris de l'auteur accompagne sa vision idéologique : c'est le roman réquisitoire d'un intégrisme dévastateur. »¹⁹⁹

L'écriture de l'Histoire chez Khadra, demeure un souci de premier ordre auquel l'auteur s'attache foncièrement dans cette tâche d'historien qu'il trouve également appropriée à son objet d'écriture et à son but de témoigner. Ceci se résume dans le passage suivant d'*A quoi rêvent les loups* :

« *L'Algérie basculait corps et âme dans l'irréparable (...) les attentats spectaculaires se bousculaient aux unes des quotidiens. Les rue d'Alger, de Blida, de Boufarik, de Chlef, de Laghouat, de Sidi Bel-Abbes, de Jijel reculaient devant la marche des afghans (...) la mort frappait partout.* », (pp.131-151)

¹⁹⁸ Le FIS remporte une large victoire aux élections municipales et régionales du 12 juin 1990, premier scrutin libre depuis l'indépendance. Janvier 1992 est le moment de l'interruption du processus électoral démocratique qui aurait donné, avec la plus grande probabilité, le pouvoir au parti islamiste. Le FIS, parti qui avait été légalisé en septembre 1989, est dissolu par le Tribunal administratif d'Alger. La décision d'arrêter les élections, prise par des généraux de l'armée algérienne, frustre les millions de gens ayant voté pour le FIS.

¹⁹⁹ Belaghoueg, Zoubida, *Le roman algérien 190-2000*, dans la revue *Algérie Littérature / Action*, n° 47, janvier-février, 2001, cité dans Rachid Mokhtari, op. cit ., p.141

2.4. Les laissés-pour-compte du régime et leur métamorphose

Nous comptons à présent ouvrir une fenêtre sur un problème complexe qui a vu son ampleur dans les années 80 en Algérie, et ce, à travers les images exposées par Y.Khadra.

Avant le projet d'écrire un roman, selon Kundera, le romancier dispose au préalable d'un «*appareil à fabriquer l'illusion du réel* »²⁰⁰. En ce sens, nous nous proposons de faire une lecture analytique du texte de Y.Khadra en focalisant notre étude sur ces *laissés-pour-compte* du pouvoir. En proie au désespoir et prédisposés au changement, ils croyaient finalement réaliser leurs rêves, qui ne sont, en fait, que les rêves des loups énoncés dans le titre du roman.

Dans les premiers chapitres du roman, il nous est donné à saisir un point non négligeable dans le déroulement des événements de ce conflit national. Lors de son engagement comme chauffeur chez les *Raja*, le narrateur, *Nafa Walid*, nous dépeint une société dominée par des inégalités démesurées de la société algérienne. Partageant la même ville, les riches situés dans les hauteurs d'Alger et les pauvres dans les bas-quartiers de celle-ci, révèle d'emblée la division et l'injustice commise à l'égard de ces habitants. À la page 24 nous lisons :

Des villas taciturnes nous tournaient le dos, leurs gigantesques palissades dressées contre le ciel, comme si elles tenaient à se démarquer du reste du monde, à se préserver de la gangrène d'un bled qui n'en finissait pas de se délabrer.», (p.24)

Considérons le passage ci-dessous pour en extraire les traits pertinents agissants comme système catalyseur pour préparer les événements d'octobre 88 en particulier et la guerre civile en général.

« Ibrahim El Khalil était déjà redouté pour son sale caractère, à Kouba. On l'avait enfermé à maintes reprises dans des maisons de redressement. Sans instruction et sans emploi, il s'était laissé, très tôt, adopté par les frères musulmans et avait été l'un des premiers, à s'enrôler dans le contingent de la Daâwa en partance pour l'Afghanistan. A son retour, il avait pensé mettre son expérience guerrière à la disposition de la mouvance intégriste.», (p.157)

Là aussi, avec *Ibrahim El Khalil* nous assistons au mécanisme de transformation des jeunes désœuvrés qui sont devenus des proies très faciles pour des islamistes. Le

²⁰⁰ Kundera, M., *Les Testaments trahis*, op. cit., p., 185

narrateur hétérodiégétique, apparaît encore une fois, pour montrer la stratégie des islamistes dans la mobilisation de ces jeunes dans leur voie : l’instruction et l’emploi sont deux facteurs indispensables pour une vie décente, que l’auteur souligne dans ce passage, « *Sans instruction et sans emploi, il s’était laissé, très tôt, adopté par les frères musulmans* ». Les jeunes chômeurs et ignorés par le régime ont choisi le parti du FIS dans l’espoir de réussir sur le plan professionnel, et donc d’exister. Comme c’est le cas pour *Yahia* le musicien que nous allons aussitôt voir.

Dans un petit bar, que *Le Fennec* mettait à la disposition du personnel (les chauffeurs de la classe bourgeoise), *Nafa Walid* fait la rencontre de *Yahia* le musicien, le joueur de mandoline.

« *Contrairement au club du Golf où j’étais contraint d’attendre Sonia dans le parking, le Fennec met à la disposition du personnel un petit bar, en face des vestiaires. Les chauffeurs peuvent s’y détendre. Ils ont droit à un hamburger et à des rafraichissements* », (p.56)

Une conversation se déclenche entre *Yahia* et *Walid*, l’auteur nous y invite à voir de plus près les failles et la responsabilité d’un régime dans le ralliement de ces jeunes aux idées fondamentalistes du FIS.

« *Et bien le type à la mandoline c’était moi. Sid Ali avait dit que si mon instrument était une boule de cristal, je ferai naître des houris du bout de mes doigts* », (p.57)

Etant le musicien de Sid Ali le poète, *Yahia* se vante d’avoir le talent de jouer de la musique jusqu’au point de *faire naître des houris sous ses doigts*. Donc un talent inouï qui n’est même pas pris en considération, il devient le chauffeur, lui aussi, des *Bensoltane*.

« - je croyais que tu étais musicien.
- je te croyais acteur moi aussi... », (p.57)

Yahia continue sa conversation avec *Walid*, lui inculquant ainsi la légitimité absolue du FIS de prendre le pouvoir et l’échec d’un pouvoir qui réduit les génies à des êtres condamnés au silence.

« *J’ai touché à tous les instruments de musique, j’ai sculpté dans du bronze, dans du bois, j’ai réalisé un tas d’ouvrages artisanaux, mais quand il s’agit de bouffer, mes mains se décrochent de leur nuage et se*

rabattent sur le volant. Au pays de la prédation, le talent ne nourrit pas son homme. », (p.58)

Le régime en place est décrit d'une passivité sans pareil, absent, il ne contribue nullement au progrès de ses artistes ni à leur épanouissement. Livrés à eux-mêmes, ils assistent dans l'impuissance à leur atrophie. L'Algérie ne prend plus soin de ses enfants, leur rêve de s'affirmer devient, alors, un mirage sans cesse couru, mais jamais rattrapé.

« L'âme d'une nation, ce sont ses artistes ; sa conscience, ses poètes, ses champions. Je me trompe, peut-être ?... », (p.58)

Le rêve d'être musicien, nous le retrouvons également chez *Yahia*, tout comme *Walid*, il s'est heurté à une réalité amère et dure à supporter. Faute de marginalisation totale de la part de l'Etat, les artistes s'éteignent dans le silence et l'anonymat. Ils sont contraints d'aller vers d'autres métiers où ils se sentent exilés et aliénés. Ils n'existent pas. Ils s'aperçoivent tardivement qu'ils vivent dans un pays qui ne soutient pas les ambitions artistiques. Le statut de l'artiste est mis en cause. *« Mais quand il s'agit de bouffer, mes mains se décrochent de leur nuage et se rabattent sur le volant. », (p.58)*

Devant renoncer à leurs rêves, ces jeunes artistes sont contraints de travailler pour les nouveaux riches pour subvenir à leurs besoins. D'où la volonté de s'accrocher à un espoir qui pourrait, peut-être, leur donner goût à la vie qui pourrait les tirer de cette ornière.

« Ce n'est pas que le peuple qui est ingrat, ou inculte. C'est le système qui fait tout pour l'éloigner de la noblesse des êtres et des choses. Il lui apprend à ne se reconnaître que dans la médiocrité tous azimuts. », (p.59)

Il continue son développement pour indiquer du doigt cette fois-ci le régime. Souligné textuellement par l'auteur, ce système est pour une grande part, la cause principale de la désolation et l'affliction des classes moyenne et pauvre de la population.

Remarquons que le discours va crescendo dans cette tirade entre *Yahia* et *Walid*, nous assistons au processus de l'évolution des personnages et à leur mouvance dans un autre état, leur intégration volontaire aux idées fondamentalistes, qui n'est ici, qu'un signe *amorces* programmant le destin de *Nafa Walid* et sa descente aux enfers.

« *Son poing cogna sur le comptoir. Il plongea son regard fielleux dans le mien et grommela :- Et là je dis vivement le FIS, kho. Absolument... »*, (p.59)

Le geste fait pour *cogner* le comptoir, montre bien cette rage enfouie que Yahia développe et déploie à l'égard du système en place. Le mot *absolument* vient finalement justifier ce geste violent sur le comptoir pour démontrer que le FIS est, évidemment, la seule et unique voie pour le salut et qu'il n'ya pas d'autre alternative. Ainsi, *Walid* acquiert t-il, sa première initiation au changement qui va se suivre progressivement à son insu même, tel un juge qui tranche définitivement sur un fait ou un verdict sans appel (FIS kho).

« *Je me laisserais volontiers pousser la barbe, quitte à m'enchevêtrer dedans, et j'écouterais 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 »*, (p.60)

Le discours atteint son paroxysme, dans ce passage, où nous avons souligné le verbe « *exister* » qui forme le noyau de ce discours. Ecrit en italique dans le texte, l'auteur y porte une attention particulière, celle de la métamorphose. Exister avec le FIS suppose ne pas exister auparavant, c'est-à-dire avec le parti en place. Il continue son raisonnement *Avec le FLN, je n'ai pas ce sentiment*. L'auteur dénonçant le mauvais fonctionnement du FLN, il introduit un rival légitime aux yeux de la population qui est le FIS en tant qu'alternative salutaire. Et de cette manière Y.Khadra a pu rendre compte d'un phénomène aussi tragique qui a mené inopinément le pays vers la dérive.

A ce stade de l'analyse, il nous semble plus judicieux d'interroger les conditions et les circonstances dans lesquelles évolue *Nafa Walid*. Sujet central du roman, la métamorphose du personnage principal, *Walid*, en anti-héros, renseigne sur le projet de l'écriture de Yasmina Khadra. Etant la pierre angulaire du roman et évoqué dès le titre, le rêve en constitue un principe générateur de la poétique de ce roman, voire un paradigme majeur autour duquel s'organise une réflexion sur l'écriture et en particulier celle de la violence. Il nous serait inapproprié de prétendre avoir épuisé toutes les interrogations soulevées par ce motif, cependant cela ne nous empêche nullement de souligner son importance dans la structure de ce roman. Ceci se manifeste par les pensées de *Nafa Walid*, dans le passage suivant :

« Je voulais être acteur jusque sur mon lit de mort, me tailler une légende plus grande que ma démesure, postuler aux privilèges des dieux, sinon comment devais-je interpréter que la nature m'ait fait beau et sain comme une divinité ? », (p.31)

Nous avons parlé, dans le premier chapitre, de *Nafa Walid*, lors de notre étude des personnages. Nous avons également donné une vision globale de son milieu, ses rêves et sa condition d'homme. A présent, nous projetons de nous focaliser sur son itinéraire vers l'abîme et sa mutation en *loup*, comme il est signalé dans le roman.

Son embauchage a lieu à l'époque de la montée de l'islamisme, laissant derrière lui ses rêves et ses ambitions, il devint un serviteur pour ces nouveaux riches (les Raja), situation inadéquate avec son statut d'acteur et son beau naturel. *Sonia*, fille unique des *Raja*, demande à *Nafa* quand il la récupère à l'aéroport d'Alger après son retour de l'Europe :

« C'est quoi, cette histoire de FIS ? C'est vrai que les intégristes ont des mairies, chez nous. », (p.45)

Une question aussi pertinente qu'elle soit, devant fournir au lecteur et en particulier le lecteur étranger, l'histoire d'usurpation des espaces administratifs les plus représentatifs des communautés urbaines et du peuple algérien. *La mairie*, administration municipale, fut, le siège par excellence des islamistes. Ils commencèrent leurs activités à partir des mairies, points de départ vers la gloire et le pouvoir.

La manière dont sont rapportés les faits, donne une grande possibilité de comprendre la conjoncture. Tel un historien Mohammed Moulessehouli livre au lecteur une page de l'Histoire, celle de la décennie noire telle qu'elle s'est déroulée avec toutes les douleurs et les traumatismes qui s'y sont suivies.

Sonia, ajoute en questionnant le nouveau chauffeur *Walid* :

*- D'après vous, ils vont régner sur le pays ?
- Pas encore, mademoiselle. », (p. 45)*

Comme nous l'avons souligné plus haut, dans le rappel historique, les résultats des élections du 12 juin 1992 ont marqué nettement la victoire du parti islamiste. Sur 1600 communes, 804 lui reviennent. Remarquons que Khadra souligne un espace déterminant dans la constitution du parti islamique : *la mairie* servant de jalons pour ces derniers à se faire et se tailler un chemin, en toute sûreté, vers le sommet de l'état algérien. Les

influences du parti islamiste ont atteint leur apogée au moment de la victoire du FIS aux élections municipales en juin 1990²⁰¹. Ceci est démontré par le passage suivant :

« On ramassait les collectes de fonds par sacs entiers et on rackettait les hameaux réticents. Quelquefois, pour assujettir davantage les alliés et faire rentrer dans les rangs les « insoumis », on massacrait une famille par-ci, on brûlait des fermes par-là, au hasard des tournées. (...). On traquait les conjurateurs, les imams indociles, les figures emblématiques de naguère, les femmes indélicates et les parents des taghout. Ceux-là étaient égorgés, décapités, brûlés vifs ou écartelés, et leur corps exposés sur la place. », (pp.234-235)

Les actes de violence commis par les islamistes cités avec une telle précision laissent entrevoir une situation tragique et absurde dans laquelle plongeait le pays dans les années 90. De fait, les termes : *égorgés, décapités, brûlés vifs ou écartelés*, témoignent d'un vécu indicible de la population algérienne vivant dans l'insécurité totale. Ce vécu, seul un historien peut en rendre compte.

Suivons à présent l'itinéraire de Nafa Walid et son entrée improvisée dans le mouvement islamiste. *Nafa Walid* part pour le Grand-Alger en quête de travail. A l'agence de recrutement, il reçoit déjà les premières leçons de son nouveau job. Sous forme de directives, les instructions délivrées par le directeur de l'agence, relèvent de la soumission, la dépendance et de la sujétion.

« Dorénavant, votre lexique s'articulera autour d'une seule formule : « Bien, Monsieur. » Etre le chauffeur de l'une des plus prestigieuses familles du grand-Alger n'a rien d'une villégiature. Vous êtes tenu d'être correcte, attentif, obséquieux et constamment disponible. », (p.20)

Dans la voiture, pendant son départ vers les *Raja*, commence à se dessiner la ligne directrice des enjeux de l'histoire. Des enjeux fortement et volontairement déployés

²⁰¹Installés 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. Cité dans : *Algérie - La démocratie confisquée* - Historique sommaire de la répression d'octobre 1988 et du putsch militaire de janvier 1992. Disponible sur : <https://blogs.mediapart.fr/anouar-koutchoukali/blog/160213/algérie-la-démocratie-confisquée-historique-sommaire-de-la-répression-doctobre-1988>.

pour ancrer le récit et les faits dans la réalité, faisant miroiter les causes fondamentales de la division et de la révolution.

« Au moment où la voiture démarra, j'eus l'impression que ma vie changeait de cap. Je me sentais léger (...). Déjà les rues éprouvantes de la ville s'éloignaient tandis que, devant moi, un peu comme la mer Rouge devant Moïse, les grands boulevards écartaient leurs bras pour m'accueillir. », (p.20)

Au fait, le grand-Alger est décrit comme suit :

« Un petit bout de paradis aux chaussées impeccables et aux trottoirs aussi larges que des esplanades, jalonnés de palmiers arrogants », (p.24)

Cet espace des riches, représenté par les *Raja* et leur résidence, est une perfide illusion, d'un monde contemplé mais jamais compris. C'est, en effet, cette différence entre les classes et les modes de vie, que nous tacherons de soulever pour mettre en exergue son trait distinctif et pesant. Une différence, qui suscite l'intérêt du lecteur, il s'agit, en fait, d'un des points cardinaux qui ont préparé l'effervescence d'octobre 88.

Le narrateur-personnage décrit la résidence des *Raja* comme un espace mythologique, *semblable à une divinité*, ce palais manifeste une richesse et une abondance fabuleuses. Comparaison et métaphore se juxtaposent pour renforcer le caractère pittoresque et féérique de cet espace. La famille des *Raja* n'est autre qu'un stéréotype des familles de nouveaux-riches du pays. Suspendue sur les hauteurs, la dite Villa :

« Elle déroulait sa féerie de l'autre côté de la cité, face au soleil avec sa piscine en marbre bleuté, ses cours dallées que l'on pouvait contempler de la rue et debout au cœur de ses jardins, semblable à une divinité veillant sur ses édens, le palais tout droit tiré d'un conte oriental », (p.24)

Il est certain que l'auteur a une volonté de mettre le doigt sur le mode de vie de cette classe en faisant appel à un espace de vie complètement étranger et différent de celui de ses protagonistes. Un espace d'insouciance et de gaité dominé par l'argent et le plaisir. *Beverly Hills*, serait donc l'espace où se meuvent les riches à l'encontre *du charivari et les relents délétères des bas quartiers* où vit le reste de la population, *« Bienvenue à Beverly Hills, me chuchota le chauffeur », (p.24)*

Une métaphore de la richesse extrême et de l'insouciance par l'évocation de *Beverly Hills*²⁰², installe dès lors des interrogations susceptibles d'interprétations multiples sur les plans sociologique et idéologique. Lieu de prédilection des célébrités, il incarne également l'endroit tant espéré et recherché par *Walid* pour son affirmation et son progrès, mais qui reste un rêve à jamais inaccessible. Car *Walid* rêvait, lui aussi, de cinéma. Il rêvait d'un *Beverly Hills* quand il a fait la rencontre avec un ancien artiste, *Mourad Brik*, avec qui il avait tourné les *Enfants de l'aube*, son unique expérience dans le cinéma. Il lui avait confié argent et dossier pour « *un visa pour la chance* », c'est juste ce que voulait *Walid*.

« Je me rendis compte que je n'avais pas encore enterré mes rêves d'antan, que le tableau que me brassait Mourad ce jour-là, à l'ombre d'un parasol décoloré, me « ressuscitait ». Je me voyais déjà arpenter les studios parisiens, un scénario sous les bras et les yeux plus grands qu'un écran, loin des ruelles de la Casbah, du remugle de la solitude et des affres du désœuvrement. Paris prenait possession de mon esprit. », (p.127)

Ces studios parisiens représentent un eldorado pour *Walid*, ce sont en effet une image qui renvoie à Beverly Hills. Le verbe « *ressusciter* » souligné par les guillemets dans le texte vient renforcer la bonne foi de *Walid* de tenir à réaliser ses rêves et ne pas sombrer dans la fureur qui l'entoure déjà. Mais malheureusement, il sera encore une fois déçu et dupé par cet artiste escroc, qui n'a pas donné signe de vie depuis qu'il lui avait pris son argent. A chaque fois où il tente sa chance pour trouver une issue vers un meilleur avenir, il revient sur ses déboires, fragilisé : « *J'étais fragilisé par les déceptions qui se succédaient au chevet de mes rêves* », (p.119)

Cette phrase résume la déchéance de *Nafa Walid*, de déception en déception il se sent fragilisé, continuellement déçu et incapable de franchir le pas, il assiste dans l'impuissance à l'anéantissement de ses rêves, cédant la place au vide. Un vide qui constituera la pierre angulaire dans le processus de transformation et de la métamorphose de *Walid*, d'un artiste passionné en un loup farouche. Ce vide est, à son

²⁰²Ville de Californie, aux Etats-Unis, elle est surtout connue pour être la résidence de nombreux professionnels et vedettes du cinéma depuis les années 1920. Lieu de prédilection des célébrités, le Beverly Hills hôtel est situé dans des jardins tropicaux et dispose d'un café en bord de piscine.

- Série Télévisée Beverly Hills, Californie : il s'agit d'un groupe de lycéen qui doit jongler entre amitié, amour, crises et drames, avant d'accéder à l'université puis d'entrer dans la vie adulte. (Sites internet : www.google.dz et www.allocine.fr/séries/fiches)

tour, souvent controversé dans le texte. Ne trouvant plus d'issue et de sens à sa vie, submergé par un vide insupportable, *Walid* erre dans Alger. Ce vide n'est-il pas une forme d'accomplissement ?

« A la Casbah, il était exclu de trouver pour vous reconforter sans lui donner l'occasion de vous endoctriner. On abusait des états d'âme des « égarés » et profitaient de leur fléchissement pour les atteler à la mouvance.», (p.119)

Après le meurtre de la jeune fille, l'amie de *Junior* (fils des *Raja*), dont le corps devait disparaître pour ne laisser point de trace, *Walid* s'est retrouvé sujet d'une complicité qui lui coutera toute sa dérive par la suite. Contraint à se taire *Walid* n'a jamais retrouvé la paix. Un crime qu'il n'a pas commis mais qu'il doit impérativement dissimuler car il s'agit des *Raja* et de leur réputation. Ayant assisté, dans la forêt de *Bainem*, à la destruction et la défiguration du corps de la victime par *Hamid*, il s'engouffre dans une peur effroyable. Le sentiment d'être recherché par la police le tétanise. Il coupe tout lien avec *Hamid* et avec les *Raja*. Ayant passé une dizaine de jours chez lui, cloîtré dans sa chambre, et hanté par le fantôme de l'adolescente, *Nafa* était accablé, épuisé et abandonné. Il s'enfonce dans un état embrouillé et maladif fait de cauchemars et de confusions. Suite à un rêve confus et emmêlé il répondra à l'appel du muezzin en qui, il voit *un signe du ciel*. C'est ainsi qu'il répondra également aux religieux.

« Un rêve inextricable me plaqua contre le mur. Mon pyjama était trompé. La gorge écorchée par mes hurlements, je rampais dans le noir, au bord de la folie. J'enfouis ma nuque sous mes doigts et m'entendis sangloter :

- mon Dieu ! Aide-moi.

L'appel du muezzin retentit dans le prolongement du mien, apaisant subitement mon âme. Ce fut un moment d'une incroyable intensité. Comme par enchantement, mes angoisses s'émièrent, et un sentiment de délivrance me submergea. J'étais convaincu qu'il s'agissait là d'un signe du ciel.», (p.82)

Dix minutes après ce rêve, il fait ses ablutions et il part à la mosquée pour la première fois, il y trouve sérénité et paix de l'âme : *« Je rejoignis les fidèles en prière dans la mosquée. Une main me tapa sur l'épaule, une autre effleura la mienne. Je n'étais plus seul », (p.82)*

Le mot *seul* souligné en italique par l'auteur en italique dans la phrase « *Je n'étais plus seul* », acquiert une signification qui présuppose son contraire, donc ne plus être seul, veut dire être dans un groupe, une secte, une communauté ou un mouvement. Car il continue en nous décrivant sa nouvelle situation disant :

« Un monde s'éveillait autour de moi, me couvait déjà, me délivrait de mes hantises (...) je pouvais enfin tenir debout sans fléchir, me prosterner sans m'effondrer, fermer les yeux sans subir les agressions fulgurantes du cauchemar. », (p.82)

Ou encore :

« Je ne sais toujours pas ce qu'il m'était exactement arrivé, ce jour-là. J'ai quitté la mosquée et j'ai flâné dans la Casbah comme jamais je ne l'avais fait auparavant (...). Quelque chose en moi ne répondait plus. Un moment, j'avais souhaité disparaître d'un coup de baguette ; n'être plus là, subitement, pareil à un reflet gobé par les ombres. », (pp. 86-87)

Une période de transition, qui reflète l'état psychologique "inconscient " du personnage : *Je ne sais toujours pas ce qu'il m'était exactement arrivé, ce jour-là*. Nous assistons ensuite à la phase la plus déterminante dans l'avenir de *Walid* qui se manifeste par sa rencontre avec l'imam *Younes*, qui lui, va servir de pont entre ses deux rives. Sa métamorphose quoique préparée déjà auparavant par plusieurs indices et amorces, s'établit réellement avec la confession de *Walid* à l'imam *Younes*. Ce dernier le considère comme une "propriété" presque "chosifiée" dont il pouvait disposer et qu'il pouvait modeler à sa guise au point de lui déterminer son avenir en lui définissant ce qu'il doit faire comme apprentissage pour la réalisation de soi.

« Tu voulais être acteur, décrocher les rôles qui te projetteraient au firmament. Eh bien, je te les accorde : je te propose le ciel pour écran, et Dieu pour spectateur. Montre donc l'étendue de ton talent. », (p.86)

Ainsi, le mécanisme qui transforma *Nafa* et *Yahia* en islamistes s'explique par le passage ci-dessous. *De jeunes imams façonnaient les mentalités à leur guise* sous-tend un acte qui n'est nullement anodin et qui nous renseigne sur une conception qui va à l'encontre même de l'éducation de son propre enfant.

« A cette époque, chacun se découvrait la vocation d'un gourou. De jeunes imams façonnaient les mentalités à leur guise, partout, dans les

cafés, les écoles, les dispensaires, les cages d'escalier, traquant les ressentiments, investissant les consciences. (...) on avait beau rabattre les volets, se calfeutrer dans sa chambre, on était jamais à l'abri.», (p.119)

Les pages 84, 85 et 86 forment le noyau de l'histoire de *Walid*, en se confessant à *l'imam Younes*, il reçoit un intérêt particulier et une attention qui l'emballèrent irrémédiablement. Égaré, comme des milliers d'autres jeunes de sa génération, il sera accueilli avec déférence par l'imam. Donc prêt et facile à façonner et à endoctriner. L'imam *Younes* ne tarde pas à initier *Walid* à ses préceptes. Il lui dit :

« Ce n'est pas la mort d'une petite écervelée qui te chagrine. Quelque part, elle l'a mérité. Tu es malheureux parce que ton pays t'indigne. Tout en lui, te désespère. Tu refuses d'être ce qu'on veut que tu sois, l'ombre de toi-même, pécheur malgré toi. Comme tous les jeunes de ce pays, tu as été séduit et abandonné. Mais tu n'es plus seul désormais. Tu as des repères, et des millions de raisons d'espérer. Lorsqu'il n'y aura plus rien dans le monde, lorsque la terre ne sera que poussière, demeurera alors la face d'Allah.», (pp.85-86)

Dans le discours de *l'imam Younes* nous relevons une vraie logique des faits, il lui signale avec précision les défauts qui ont marqué *Walid* d'un système injuste et corrompu. *Séduit et abandonné*, cela nous renvoie au rôle qui lui a été octroyé dans le film *Les Enfants de l'aube* et qui est resté sans lendemain. Puis, *être l'ombre de toi-même*, nous renseigne sur le grand vide dans lequel se trouve rejeté après maintes tentations de s'accrocher à quelques espoirs et illusions perdues. *Être pécheur malgré toi*, c'est finalement être parmi les loups, qui eux, *ils opèrent en groupes pour se donner de l'entrain, et n'hésitent pas un instant à dévorer cru un congénère qui trébuche*.

Embrigadé de plus en plus par des idées conformistes, s'acheminant insensiblement vers l'erreur jusqu'au jour où il commettra son premier crime en assassinant le magistrat, ce qui signe alors sa dérive certaine vers l'horreur et la folie : *« J'ai traversé le mur du son, pulvérisé le point de non-retour : je venais de basculer corps et âme dans un monde parallèle d'où je ne reviendrais jamais plus.»*, (p.184)

Dans une ascension vertigineuse, gravitant les plus hauts échelles au sein des groupes armés, *Nafa* devient *émir*, il sentait qu'il existait finalement, qu'il était utile et que son être venait de s'accomplir :

« Pour la première fois de sa vie, il se découvrait, prenait conscience de son envergure, de son importance, de son utilité en tant que personne, en tant qu'être.

Il existait enfin.», (p.160)

Son itinéraire, nous l'avons déjà suivi dans l'étude des personnages ; les pages (35-42) décrivent en détail sa transformation et sa descente vers l'abîme. Abîme à la fois des protagonistes et de l'Algérie.

Désormais, nous nous attacherons à démontrer comment se faisait l'instruction des jeunes égarés par les islamistes, ces laissés-pour-compte du régime, sous le regard de tout un chacun. Les jeunes imams investissaient les consciences et façonnaient les mentalités à leur guise induisant ces jeunes égarés à se tailler une place dans le groupe et garantir ainsi leur métamorphose. *Tu es malheureux parce que ton pays t'indigne*, c'est par cette phrase que *l'imam Younes* incite *Nafa* contre le pouvoir, il le conduit vers l'intégrisme.

Eu égard de ces considérations, nous sommes arrivée à percer et à saisir le projet de l'auteur. Ainsi, voulait-il mettre l'accent sur les anomalies du régime qui ont mené tragiquement les jeunes du pays vers l'abîme et le terrorisme. Dans cette mouvance littéraire prolifique, Y. Khadra s'est distingué, non seulement parce qu'il a perpétué le drame de l'Algérie dans toutes ses formes, mais aussi parce qu'il a écrit surtout son origine.

De même, chez Leïla Aslaoui, il s'agit également de témoigner et de montrer du doigt les faits troublants qui ont sévit en Algérie. Lors d'un entretien, elle a confié que : *« Il ne faut pas oublier ce que les femmes et les hommes algériens ont enduré pendant des années et qu'il est de notre devoir de lutter contre l'amnésie et l'indifférence. »*²⁰³

De ce fait *Les jumeaux de la nuit* représente une page de l'histoire de l'Algérie, dans la mesure où l'auteur décrit minutieusement le fléau terroriste qu'a connu Alger en 1993, et en particulier le quartier de *Kouba*, et ce, au même titre que toutes les villes du pays en général. Partant de ce qui a précédé, nous allons aborder les différentes préoccupations de la romancière à travers les positions des personnages vis-à-vis des

²⁰³ Leïla Aslaoui, Entretien réalisé par Djamel Bel, Journal « *Liberté* » du 20 mars, 2002

problèmes devenus soudainement objet de discorde tels que : l'enseignement du français et la médiation de Sant' Egidio.

L'Histoire de l'Algérie s'impose d'emblée, dès les premières pages des *Jumeaux de la nuit*, à la lecture de ce roman, il nous semble indispensable de faire la part de l'Histoire pour élucider notre étude. Cette dernière est affichée formellement par l'usage excessif des dates et des événements historiques réellement passés pendant les années 90 tels que : les assassinats massifs d'intellectuels, les marches anti-terroristes, les massacres quotidiens qu'a vus le pays.

« La première fois qu'il (Hassan) ferma les yeux d'un jeune policier de sa brigade lors d'un accrochage avec un groupe terroriste, il se crut incapable de refaire ce geste une seconde fois. Il referma d'autres yeux, une deuxième, une troisième, une dixième fois, puis il ne compta plus », (p.24)

Notons aussi le passage suivant relevant de l'Histoire durant la montée du terrorisme où l'auteure explique par le biais de la voix du narrateur l'insouciance et la cruauté des terroristes. Dans le chapitre V intitulé « *Le bus de la malchance* », un attentat était prévu pour la destruction du commissariat du boulevard Amirouche mais malheureusement, un bus passait à ce moment là. C'était un horrible carnage.

« Sur une chaîne de télévision étrangère, un des chefs du parti dissous réfugié aux Etats-Unis, revendique fièrement l'attentat du boulevard Amir Ouche. Il explique avec force détails que la cible était pour le commissariat central, mais qu'un bus passait au même moment », (p.90)

A ce titre tout lecteur ayant vécu cette période, ou suivi les médias de l'époque peut ressentir la similitude avec ce qui s'est réellement passé, alors, à Alger: une voiture piégée au boulevard Amirouche a fait, effectivement, exploser un bus, il y a eu beaucoup de morts avec des corps déchiquetés, c'était un vrai massacre.

L'auteure des *Jumeaux de la nuit*, dénonce l'avènement et les actions dramatiques des terroristes, ce qu'elle appelle dans son roman « *la bête* ». Pour en arriver là, c'est-à-dire à une séparation établie au sein des algériens et au sein de la même famille même, il nous semble utile de revenir sur l'origine de la question.

De fait, nous avons démontré, dans l'étude énonciative réalisée dans la première partie, que les pronoms «eux» et «ils» désignent la «bête», et par conséquent les

terroristes. C'est de la sorte qu'il nous paraît essentiel de nous arrêter sur cette tranche de l'Histoire de l'Algérie jalonnée par les conflits des idéaux contradictoires et des idéologies opposées, exposant le pays à de tragiques mutations.

2.5. *L'enseignement de la langue française*

Soukeïna, l'héroïne du roman est présentée par l'auteure comme professeure de Français au lycée, fonction illicite qui lui vaudra l'exposition quotidienne au danger et le risque de sa vie. Elle avait à affronter ses propres élèves fortement influencés par l'idéologie des islamistes :

« *En seconde, ils étaient les meilleurs, mais l'imam de la mosquée, un exalté imberbe, sachant faire pleurer les foules sans verser de larmes, les a convaincus que les lettres françaises sont haram* que Soukeïna est haram* », (p. 30)

C'est ainsi que la professeure de Français devint au même titre que ses collègues la cible de *la bête* : « *La professeure de lettres françaises qu'ils ont jurés d'égorger comme ses autres collègues* », (p. 29)

Le choix de la langue française est très significatif et s'explique par le fait que cette dernière a été vraiment bannie et occultée par les partisans de l'arabisation : en effet, elle représente une menace pour le parti conservateur (le FIS dissous) en tant que véhicule de la culture et la civilisation occidentales dont les valeurs sont diamétralement opposées aux valeurs islamiques.

Soulignons que beaucoup de professeurs de français furent effectivement assassinés car ils étaient perçus comme des ennemis, puisqu'ils prêchaient un projet de société totalement différent et moderne tout à fait à l'encontre de leur idéologie. Intellectuels, journalistes et hommes de théâtres, tous représentaient une véritable menace devant le projet totalitaire des sanguinaires. Leïla Aslaoui en témoigne dans, *Les Années rouges*, en déclarant : « *Avons-nous le droit d'oublier les nombreux instituteurs et institutrices égorgés sous l'œil horrifié de leurs élèves ?* »²⁰⁴

Soukeïna, professeure de français vécut un vrai calvaire de menaces et d'opprobres de la part de ses collègues acquis moralement au camp adverse. Cela

*Haram : signifie illicite

²⁰⁴ *Les Années Rouges*, op. cit., p.78

n'empêcha pas l'héroïne du roman de mener son combat avec fermeté et détermination sans jamais abdiquer.

2.6. La plate-forme de Rome

Dans le cadre de leurs multiples initiatives de par le monde, l'église de Sant'Egidio, a réuni le 13 novembre 1994 à son siège les représentants des principaux partis politiques algériens. Anwar Haddam, le représentant du FIS dissous ; Hocine Ait Ahmed, le chef du FFS ; Abdelhamid Mehri, secrétaire général du FLN²⁰⁵ ; Ahmed Ben Bella, le premier président de l'Algérie indépendante et président actuel du MDA²⁰⁶ ; Abdellah Saad Djaballah, le dirigeant du parti Ennahda ; Louisa Hannoun, présidente du parti des Travailleurs PT²⁰⁷ ; Abdenour Ali Yahia représentant de la société civile et président d'une des ligues des droits de l'homme en Algérie. Deux mois plus tard le 13 janvier 1995, les ténors de la scène politique algérienne présentent à Rome : « *Une plate forme pour une solution politique et pacifique de la crise algérienne* ». ²⁰⁸L'auteur des *Jumeaux de la nuit*, explique à ce sujet, et déclare que la plate-forme²⁰⁹ mentionnait notamment :

*« La libération effective des responsables du FIS en leur assurant tous les moyens et garanties nécessaires leur permettant de se réunir librement, l'annulation de la décision de dissolution du FIS, l'appel à la cessation des exactions et des attentats contre les civils, les étrangers, la primauté de la loi légitime, la non-implication de l'Armée dans les affaires politiques (extraits de la plate-forme). Quant à la communauté de Sant'Egidio, elle a été fondée en 1968, s'inspirant de la foi chrétienne sur la base des grandes lignes arrêtées par le Conseil du Vatican. Elle est connue pour sa médiation en 1982 entre druzes et chrétiens du Liban et surtout pour son autre médiation au Mozambique »*²¹⁰.

Une telle initiative ne tardera pas à soulever une tempête de refus, de contestation et de manifestation populaire en Algérie, à l'encontre des participants à cette initiative. Cette position est manifestement partagée par l'auteur dans sa vie

²⁰⁵ FLN : Front de Libération National

²⁰⁶ MDA : Mouvement pour la Démocratie en Algérie

²⁰⁷ PT : Partie des Travailleurs

²⁰⁸ Reporters sans frontières, *Le drame algérien, un peuple en otage*, Paris, éd. La Découverte, 1996, p.146

²⁰⁹ Plate-forme de Rome, 13 janvier 1995, adoptée par le FFS, le FLN version Abdelhamid Mehri, le Parti des Travailleurs, Anouar Haddam membre fondateur du FIS et la ligue des Droits de l'Homme connue pour sa sympathie pour les islamistes. In *Les Années Rouges*, op., cit., p. 376

²¹⁰ *Les Années Rouges*, op. cit. p.376

active et illustre bien ce sentiment en l'exprimant à travers le dispositif des personnages contribuant à installer la fiction dans le réel. Nous nous joignons à l'idée du narratologue Yves Reuter qui affirme que : « *le personnage est un investissement beaucoup plus complexe qu'on le pense* »²¹¹ et « *qu'il ne faut surtout pas sous-estimer que le personnage est un des supports essentiels de l'investissement, idéologique et psychologique, des auteurs et des lecteurs* ». ²¹²

De fait, *Soukeïna* est ce support que doit investir la romancière pour matérialiser sa pensée et élucider ses engagements : « *Yemma Chérifa, demain nous manifesterons contre la plate-forme de Rome, nous serons nombreux. Les femmes surtout* », (p.47). Des slogans scandés par les manifestants sont rapportés par le narrateur dénonçant cette plate forme, ils disent à haute voix : « *Ni Rome, Ni Paris, résistance en Algérie* », (p.54)

Soukeïna et *Mériem* ont beaucoup de difficultés pour convaincre l'opinion et la presse internationales que la plate-forme de Rome n'est pas une solution pour la paix. Lorsque les journalistes leur demandent pourquoi elles sont contre ce projet qui est pourtant « *une bonne solution* », *Soukeïna* répondra : « *Allez donc interviewer ceux qui vous en vanteront les bienfaits...* », (p.57)

A travers ce dialogue, l'auteure dénonce le parti pris des journalistes étrangers qui sont venus en Algérie avec la certitude des bienfaits de la plate-forme de Rome, appelée « *la Paix de Rome* ». Elle les accuse d'inconscience et de laxisme :

« *Vous (les journalistes étrangers) prendrez conscience de votre bêtise lorsque la bête frappera chez vous. Ce jour-là, ne vous plaignez surtout pas !* », p.57

Dans son ouvrage *Les Années Rouges*, L.Aslaoui prend position contre la plate-forme de Rome, elle dit clairement :

« *Comment accepter la réhabilitation d'un parti – l'ex-FIS – qui a commandité, encouragé, cautionné l'égorgeement, le viol, l'incendie, la mutilation, en 1995 - et jusqu'à la date d'aujourd'hui ? Le remettre sur la scène politique équivalait à lui décerner un label de respectabilité et l'absoudre de tous les crimes.*

²¹¹ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op. cit.(2^{ème} édition) p. 35

²¹² Ibid.

- *Comment accepter une plate-forme qui ne condamne pas le terrorisme*»²¹³.

Le recours à l'actualité de l'histoire place les événements dans un contexte social que le lecteur avait vécu au même titre que l'écrivain, ou avait suivi par les médias et dans la presse, et ce, dans le but de donner plus de vraisemblance à l'intrigue.

S'agissant des romans *A quoi rêvent les loups* et *Les jumeaux de la nuit*, nous remarquons une intense intégration de l'Histoire contemporaine, laquelle invite le lecteur à lire les romans comme des comptes-rendus véridiques de la décennie noire en Algérie.

3. L'Histoire : pensée ... ou imposée

Nous entendons par écrire, le fait, de pouvoir rendre un univers possible. Extensible, selon les désirs enfouis ou déclarés. L'écriture, n'est en fait que l'accomplissement d'une douleur consentie. Ecrire et produire pour, provisoirement, se soulager du lourd baluchon de ses propres tourments. Djemai note dans une interview : « *Les lettres (...) adressées aux futures victimes contenaient parfois un cercueil de la taille d'une boîte d'allumettes, un morceau de drap blanc en guise de linceul...* ».²¹⁴ De fait, l'écriture de l'Histoire dans *Un été de cendres*, est passée sous silence par son auteur.

3.1. L'Histoire dans l'histoire

En filigrane de l'histoire d'un *Benbrik* condamné à occuper le degré le plus bas de l'échelle hiérarchique de sa Direction pour l'inconcevable cause d'avoir proposé la juste mauvaise idée d'ouvrir une rubrique où seraient énumérés les noms des personnes assassinées, transparait ce pan sanglant de l'Histoire d'une Algérie en proie aux attentats terroristes qui allaient grandissant, rendant malade d'angoisse le quotidien.

L'Histoire, parcimonieusement éparse sur l'étendu du récit, jaillit par moments, sans être par définition du remplissage, sans servir de passerelle entre les différentes parties de la ligne de l'histoire, sans participer à l'ornement quasi inexistant de celle-ci. Sans être mis à contribution en guise de complément sémantique, sans qu'un autre lien,

²¹³ *Les Années Rouges*, op. cit. p.377

²¹⁴ Alexakis Dimitris, « *Le Matricule des Anges, le mensuel de la littérature contemporaine* », article paru dans le n 17 septembre-octobre 1996

hormis l'incident de la disgrâce, avec cette histoire y soit évident, elle est d'une présence qui ne paraît plus être réductible à un simple choix artistique qui s'ajoute au drame du disgracié. Cette présence, qui sans faire du récit un document historique ni lui donner l'aspect du roman à thèse, nous introduit, ne serait-ce qu'en pensée, dans une réalité où le barbarisme était au souverain degré. C'est dire que les jaillissements en question sont, dans le récit, des fenêtres donnant toutes sur la même et amère réalité.

Les fragments renvoyant à l'Histoire sont, ce qui ne saurait être mis en doute, rares mais foncièrement présents. Ils sont courts, certes, mais, en dire assez ne signifie nullement en dire tout. « *Le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait, mais, confirme Gérard Genette, en fait souvent savoir plus qu'il n'en dit* »²¹⁵. Ces fragments d'Histoire sont relativement suffisants pour ne pas laisser le lecteur indifférent à une réalité, qui en plus de la sienne, l'auteur, pour une raison transcendant toute supposition, l'a voulu logée aux lointains, d'une présence dont la vraie valeur est à découvrir. Et ce qui est succinctement décrit se mue en un intelligible cri.

Si les parties appartenant à la dimension historique dans "*Un été de cendres*" peuvent accueillir dans leur ensemble le qualificatif *interstitiel* quant au globe fictionnel, regarder de près voire avec minutie chacune d'elles, confirme la présence de deux caractéristiques, qui ne sont en fait, qu'un trait commun à ces deux parties. Selon que la partie faisant référence à l'Histoire est considérée du point de vue de sa présence uniquement formelle ou de celui de sa situation dans la trame du récit, elle est :

3.2. En miniature...

L'Histoire est-elle en miniature ? Indubitablement. D'être en miniature signifierait-il être minimisée ? Nullement. Quand elle ne serait que laconiquement décrite, l'Histoire serait, dans le récit, référentiellement grande et profonde ; n'est-ce pas ainsi que l'était cette décennie, quoique, de sang et d'anxiété ? Cette manière d'être de tout ce qui nous met en face de l'aspect ayant trait à l'Histoire dans le récit, où la part historique s'avère déchue à ce que le *cagibi* de *Benbrik* était à son existence, nous invite à en percer le pourquoi.

²¹⁵ Gérard Genette, *Figures III*, éd. Seuil, Paris, p.213

Plusieurs hypothèses peuvent s'émettre avant de céder à la plus convaincante des lectures que suggère cette manière d'être de l'Histoire dans le récit. *Pensée* ou *imposée*, l'Histoire ne peut s'attribuer indifféremment l'un ou l'autre qualificatif.

- *Pensée* :

Si l'Histoire est pensée, cela donne à entendre que l'auteur s'est servi de l'histoire de *Benbrik*, qui en devient un moyen, un déguisement, dans le dessein de raconter autrement et *grosso modo* l'Histoire d'un pays. Cela étant ainsi, la manière d'être de l'Histoire doit être dictée, et est de la sorte parce qu'elle est ainsi voulue.

- *Imposée* :

Par contre, lorsqu'elle est, selon l'autre hypothèse, présumée *imposée*, nous nous trouvons vis-à-vis d'un auteur qui a tout du peintre fidèle à ce qui s'offre à l'angle de vue du narrateur *Benbrik*. Il n'y ajoute et n'y retranche rien, ni ne paraît en faire l'effort. Il semble vouloir que le récit soit un portrait et non une caricature.

En effet, l'Histoire est, donc, inhérente à ce qui se raconte par *Benbrik* et en faire abstraction eût ôté à la véracité du récit. Elle est partie intégrante de la réalité vue sous l'œil de *Benbrik*. Sa manière d'être ne provient d'aucune réflexion. Elle s'est, dans *Un été de cendres*, fatalement, et qui plus est, telle quelle invitée.

Peut-être la manière d'être de l'Histoire nous semble-t-elle tantôt plus imposée que pensée tantôt plus pensée qu'imposée, mais cela n'empêche pas de conclure qu'elle est à la fois pensée et imposée.

Imposée, parce qu'elle est ornement authentique des scènes de cette période sanglante auxquelles avait assisté *Benbrik*. D'être pensée peut s'expliquer par la double peur, d'être ciblé ou censuré, qui menaçait ceux qui ont fait de leurs plumes et de leurs voix un moyen pour lutter contre ce qui acheminait le pays vers la détérioration.

Raconter, lumière sur tous les détails, ce qui se passe pendant cette décennie, nul doute que pour tout algérien ayant vécu cette période, cette démarche ait été perçue comme engagement. Par leur engagement, rien même que d'en avoir envie, nombreux se sont attirés la mort. D'où nous croyons deviner un coin du pourquoi ayant déterminé Djemai à recourir à cette manière de raconter une des pires périodes qu'avait traversées son pays.

Leçon alors retenue, à travers cette manière d'être de l'Histoire et le drame qu'a enduré *Benbrik* s'entend clairement l'interrogation : Rien que d'avoir proposé d'ouvrir une rubrique pour les personnes assassinées avait été cause de ma disgrâce, où aurais-je été, qu'en serais-je devenu, me serait-il resté suffisamment de jours pour achever cet été de cendres, si libre cours avait été donné à la plume pour peindre cette décennie noire ?

3.3. ...Ou extérieure au *cagibi*.

Dès la lecture des premiers mots dont l'ensemble est chargé de sens relatif à l'atmosphère de la décennie noire, donc de l'Histoire, une première image mentale s'érige où *Benbrik*, en spectateur, apparaît loin et à l'abri dans son *cagibi* des rues de la ville d'Oran qui sont le théâtre où se sont déroulées les scènes les plus atroces. :

« (...) tandis que dehors le couvre-feu tente d'imposer sa loi, avec ses barrages et ses véhicules militaires sillonnant des rues désertes, apeurées et humides », (p.22)

Cette distance qui sépare tout élément d'Histoire du lieu d'où cela est décrit est claire à chaque fois que mention est faite de cette période sanglante. Tout ce qui a rapport avec la décennie noire est, à l'exclusion des rares fois où *Benbrik* est en dehors du *cagibi* ainsi que des allusions qui y sont ironiquement faites par intervalles éloignés, entendu depuis le *cagibi* : « Aux sirènes d'ambulances et de voitures de police s'était ajoutée celle des pompiers. », (p.84)

Le drame est également, perçu et senti à travers la fenêtre du *cagibi* : « Arraché au vide, j'aperçois les hélicoptères tournoyer lentement au-dessus des quartiers réputés chauds », (p.84). Il est aussi, lu dans les journaux dans ou près du *cagibi* :

« Dans ce bureau...un journal est ouvert à la rubrique des meurtres. Un encadré, avec une photo, est consacré à la morgue et aux efforts déployés pour la réparer. », (p.62)

Ou bien :

« Aujourd'hui, ces derniers (les journaux) sont pleins de choses crues, horribles, effroyables. La réalité dépasse souvent la fiction. », (p.46)

Ou encore, l'Histoire est apprise grâce au gardien de nuit des bureaux de la Direction dont le *cagibi* :

« *Ses occupants ont été achevés à l'arme blanche. C'est ce qui m'a appris le vieux gardien de nuit que je rencontre souvent dans l'escalier.* », (p.26)

Ce que *Benbrik* dépeint, il ne l'écoute ni ne le regarde mais il l'entend et le voit. Ne révélant aucun signe de curiosité eu égard aux cruautés des rues de la ville d'Oran, *Benbrik* ne va jamais aux nouvelles mais elles viennent à lui fort souvent grâce à la fenêtre qui s'ouvre à la décennie et ses péripéties, ainsi lisons-nous à la page 84 :

« *En cet été de cendres, il me suffit d'ouvrir l'une des cent douze fenêtres qui ponctuent les façades grises de la bâtisse pour surprendre la rumeur aiguë et brutale des rues, le tumulte inquiet des maisons.* », (p. 84)

Ensuite, il continue à la page suivante : « *Je referme alors la fenêtre sur la rumeur belliqueuse et sanglante de la ville* », (p.85). C'est dans ce sillage que s'inscrit l'Histoire sanglante du pays, dans *Un été de cendres*. En revanche l'auteur n'oublie pas de citer tous les problèmes sociaux signalant ainsi l'absence de l'Etat et le despotisme du régime qui ont mené à cet *été de cendres*.

4. Scénario de la déchéance

Djemai, lui, a préféré suggérer au lieu de dire, cela contraste avec une tendance à attirer l'attention du lecteur vers l'origine de la discorde et à orienter la lecture de son récit. Dans *Un été de cendres*, nous apercevons que nous sommes en présence d'une représentation neutre des faits. En revanche, il nous est donné à voir, à travers ce récit, une réalité de déchéance totale, qu'il présente dans son ensemble.

Au fait, la présentation de la disgrâce du personnage principal *Sid Ahmed Benbrik*, voulant seulement dire la vérité de certaines statistiques, et de son aliénation, implique une critique sévère de l'incapacité du régime à offrir aux citoyens ce qu'ils attendent d'un Etat dont les représentants ont été élus par ce peuple. Cela nous éclaire, dans une certaine mesure, sur le processus, qui a permis le succès du parti islamique. Et ce, suite à l'effacement du pouvoir à l'égard de tout besoin du peuple et de la société. Partant, nous procéderons dans notre analyse à mettre la lumière sur les différents aspects de cette déchéance. En filigrane, nous lisons dans ce texte, une décomposition de la ville, des corps et des esprits qui, elle, forme le pivot du récit.

Nous allons dans un premier temps nous approcher du personnage principal, *Sid Ahmed Benbrik*, pour pouvoir transposer sa condition humaine dans une réalité qui est

sous-tendue par l'auteur. Une réalité, certes, dissimulée dans le texte mais annoncé par de multiples procédés d'écriture, que nous tâcherons de déterminer.

« Et ce, précisément depuis ce jour mémorable où j'ai osé affirmer- contrairement aux statistiques officielles, hâtives et erronées-que cette foutue ville, ployant, avec effroi, sous le poids de la violence, de l'ennui et de la canicule, ne compte pas trois millions six cent quatre-vingt-cinq mille cent soixante-douze habitants comme il a été imprudemment écrit dans les journaux, mais cinq millions trois cent soixante mille trois cent soixante et onze ; un chiffre net, précis, sans fioriture.», (p.30)

Le narrateur continue à la page 31 de nous exposer sa situation suite à cet acte de vérité concernant le nombre d'habitants de sa ville. Un acte qui lui a valu sa disgrâce et sa condamnation. Condamné à occuper un bureau en face des toilettes tel un cagibi, il vit sans rêve et sans progrès.

« Pour avoir crié à la catastrophe, ils m'ont alors froidement condamné à occuper ce cagibi, juste en face des toilettes (...). Il a fini par devenir mon domicile. (...) Mes rêves n'y font pas souvent bon ménage avec les mouches excitées par les odeurs de cuisines et la grèves des éboueurs.», (p.31)

Nous faisant part de cette vérité, le narrateur met l'accent sur la corruption et la mauvaise gestion de l'administration de la Direction des statistiques, il relève un fait non indéniable dans le fonctionnement de l'administration algérienne. Nous lisons dans la même page :

« Faussant gravement leurs prévisions, il m'a valu d'entrer en dissidence avec eux. L'un d'eux s'est cru alors obligé de me dire que mon avenir était désormais derrière moi.», (p.30)

A la lecture de ce passage, nous remarquons les dérapages de cette administration. Marquée par le trafic en premier lieu (*faussant gravement leurs prévisions*) et par le rejet et la destruction de ses membres compétents (*mon avenir était désormais derrière moi*). S'il est disgracié de ses fonctions, le narrateur, qui se voit honnête et correct, sera, remplacé par l'un de leurs associés qui sont installés confortablement derrière leurs imposants bureaux. Et à son tour ne dira rien, tout comme eux.

« Ils appartiennent à la même et indivisible tribu cornaquée par un haut dignitaire du régime.», (p.31)

Nous avons là une image archétypique de l'administration algérienne, déployant dans le trafic et la corruption. La déchéance dans laquelle s'est enfoncée la ville trouve son origine dans ce scénario, qui a préparé la montée de la guerre civile. Ouverte à tous les dérapages, la ville est devenue :

« Comme si le fait de s'être abandonnée sur la pente savonneuse du laisser-aller, de la gabegie, du népotisme et de la corruption l'avait condamnée à subir cette violence venue du plus profond de ses entrailles, de sa peur. Comme un terrible châtement. », (p.51)

Le laisser-aller, le népotisme, la gabegie et la corruption sont autant d'éléments qui ont poussé cette ville à subir un terrible châtement : l'horreur et la violence, voire le terrorisme.

Apparemment, ce récit trouve sa projection dans l'ouvrage du professeur Abdelhak Lamiri²¹⁶ dans son ouvrage *Crise de l'économie algérienne : causes, mécanismes et perspectives de redressement*²¹⁷, où il fait le diagnostic de l'économie algérienne depuis 1962, il y est question de tous les dérapages qui ont mené à l'échec de cette économie sur tous les plans. Dans la préface de cet ouvrage faite par Hachemi Larabi²¹⁸, il est clairement mentionné :

« La plupart de ceux qui se sont succédés aux commandes de ce pays et particulièrement aux postes de gestion n'avaient rien à faire avec la fonction qu'ils étaient sensés remplir pour l'auteur, cette ignorance a sécrété une bureaucratie, elle-même ignorante qui s'évertue à annihiler tous les efforts des algériens pour aller de l'avant. Le diagnostic étant fait : ignorance à tous les niveaux, mauvaise gestion, mauvaise administration, mauvaise économie, multiplication des problèmes sociaux, démographie galopante, non création de richesse, non création

²¹⁶Le professeur Abdelhak Lamiri est docteur en sciences de gestion et économie de l'université de Claremont en Californie (USA). Expert et consultant international, il est l'auteur de quatre ouvrages traitant de *théories économiques* et des *crises contemporaines, la gestion de l'entreprise algérienne, la crise de l'économie algérienne* et *le management*, ainsi que le redressement et la mise à niveau des entreprises. Il a fait des études et des recherches post-doctorales au LEREP (Université de Toulouse I). Actuellement, il est professeur et directeur de la recherche à l'Institut International de management en Algérie.

<https://www.esc-alger.dz/contribution%20ensgnt/ouvrages/abdelhak-lamiri-b1588.pdf>

²¹⁷ Abdelhak Lamiri, *Crise de l'économie algérienne : causes, mécanismes et perspectives de redressement*, éd. Les Presses d'Alger, 1999.

- <https://www.esc-alger.dz/contribution%20ensgnt/ouvrages/abdelhak-lamiri-b1588.pdf>

²¹⁸ Docteur d'Etat en sciences économiques, a écrit plusieurs livres dont "*Chroniques d'un Algérien heureux*", une œuvre publiée en 2013, retraçant 70 ans d'histoire de l'Algérie, de la révolution ainsi que de son parcours en tant que militant, commis de l'Etat et penseur. Hachemi Larabi a fréquenté les universités françaises et allemandes et son parcours personnel est étroitement lié à celui de l'Algérie contemporaine et sa révolution.

Après l'indépendance de l'Algérie, il a occupé, entre autres, le poste de DG de la chambre de commerce d'Alger. Il a aussi représenté l'Algérie durant de longues années dans des institutions économiques internationales. Il est décédé le 14 juin 2016 à l'âge de 87 ans.

d'emploi (...) extension tragique du chômage, le tout couronné par la corruption, le trafic, l'enrichissement facile et en fin d'analyse la préfaillite de l'Algérie.»²¹⁹

Nous avons tenu à relever tout le passage car il nous semble intéressant de voir de près les analyses d'un expert en économie pour divulguer la réalité de la scène algérienne. Alors publié en 1999, cet ouvrage retrace bien tout ce qu'Abdelkader Djemai dénonce dans *Un été de cendres*, et par là le destin déchiqueté de sa ville et de son Algérie, ceci trouve tout son sens dans cette analyse donnée par les professionnels du domaine de l'économie et la gestion. Le premier constat, d'Abdelhak Lamiri, est celui de : *la plupart de ceux qui se sont succédés aux commandes de ce pays et particulièrement aux postes de gestion n'avaient rien à faire avec la fonction qu'ils étaient sensés remplir*. Ce fait, se manifeste par la disgrâce du personnage principal *Sid Ahmed Benbrik*, ayant fait son travail correctement et avec l'exactitude d'un expert, il se retrouve *avec un avenir derrière lui*. Tout compte fait, il est à noter que nous sommes bel et bien, en présence d'un état de corruption et de trafic. Où dire la vérité et faire correctement son travail, à ce qu'il paraît, contrarie et déstabilise les décideurs.

Passons à présent, à un autre point, qui a également une valeur particulière dans la compréhension du projet de l'auteur. La crise de logement en constitue, en effet, un autre vecteur de sens pour la situation alarmante génératrice du conflit.

« De nombreuses personnes habitent dans les ruines des vieux quartiers, sous des tentes avec des lits de camp semblables au mien. Et dans ces grottes creusées à même les collines qui entourent la ville ceinturée de bidonvilles et de taudis. », (p.35)

L'auteur évoque avec hardiesse une image susceptible d'interprétations révélatrices d'un danger inéluctable. *Une ville ceinturée de bidonvilles et de taudis*, annonce un climat catastrophique, figuré par la ceinture (*ceinturée*) qui laisse prévoir tout le champ d'action des intégristes. Logés dans les maquis ces derniers encerclaient les villes et y déversaient leur haine, leur rage et leur indifférence.

« Je la surprends de plus en plus inquiète, animée par une rage suicidaire, impuissante à comprendre ce qui lui arrive, par surprise, par viol, par effraction. », (p.51)

²¹⁹ Abdelhak Lamiri, Op., cit., dans la préface faite par Hachemi Larabi.

Ce paysage désastreux nous propose une image qui correspond à une ville prise au piège par ses propres enfants. Sans logements, ses citoyens vivant dans le chaos et la misère, habitant les grottes creusées à même les collines qui l'entourent représentent en fait, *les plus profond de ses entrailles*. Une vérité irrécusable, suite à laquelle cette dernière se retrouve séquestrée, ceinturée sans rien comprendre de ce qui lui arrive.

« (...) l'avaient condamnée à subir cette violence venue du plus profond de ses entrailles, de sa peur. Comme un terrible châtement. », (p.51)

« (...) la démographie déjà foudroyante du pays », (p.46)

Cette image proposée par l'auteur nous laisse réfléchir à cet aspect d'encerclement. Cela annonce vraiment l'état d'alerte pour une ville *au destin déchiqueté* :

« Des familles vivent aussi dans des caves, des buanderies, des garages. Ou occupent, comme moi, des bureaux. D'autres, des salles de classe, des dépendances de cimetières, des toilettes publiques.

Les cas surprenants, insolites ne manquent pas. Comme celui de cette vieille femme qui a tranquillement squatté une cabine téléphonique. », (p.35)

Par la figure rhétorique, l'accumulation²²⁰, il met le doigt sur un problème majeur enduré par la société algérienne et qui continue de ronger le pays, qui est celui de la crise du logement. Un problème qui ne fait que s'accroître depuis les années 1980. Cela est indiqué dans citation suivante à propos de la violence, dans *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français*, l'auteur reconnaît que l'écriture de la violence est une forme de subversion à travers la dérision et les divers procédés de transgression qu'elle cultive, il affirme que :

« La violence est une forme de langage. Elle peut investir l'espace littéraire en devenant une forme d'écriture. Il est important de comprendre que l'écriture de la violence comme tentative de conscientisation, comme forme de subversion, à travers la dérision et les divers procédés de transgression qu'elle cultive, n'est pas un exercice

²²⁰ L'accumulation : est une figure de style qui se traduit par une énumération d'éléments appartenant à une même catégorie (de même nature et/ou de même fonction grammaticales) et qui crée un effet d'amplification. Elle est une figure de style très employée et l'une des plus connues, très proche de l'énumération.

dérisoire : elle exerce un véritable pouvoir d'influence sur les citoyens-lecteurs (...).»²²¹

Car cette crise qui déchire l'Algérie se déroule, en fait, sur un fond de crise économique. Ce grave problème, en plus de celui des inégalités sociales et l'avarice du pouvoir, a fortement participé à l'effervescence d'octobre 88 et a poussé la population à épouser les idées des islamistes qui se présentaient comme seule alternative. Les citoyens vivant dans la déchéance et l'humiliation, croient que l'avènement des islamistes résoudra les problèmes hérités de l'ancien système, comme cela a été démontré dans *A quoi rêvent les loups*. Où il rajoute à la même page comme pour accroître la résonance de cette anarchie à laquelle est livré le pays :

« La grève des éboueurs, qui vient de commencer, n'arrange pas les choses. Les ordures, sous le ciel torride, s'amoncellent le long des rues et sur les places publiques. Les robinets sont à sec quatre jours par semaine. Je prends les devants en remplissant des jerricanes. », (p.15)

Ou encore :

« Et aussi malgré les pénuries de logements, d'emplois et la cherté de la vie, les mariages se multiplient chaque été. », (p.69)

Le chaos dans lequel baigne la ville, est le résultat logique de tout un système défaillant, d'un enchaînement d'événements et de circonstances défavorables.

*« Comme si le fait de s'être abandonnée sur **la pente savonneuse du laisser-aller**, (...) l'avait condamnée à subir cette violence venue du plus profond de ses entrailles(...) », (p.51)*

Nous renseignant sur les causes principales de cette déchéance, l'auteur évoque, pour montrer l'ampleur et la gravité du sujet, une métaphore traduisant la vitesse à laquelle se manifestaient ce laisser-aller et cette mauvaise gestion. Il use de cette métaphore de *pente savonneuse* qui exprime le degré de rapidité et de célérité selon lequel s'est fait ce laisser-aller. La "pente" à elle seule dégage l'idée de cette célérité effrayante avec laquelle les événements tragiques se sont succédé. Appuyée par une autre métaphore "*savonneuse*" donnant une impression de vertige à l'action. Une métaphore filée qui reflète l'allure qu'a prise la trajectoire de cette ville pour déboucher

²²¹ Ngalasso Mwatha Musanji, *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français* [en ligne] : <http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf>

sur la violence et le génocide. Pour signaler la dégradation et l'état de ruine qui menaçaient le pays ; il précise en se prononçant sur l'état de décomposition de la ville, qui s'enfonce jusqu'aux épaules dans les ordures qu' :

« On n'oubliera pas aussi de parler de l'interminable grève des éboueurs, de la ville sans eau et sans âme, enfoncée jusqu'aux épaules dans les ordures. Ouvertes à tous les vents mauvais, jamais elle n'avait connu un tel délabrement, une telle déliquescence. », (p.94)

Pour en finir nous relevons en guise de conclusion ces passages que nous trouvons chargés sémantiquement pour décrire l'événement :

« ... la bombe atomique d'un pays, c'est sa jeunesse. Je le pense aussi. Mais entre le chômage, la drogue, le rai, l'alcool, la prière ou le mariage, beaucoup rêvent de s'exiler. Certains ont pris les armes. », (p.42)

Remarquons que ce passage résume tout le discours de l'auteur. La métaphore de « bombe atomique » relève du climat chaotique réservé à ce pays, qui n'a pas su prendre soin de ses enfants. N'ayant pas de choix et livrée à elle-même, cette jeunesse trouve refuge dans les armes puisque l'exil demeure un rêve.

Conclusion partielle

Les portraits psychologiques des personnages d'*Un été de cendres* sont très superficiels et n'exercent aucun pouvoir sur le lecteur, ce qui donne l'impression d'un roman qui n'impose rien à ce dernier. Pourtant une explication satisfaisante, après cette lecture, vient ouvrir des perspectives que l'auteur a voulu sciemment dissimuler. L'auteur semble nous suggérer que ce renversement inattendu n'est que le résultat direct de ce *laisser-aller* engendrant ces laissés-pour-compte évoqués également dans *A quoi rêvent les loups*.

Ceci étant posé, nous déduisons que cette mise en quarantaine de la société par le système en place, cette marginalisation des compétences et des intellectuels ; le chômage et la crise de logement sont autant de paramètres qui ont donné naissance à la guerre civile des années 90.

Il va sans dire, que ces jeunes vivant dans la pauvreté et l'oubli, leur marginalisation économique et sociale les a poussés à l'extrémisme violent. Profitant de leur faiblesse et leur fragilité, les groupes extrémistes mettent à profit la frustration de ces derniers qui n'arrivent pas à concrétiser leurs légitimes ambitions. Et c'est ainsi, que sont invoquées et précisées les circonstances des événements d'octobre 88 et de toute l'histoire qui en découle. Une situation tragique et cauchemardesque, qui lui était, probablement, impossible de raconter mais il en a trouvé le moyen d'aller vers son origine.

Par ailleurs, il est clair que Yasmina Khadra, tente d'écrire l'histoire pour les générations à venir, il affirme à ce propos dans une interview :

« A quoi rêvent les loups (AQRL) est un roman de formation, il a pour toile de fond la guerre civile en Algérie et ses horreurs ; l'auteur explique l'orientation de son œuvre : « Il était important de ne pas perdre le fil de l'Histoire et je tenais surtout à écrire les choses à chaud. Parce qu'une fois la guerre finie, je ne crois pas que j'aurais le courage de remuer le couteau dans la plaie. Mais c'était là une écriture absolument nécessaire pour les générations à venir et il fallait vraiment parler de la réalité. »²²²

Quant à Leila Aslaoui, elle ne manque pas non plus à réécrire l'histoire de l'Algérie pendant la décennie noire : plate forme de Rome, statut de la langue française et statut de la femme sont autant de points qui semblent être fondamentaux pour l'auteure, forment le centre de cette écriture/réécriture de l'Histoire dans *Les Jumeaux de la nuit*. Dénonçant ainsi un conflit qui ne cesse de faire perdurer l'entre-déchirement de la nation musulmane jusqu'à nos jours. En effet, selon Voltaire « l'écriture est la teinture de la voix »²²³, car nous pensons que la voix peut se taire et s'éteindre, mais l'écriture demeure.

Le second chapitre, quant à lui, s'intéresse aux enjeux de l'intertextualité et à sa dynamique dans l'actualisation et la mise en texte et de la violence et de sa mise en scène. Une violence qui semble tirer ses origines dans l'Histoire ancienne, en grande partie, ancrée dans la culture arabo-musulmane. C'est sur ce point que nous tenterons de canaliser notre recherche dans le chapitre suivant et d'en saisir les marques signifiantes et le substrat intertextuel inhérents à l'écriture de la violence.

²²² Le Quotidien d'Oran, 2001, p. 20

²²³ Voltaire, disponible sur le site : www.dicocitations.com

Chapitre II :

Les enjeux intertextuels dans la mise en texte de la violence

Introduction

Ce chapitre, est consacré à l'étude de l'intertexte déployé dans les trois romans de notre corpus. Nous nous y attacherons à repérer l'intertextualité avec l'Histoire ancienne et en particulier arabo-musulmane, d'une part, et avec le sacré de l'autre part, pour rendre compte de son efficacité dans la lecture et la structure de chacun de ces romans. L'étude des noms des personnages, *d'A quoi rêvent les loups* et des *Jumeaux de la nuit*, délivre aux textes, une sémantique modifiant le statut du texte et mettant en jeu les modalités de la signification. Le sacré, lui aussi est pris comme support pour faire assoir leurs idées ; les auteurs s'en servent, ici pour essayer d'expliquer le monde qui entoure leurs personnages et le lecteur, lequel est convié par là, à mieux percevoir le sens de l'histoire et de son origine. Une vraie dynamique intertextuelle est mise en texte pour signaler l'analogie des faits, et fait ressusciter des événements sanglants ensevelis dans l'histoire arabo-musulmane, pour pouvoir dénoncer la violence.

1. Enjeux et dynamique de l'intertextualité : pour une mise en texte de la violence

L'intertextualité met en jeu les modalités de la signification du texte littéraire et les conditions de sa lecture, sa conception et sa nature profonde. Elle modifie en profondeur le statut du texte.

« En introduisant un élément hétérogène, en faisant référence à un lieu de sens déjà constitué, elle rompt la linéarité de la lecture en sollicitant la mémoire d'un autre texte. »²²⁴

Gérard Genette définit l'intertextualité par « *La relation de la coprésence entre deux ou plusieurs textes* »²²⁵. Suite à cela, nous remarquons que les thèmes essentiels dans ces romans sont des sujets mythiques ou religieux. Les auteurs recourent aux mythes tels le fratricide chez Khadra et Aslaoui, l'intertexte avec le sacré et tant d'autres perspectives que nous devrions lire dans cette étude, et ce, pour confirmer la légitimité de leurs écrits et en assurer la lisibilité. Nous apercevons que l'ineffable réalité de cette tragédie appelle au mythe comme échappatoire et une possibilité ou une tentative de dire l'indicible pour ces auteurs.

²²⁴Nathalie Piégay- Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, éd. Nathan/VUEF, 2002, p 74

²²⁵Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, éd. Nathan, 2000, p. 137

Gérard Genette, proclame l'intertextualité comme le fondement même de toute création littéraire. C'est-à-dire qu'on n'écrit jamais à partir de rien. En effet, lectures stratifiées dans l'inconscient, une expérience personnelle touchant l'affect, mémoire affective, idées ruminées, de visions du monde, impressions ingurgitées, etc., et la liste reste longue, tous ces aléas de la vie concourent à produire un texte.

Dans cette logique, pour L.Aslaoui, il s'agit d'un ancrage dans l'époque des Omeyyades. Le choix des noms, *Hassan, Hocine et Soukeïna* nous place d'emblée dans une des plus difficiles périodes de l'Histoire des musulmans : c'est la naissance du *chiisme* marqué par l'assassinat du Calife Ali Ibn Abu Talib (*Cousin et gendre du prophète, quatrième calife, il fut un des premiers croyants en la mission de Muhammad*)²²⁶.

Cette tragédie a provoqué une scission au sein des musulmans : les chiites et les sunnites. D'autant plus qu'avec ces noms, l'auteure remonte au premier meurtre de l'humanité, celui du fratricide de Caïn et Abel pour montrer que la violence n'est pas chose nouvelle. Ce point sera développé dans le second point de ce chapitre.

L'année 661 après J.C, de la grande tragédie des musulmans marquée par l'assassinat du Calife Imam Ali Ibn Abu Talib, n'a cessé de perpétuer l'entre-déchirement de la nation musulmane jusqu'à nos jours. Enrobé dans des considérations religieuses, le chiisme²²⁷ qui apparaît alors est en fait un des premiers signes contestataires qui a germé depuis, et n'a jamais cessé de réapparaître sous d'autres formes plus ou moins virulentes après chaque mutation.

1.1 Schisme et chiisme

Venons à présent tracer la trajectoire joignant les points communs de ces événements Historiques. Pour ce faire, nous nous proposons d'ouvrir quelques pages de l'Histoire omeyyade pour y repérer ce qui semblerait être l'origine de cette séparation.

Après la mort du prophète, Abou Bakr lui succède sous le titre de "Khalifat Raçoul Allah " et gouverne de 632 à 634. Après quelques remous il avait été élu sur proposition d'Omar par les musulmans présent ce jour-là à Médine. « *Pressentant sa mort, Abou*

²²⁶ *Encyclopédie de l'Islam, tome I*, B.Lewis, V.L. Ménage, CH Pellat et J.Schacht, sous le patronage de l'Union Académique Internationale, Paris, éd. G.P Maison Neuve & LAROSE S.A, (3^{ème} impression), 1991, p. 392

²²⁷ Le terme « *chiisme* » vient de l'expression arabe « *chiaa Ali* », qui signifie « *Les partisans d'Ali* ».

Bakr désigne Omar pour lui succéder après avoir consulté les Mohagirs et les Ansars.»²²⁸*

« Ce dernier gouvernera de 634 à 644. Bien que n'ayant pas été élu, le règne d'Omar est considéré comme la démocratie idéale. Avant sa mort (assassiné), il demanda qu'ils fussent réunis pour choisir son successeur. Les voix s'étant réparties à égalité entre Ali et Othman. (...). Ce dernier gouvernera de 644 à 656, mais terminera son mandat assassiné à la suite d'un soulèvement populaire qui lui reprochait son népotisme en faveur de son clan, les Banou Omeyya.»²²⁹

Les insurgés venus d'Égypte et les habitants de Médine pressèrent Ali d'accepter le Khalifat, mais par deux fois il refusa. Il fut néanmoins par se plier au vœu des musulmans et fut investi. Il gouvernera de 656 à 661, et mourra, lui aussi, assassiné.

« Son fils Hassan sera proclamé le lendemain, mais trahi à son tour, il abdiquera au bout de quelques mois au profit de Muawiya. Hassan sera assassiné, empoisonné par sa femme sous les ordres de Yazid fils de Muawiya car il représentait pour lui un légitime rival pour le pouvoir après Muawiya. Finalement Muawiya s'emparera du pouvoir et déplacera la capitale de l'Islam de Médine à Damas. Il gouvernera de 661 à 680 »²³⁰

Il est à noter ici, l'importance de la réforme installée par Muawiya*, il était le premier, à avoir instauré la dynastie héréditaire, (il meurt à Damas le 6 mai 680 après avoir imposé son fils *Yazid* comme successeur, transformant par là, le califat électif en califat héréditaire). Cet intertexte, nous met en relation directe avec la constitution de

²²⁸ Jalal Eddine Abderrahmane Benou Abi Bakr Essoyouti, L'histoire des Califats, éd. Dar El Minhaj, Liban, Beyrouth, (2^{ème} édition) 2013, pp. 169-170

²²⁹ Ibid., pp.241-266

²³⁰ Ibid., pp. 312-317

*Le mot arabe *ansâr* (partisans,auxiliaires), désigne les compagnons du prophète de l'islam, Mahomet, originaires de Yathrib (Médine), pour les distinguer des muhâjirûn mecquois s'étant expatriés de La Mecque pour rejoindre Mahomet. Il semble que le mot *ansâr* provienne de la racine araméenne NSR, qui signifie « protéger », « venir en aide ». Cité dans : (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Ans%C3%A2r>)

*Muawiya 1er ou Muâwiya ibn Abî Sufyân (603- 680), calife en 661 : Fils de celui qui a été auparavant l'un des plus farouches adversaires de Mahomet, *Abû Sufyân ibn Harb*, qui s'est converti à l'islam par la suite et est devenu compagnon du prophète. Ses connaissances en lettres et en mathématiques firent qu'il devint un temps un des secrétaires de Mahomet. Ce dernier avait l'habitude d'offrir aux nouveaux convertis dont la foi était faible, présents et honneurs. Puis sous le califat d'Abû Bakr, son frère *Ziyâd* et lui furent engagés dans les expéditions de conquêtes en Syrie. Il fut nommé gouverneur de Damas en 638. Sous le règne du second calife, Omar, il devient gouverneur de la Syrie entière. Sous le règne d'Othman, au cours des Guerres arabo-byzantines, il mena des expéditions en direction de l'Anatolie et de l'île de Chypre en 649, détruisant la ville de Constantia. Il meurt à Damas le 6 mai 680 après avoir imposé son fils *Yazid* comme successeur, transformant par là le califat électif en califat héréditaire.

Dans, *Encyclopædia Universalis/ Wahib Atallah, Sunnites et chiïtes. La naissance de l'empire islamique*, Infolio éditions, 2010. Disponible sur (<https://www.ljallamion.fr/spip.php?article1075>)

khilafat islamiya à laquelle s'opposent formellement l'auteure et toute la frange moderniste de la société algérienne.

Depuis ce jour, le califat héréditaire demeure, jusqu'en 1924, année de l'abolition du Khalifat par Mustapha Kemal Atatürk²³¹. C'est donc à partir de ces faits accomplis, de ces précédents que les musulmans se sont retrouvés divisés en : sunnites et chiites. Il apparaît que, ce n'est plus une simple coïncidence si les personnages des *Jumeaux de la nuit*, *Hassan* et *Hocine*, sont nés en 1942. Nous lisons à la page 260 du roman, où *Soukeïna* explique à *Yemma Chérifa* :

« *Tu ignorais en cette nuit du quatre mai 1942, qu'un jour l'un assassinerait l'autre...* », (p.260)

Le recours à cette date, n'est pas fortuit, il semblerait que 1942 c'est l'anagramme de 1924, date de l'abolition du khalifat (califat) comme nous l'avons démontré en haut. De ce fait, il est à lire une idéologie plus qu'apparente. L'auteure marque son opposition exacerbée contre la Khilafa Islamiya, prônée par le parti islamique du salut.

Compte tenu de ces considérations historiques, il nous est donné à distinguer, par le biais de ce roman, le fonctionnement politico-historique, qui se trouve ressusciter par l'évocation de cette partie de l'histoire. En effet, il est évident, que l'auteure s'est sciemment servie de cette époque comme enjeu intertextuel, afin de faire le lien entre la scission des idéologies et des projets des deux camps dans *Les jumeaux de la nuit*, où il est question d'interroger l'Histoire sur ces différends : deux idéologies différentes fonctionnent dans un même pays, ce qui ne fait qu'accentuer l'abîme entre les deux tendances et par suite entre le peuple algérien.

Cette tragédie politico-religieuse renvoie aussi vers le chiisme naissant en 661 après l'assassinat du calife Ali. Depuis, la grande discorde est née. Les musulmans continuent à s'entre-déchirer à cause des divergences religieuses en creusant un

²³¹Mustafa Kemal Atatürk, (1881-1938), dit le père des turcs. La plus importante réforme est l'instauration de la République de Turquie le 29 octobre 1923. Et pour que la nouvelle République éclore, il abolit le Califat, le 3 mars 1942, qui est détenu par les sultans ottomans depuis l'incorporation de l'Égypte à l'Empire Ottoman en 1517. Le même jour les membres de la maison ottomane sont déchus de la nationalité turque et expulsés du pays.
Disponible sur le site : (https://fr.wikipedia.org/wiki/Mustafa_Kemal_Atat%C3%BCrk)

²³¹Ibn Khaldûn, *Discours sur l'Histoire Universelle : Al-Muqaddima, Beyrouth*, éd. Commission Libanaise pour la Traduction des Chefs-d'œuvre, 1967-1968, p. 410

fossé entre : chiïtes et sunnites. Au sujet de cette scission, nous convoquons ce qu'a écrit le grand historien Ibn Khaldûn, à propos d'Uthman il dit :

« Quand (le calife) Uthman fut assiégé dans sa maison, Al Hassan, Al Husayn, Abd Allah b. Umar et d'autres vinrent lui proposer de le défendre. Mais il refusa de laisser tirer l'épée entre Musulmans. Il craignait une scission et voulait préserver la concorde nécessaire, même au prix de sa vie »²³².

Le récit des « *Jumeaux de la nuit* » est le substrat de cette histoire d'autoflagellation d'une nation qui a perdu tout esprit critique. En effet, deux logiques antagonistes s'entremêlent sans pouvoir jamais se rencontrer, restant vouées à la division :

- La première est une logique qui ne conçoit le monde que par son image figée et stéréotypée d'une pensée « conservatrice » éliminant tout ce qui ne lui ressemble pas.
- Une deuxième logique « moderniste » perpétuant la vie au lieu de la mort, le progrès et l'émancipation.

" Cette diversité d'attitudes s'explique par le fait que la démocratie renvoie à deux catégories différentes : le choix des dirigeants dans une perspective d'alternance, et la libération de la société. Par libération de la société, il faut entendre la liberté d'expression, dont les islamistes craignent qu'elle n'incite à la remise en cause de la religion et à l'occidentalisation des mœurs".²³³

D'un affrontement fratricide tragique est né ce récit, ne faisant que traduire et exprimer une tendance historique enfouie dans la dynastie Omeyyade. Cette histoire met en évidence la division (le schisme) de toute une communauté ou d'un peuple à cause du pouvoir (les chiïtes/les kharidjites*/les sunnites). Il paraît que cet intertexte historique, nous raconte les guerres, les drames et les absurdités d'une humanité en perpétuelle remise en question, il nous explique également les mécanismes dangereux et

²³² Ibn Khaldûn, *Discours sur l'Histoire Universelle : Al-Muqaddima*, Beyrouth, éd. Commission Libanaise pour la Traduction des Chefs-d'œuvre, 1967-1968, p. 410

²³³ Lahouari Addi, *l'Algérie et la démocratie*, Alger, éd. La Découverte, 1995, p.185

*Le kharidjisme ou kharijisme est une secte de l'islam apparue lors de la première fitna et le conflit entre Ali et Muawiya. Ils ont été nommés Chiïtes, car ils sont sortis du groupe d'Ali. Selon al-Shahrastani, un khariji est toute personne qui se révolte contre le dirigeant autour duquel sont réunis les musulmans. Les khawarij sont ainsi considérés comme des dissidents. Le kharijisme est l'une des toutes premières factions apparues en Islam. Les kharijites se divisèrent, par la suite, en une multitude de groupes (près d'une vingtaine). Des kharijites organisèrent le triple meurtre des protagonistes de l'arbitrage. Muawiya à Damas, Ali à Koufa et l'arbitre du conflit Amr en Égypte devaient être assassinés le même jour. Ali mourut de ses blessures, Muawiya fut blessé et survécut et Amr échappa complètement à l'attentat. *Encyclopædia Universalis/ Wahib Atallah, Sunnites et chiïtes. La naissance de l'empire islamique*, Infolio éditions, 2010

illusoire du pouvoir. Des enjeux intertextuels historiques considérables que les auteurs s'exercent à déployer afin de nous apprendre à mieux considérer les êtres et les événements dans un souci universel de paix et d'harmonie.

1.2. Soukeïna ou l'archétype de la femme insoumise

Dans le roman *Les jumeaux de la nuit* le narrateur nous informe sur l'origine du nom de son personnage principale *Soukeïna*.

« Professeur d'histoire à l'université et islamologue émérite, son père l'avait prénommée Soukeïna, comme la petite fille du calife Ali, réputée pour sa beauté, son intelligence, son humour et son courage. », (p.29)

Soukeïna²³⁴ c'est la petite fille du Calife Ali, elle était réputée pour sa beauté et sa culture. Elle organisait des salons littéraires dans sa demeure où elle invitait les plus grands poètes tels que : Farazdaq, Djarir, Kathir et Jamil. D'après les références historiques, Soukeïna s'était mariée quatre fois, ses époux étaient successivement : Abdallah Ibn El Hassan (son cousin), Ibrahim Ibn Abderrahmane, El Isbagh El Marwani et Zayd Ibn Amrou El Othmani. A ce dernier elle avait imposé des conditions pour le mariage :

- La première : qu'il ne touche à aucune femme à part elle.
- La seconde : qu'il ne lui interdise pas sa fortune.
- La troisième : qu'il la laisserait aller où elle désirerait.²³⁵

Leila Aslaoui interpelle l'histoire arabo-musulmane pour appuyer ses revendications d'un code de la famille plus juste et moins décalé par rapport à la marche de la civilisation. Sans doute, c'est ainsi que le choix du prénom *Soukeïna* s'est imposé. En effet, la romancière écrit à la page 29 du roman, que cette dernière, avait imposé à l'un de ses époux *Zayd Ibn Amr* des conditions de mariage :

« A l'un de ses époux, Zayd Ibn Amr, Soukeïna avait posé comme conditions qu'il ne la répudierait pas, qu'il ne serait pas bigame, et qu'il la laisserait habiter là où elle le désirerait », (p.29)

²³⁴ Elle est née en 47 de l'hégire à Médine et morte en l'an 117 de l'hégire (735). C'est Amina (dite Soukeïna), la fille de Hussein (fils de Ali ibn Abu Talib et de Fatima-Zohra fille du prophète) et de Rabab (fille de Imri-El keis). Cité dans : Fatima El Ghadate, *Soukeïna fille de Hussein*, Beyrouth, éd. Mazida Mankaha, 1979, p.130

²³⁵ Fatima El Ghadate, *Soukeïna fille de Hussein*, Beyrouth, éd. Mazida Mankaha, 1979, p.136

Ces conditions ne sont en fait que le « code de la famille », qui constitue l'objet du combat mené par les femmes modernistes parmi lesquelles se trouve Leila Aslaoui. Les revendications de cette dernière se fondent sur des faits historiques puisqu'elles font référence aux dits de *Soukeïna*, un personnage d'*Ahl El beit* (les gens de la maison du prophète). Elle invite le lecteur à prendre conscience de la légitimité de son combat mené avec d'autres femmes pour une égalité et une citoyenneté complète.

1.3. Le mythe comme moyen de connaissance du monde

Dans les romans de notre corpus se déploie une réflexion sur la vie et la mort relative à la connaissance du monde qui se trouve influencée et / ou liée à des valeurs universelles. Employant le mythe comme modèle pour circonscrire un autre niveau d'interprétation des textes.

*« Le mythe est un récit populaire ou littéraire mettant en scène des êtres surhumains et des actions imaginaires dans lesquels sont transposés des événements historiques, réels ou souhaités, ou dans lesquels se projettent certains complexes individuels ou certaines structures sus-jacentes des rapports familiaux et sociaux ».*²³⁶

Partant de cette définition, remarquons que toutes les propriétés du mythe sont en effet les plus sollicitées par la littérature contemporaine notamment la littérature algérienne d'expression française de cette dernière décennie. Elle exploite les propriétés les plus importantes du mythe en tant que procédé discursif pour servir la portée significative et la charge sémantique de l'œuvre. Parmi lesquelles la production du discours sur l'Histoire où les écrivains s'en servent pour témoigner chacun à sa manière d'une violence qui prend racine dans un passé lointain. Roland Barthes définit le mythe, dans *Mythologies*, comme un moyen de communication, car selon Roland Barthes, « *Le mythe est un moyen de communication, c'est un message et un mode de signification* »²³⁷. Toujours dans le même ouvrage, il fait remarquer que le mythe serait un signe et qu'il « *est un outil de l'idéologie, il réalise les créances, dont la doxa est le système, dans le discours : le mythe est un signe.* »²³⁸

²³⁶ Dictionnaire *Petit Larousse illustré 1991*, Paris, éd. Librairie Larousse, 1990, p. 653

²³⁷ Roland B, *Mythologies*, Paris, éd. Seuil, 1957. p.181

²³⁸ *Ibid.*, p.216

Le mythe fournit une image du « monde intérieur », avec ses instances, ses moi, son dynamisme. Il serait l'expression de manifestations psychologiques. En effet, le mythe est relié à la fois aux pensées actuelles et consciente de l'écrivain et à son passé.

1.3.1 *Le mythe du martyr : Hassan et Hocine*

Le nom est considéré comme un désignateur fondamental du personnage. Le personnage représente un indicateur sur la personnalité créant un lien avec le lecteur. Il y a une forte connotation idéologique lue par la simple nomination pour tout lecteur potentiel, « *Il (le nom) donne vie au personnage, il fonde son identité. Par là même, il contribue à produire un effet de réel. Il renvoie à une époque (...)* »²³⁹.

Les noms propres, que ce soit chez L.Aslaoui ou chez Y.Khadra, possèdent un substrat historique renvoyant à la culture arabo-musulmane. L'empreinte culturelle a fortement marqué l'onomastique chez L.Aslaoui et Y. Khadra, ce qui confère au texte des repères historique et culturels sémantiquement chargés de symboles et de sens produisant un va-et- vient continu dans l'Histoire. En ce sens, le nom est par excellence, un embrayeur d'intertextualité restreinte ou élargie selon les modalités de son utilisation.

*« La fiction est accréditée par le mélange de noms fictifs et de noms attestés qui assurent au récit un solide ancrage socio-historique. Sa cohésion est assurée car les noms sont des pôles d'identification dans la diégèse, des repère »*²⁴⁰.

Hassan et Hocine, ces deux prénoms renvoient aussitôt au mythe du martyr chez la branche chiite. Hassan* et Hussein, sont les deux fils d'Ali Ibn Abu Talib et Fatima-Zohra (la fille du prophète). Hussein est le cadet, né à Médine en 626 après J.-C. Al Husayn²⁴¹, petit fils du prophète, célèbre à cause de son insurrection qui finit

²³⁹Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, éd. Nathan, 2000, p. 67

²⁴⁰*Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, op. cit., p.83

* *Hassan*, le fils aîné d'Ali, reçut le serment d'allégeance à la mort de son père et devint le calife légitime, mais répugnant à la guerre, et du fait des nombreuses défections de ses troupes, il accepta de négocier avec Muâwîya. Il renonça à toute prétention sur le califat à plusieurs conditions, que l'usage de maudire Ali cesse, que sa famille puisse rester à Médine, et qu'ils puissent jouir de revenus. Muâwîya accepta les deux dernières conditions, mais l'usage de maudire Ali persista. Hasan et sa famille se retirèrent alors à Médine en 662. Muâwîya le fit empoisonner par sa propre femme. (Disponible sur le site <https://www.ljallamion.fr/spip.php?article1075>) Source : *Cet article est partiellement ou en totalité issu de l'article de histoire de MU'AWIYA ou MO'AWIYA Ier - Encyclopædia Universalis/ Wahib Atallah, Sunnites et chiïtes. La naissance de l'empire islamique, Infolio éditions, 2010.*

²⁴¹*Encyclopédie de l'Islam, tome III*, Leiden, E.J.Brill, sous le patronage de l'Union Académique Internationale, Paris, éd. Maison Neuve & LAROSE.S.A. (Réimpression) 1990, p.628

tragiquement par sa décapitation à Karbala le 10 Muharram l'an 61 de l'hégire. Après la mort de Muawiya, Hussein s'était révolté pour s'opposer à la désignation de Yazid fils de Muawiya, comme calife. Hussein était sollicité par les habitants de Koufa* pour qu'ils lui fassent de lui leur dirigeant. Il quitta Médine pour se réfugier à la Mecque invité et sollicité par les habitants de Koufa qui voulaient s'allier à lui contre Yazid fils de Muawiya, qui s'était proclamé Calife contrairement à la volonté des musulmans.

« Mais, il fut dénoncé et tous ses hommes furent massacrés à Karbala par les soldats Omeyyades en 680 après J. C. (61 de l'hégire) Hussein fut décapité et sa tête fut rapportée au calife*. »²⁴²

Depuis ce jour, le massacre de Karbala est déploré par tous les musulmans et en particulier chez les chiïtes. Ces derniers en font un rite typique, celui du « martyr ». La notion de « martyr » s'est exacerbée chez les chiïtes parce qu'ils avaient pour modèle un des Imams qu'ils vénèrent le plus, Hussein, massacré à Karbala d'une manière abominable le 10 octobre 680 après J.C. Alors à quoi va servir l'introduction de ce mythe dans *Les Jumeaux de la nuit* et quelle serait sa portée idéologique ? Nous essayerons de voir en quoi l'utilisation du mythe sert, dans une visée idéologique, la lecture de la violence dans ce roman.

1.3.2. Le mythe des jumeaux : le fratricide

La violence est depuis la nuit des temps, un phénomène qui a toujours existé, qui a toujours posé problème, et auquel l'homme ne trouve toujours pas de solution, sans doute parce qu'elle est née avec l'homme, avec Abel et Caïn, et s'achèvera avec lui.

L. Aslaoui, prise dans son objectif de comprendre et faire comprendre la situation de son pays, s'inspire de la représentation des mythes dans l'actualisation de son récit, convoquant ainsi l'aspect fondateur du fratricide dans l'histoire humaine, en faisant de Caïn et Abel les emblèmes du *mal* et du *bien*.

L'auteure fait ressusciter ce mythe par, un rapport de symétrie entre les deux frères jumeaux *Hassan* et *Hussein*, dans le roman, l'un tuant l'autre, désunis à jamais. En

*Koufa ou Kûfa est une ville d'Irak, environ 170 km au sud de Bagdad, et à 10 km au Nord-est de Nadjaf. Elle est située sur les rives du fleuve Euphrate. <https://www.ljallamion.fr/spip.php?article1075#nh5>.

²⁴²Mohamed Rédha, *Hassan et Hussein*, éd. El Maïcha des Livres Arabes, Le Caire, 1962, p. 90

*Calife de Kufa, Ubaydullah ibn Ziad, connu par Ibn Ziad, fut nommé comme nouveau gouverneur (Calife) de Kufa par Yazid ibn Muawiya, pour stopper les troubles. Ibn Ziad était gouverneur de la ville voisine de Bassora. Cité in « Jalal Eddine Abderrahmane Benou Abi Bakr Essoyouti, *L'histoire des Califats*, op., cit., p. 340.

revanche, dans l'Histoire invoquée de Ahl El Beit, il ne s'agit pas de fratricide proprement dit, car les frères ne sont pas entretués, par contre tous ceux qui aspiraient au pouvoir sont tous morts assassinés. Elle rappelle, une histoire pleine de conflits, de remous et d'assassinats. Par là, elle interpelle l'époque des khulafaa Errachidines, qui renvoie au projet des islamistes, dans l'instauration de la khilafa islamiya. De ce fait, elle fait apparaître la divergence des deux camps en question, pour signaler le fait que ces deux figures sont irrémédiablement inconciliables. Cette structure mythique venant s'insérer dans le texte afin de générer un sens qui est celui de la violence.

Par l'intermédiaire du mythe du fratricide, et le recours à la tragédie de Karbala (Hassan et Hussein), L. Aslaoui a pu établir par le biais de ces procédés un pacte de lecture, lequel, articule cette violence d'une manière logique projetant ainsi le lecteur dans un passé lointain mais connu. Ce qui confère à installer un lien entre le lecteur et l'auteure afin de cadrer l'histoire narrée. Ce recours au mythe et à l'Histoire ancienne, pris dans sa dynamique intertextuelle, est une manière d'illustrer l'aspect cyclique du temps, et de montrer que la violence est un événement récurrent. Ce qui lui permet de condamner explicitement cette violence.

Dans *Les Jumeaux de la nuit*, l'auteure a projeté cette image pour élucider les rapports entre les deux camps *El Khawa* et les *Toughat*, un rapport qui se manifeste par la scission établie entre les deux frères jumeaux de par leurs divergences et leurs orientations politico-religieuses. La rupture est produite au sein de la famille même. C'est dans cette dernière adaptation que le mythe est employé comme procédé pour décrire l'Histoire dans les *Jumeaux de la nuit*. Ce qui renvoie d'emblée à l'origine de ce différent à savoir : le mythe du martyr (Hassan et Hussein) et celui du fratricide de Caïn et Abel qui est un mythe fondateur dans l'histoire de l'humanité.

Il importe à présent de signaler que dans *Les Jumeaux de la nuit*, Caïn et Abel, deviennent les supports d'un système binaire qui fonde le roman. Il s'agit d'interroger leur légitimité, leur présence ou même leur absence, et leur implication dans la construction du sens. Selon Eliade Mircea, le mythe s'inspire de la réalité, ce qui le rend une vraie histoire : « *Le mythe est considérée comme une histoire sacrée, et donc comme « une histoire vraie », parce qu'il se réfère toujours à des réalités.* »²⁴³

²⁴³ Eliade Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, éd. Gallimard, « Folio essais », 1963, p. 17

Rapporté par la Bible et le Coran, l'histoire de Caïn et Abel renvoie à la condition humaine dans ses rapports complexes de fraternité et de conflictualité. Selon l'Histoire Abel et Caïn s'en remirent en jugement divin pour régler un différent qui les oppose à jamais. Parce que l'offrande d'Abel avait été préférée à celle de Caïn. Ce dernier tua Abel, devenant ainsi le premier meurtrier de l'histoire. Caïn fut maudit et condamné à une vie d'errance.

Le mythe du fratricide, est également soulevé par Y.Khadra, dans l'extrait qui va suivre, il est question d'un crime abominable où *Nabil Ghalem* aveuglé par les doctrines islamistes commet l'irréparable, il tue sa sœur *Hanane*, lors de sa participation à une marche pacifique où les femmes demandant leurs droits bafoués, s'exposent incontestablement à un imminent danger. Conscientes de cet état de fait, elles s'engagent formellement contre des idées fondamentalistes ; ceci est manifesté dans le discours de *madame Raïs*, collègue de *Hanane*, qui relève également d'une certaine orientation idéologique qui sera mise en exergue dans la dernière partie de ce travail.

Nabil Ghalem, un être excessif, extrémiste qui emploie des méthodes musclées pour arriver à ses fins et qui n'a pas hésité à tuer sa sœur aînée *Hanane* sans aucun scrupule. Cet acte d'assassinat, n'est en fait, que le symbole de la violation du projet d'émancipation de la femme algérienne par des actions d'ignorance et d'injustice occultant, ainsi, le pays de toutes ses strates intellectuelles et progressistes.

« Elle le regardait venir...Il plongea la main dans l'échancrure de son kamis. Son poing se referma autour du couteau... salope, salope...frappa sous le sein, là où se terrait l'âme perverse, ensuite des le flanc, puis dans le ventre... », (p.116)

« La place basculait dans un fleuve de ténèbres. Hanane coulait comme un pavé dans la mare. Elle était entraînée de mourir... Mourir ? (...) Dans un ultime soubresaut, elle se retourna vers l'hier imprenable tel un leurre. Maudit hier : l'école, l'université n'auront servi à rien. La cuirasse des diplômés n'empêchera pas la lame fratricide de crever le rêve comme un abcès », (p.117)

Hanane, est la jeune fille que *Nafa* voulait prendre pour épouse. Soutenue par sa mère à réaliser ses ambitions et ses études, elle a réussi à devenir un cadre dans une entreprise, donc, une femme indépendante et libre. Ce statut lui permettra d'être un élément positif dans la société pour participer à l'édification d'une Algérie moderne et émancipée.

Hanane, nom signifiant compassion, tendresse et bénédiction tant de qualificants relevant du féminin sont ainsi affectés à ce personnage, qui semble acquérir une dimension plus large pour dire particulièrement les jeunes filles victimes de cette période et la femme algérienne en général. La position de cette figure féminine, retrace l'histoire et les outrances qu'a subies la femme pendant ces années et confère au texte sa portée idéologique à son égard témoignant ainsi de la violence la plus brutale de la guerre civile de cette décennie. Car le narrateur s'apitoie sur le sort de *Hanane* dans les propos suivants :

« Une vierge venait de s'éteindre, pareille à un cierge dans une chambre mortuaire, comme s'éteignent les joins à l'heure où se crucifie le soleil aux portes de la nuit », (p.117)

Y.Khadra, par ce meurtre tragique, opposant des membres d'une même famille voire le frère et la sœur, ne comptait-il pas revenir sur la condition humaine dans ses rapports complexes de fraternité et de conflictualité, à ce différent que devait régler Caïn et Abel et qui les opposa à jamais. Ainsi, nous comprenons que ce différent, illustré dans ce roman relève des deux camps, les islamistes et les modernistes progressistes qui se sont entretués dans une guerre dans laquelle pesait cette peur omnipotente du danger en sentinelle funèbre. N'est-ce pas là une manière de compatir à la douleur de toutes les femmes algériennes, victimes de la violence aveugle des années 90 ?

A la fin de notre analyse, il s'est avéré que le choix du mythe était recherché afin d'expliquer la violence non pas comme un engendrement mais comme un retour du passé. Une légitimité spatiale complète une légitimité temporelle, celle des « martyrs » de l'Histoire.

2. L'intertexte historique et religieux dans *A quoi rêvent les loups*

Construit sur des références explicites ou implicites, l'intertexte dans ce roman émane d'un univers culturel commun où le nom propre acquiert une dimension historique susceptible d'entretenir des réseaux de sens auxquels semble renvoyer le texte. Ceci repose sur la mémoire du lecteur qui est « *le moteur essentiel de la reconnaissance de l'intertexte* »²⁴⁴. L'auteur par le biais de l'intertextualité, nous renvoie à des mythes et des histoires puisées dans le sacré pour faire renaître chez le lecteur, les mêmes rituels,

²⁴⁴ Nathalie Piégay-Gros, Introduction à l'intertextualité, éd. Nathan, Paris, 2002, p.99

paraît-il, mais sous un angle tout-à fait différent. Riffaterre de sa part, affirme que « *le texte littéraire est construit de manière à contrôler son propre décodage* »²⁴⁵. Des allusions, des références et des périodes de l'histoire forment conjointement un espace intertextuel hétérogène qui installe dans le texte des segments de significations assurant un lien avec les structures socio-historiques et idéologiques auxquelles réfère le texte.

2.1 Une dynamique intertextuelle : le sacré

Le sacré, le mythe et le religieux constituent les procédés les plus récurrents dans l'écriture d'Y.Khadra, par lesquels il nous invite à s'interroger sur l'histoire dont ils témoignent.

Les trois premières pages d'*A quoi rêvent les loups* constituent le prologue du roman sous forme d'une mise en abyme représentant une scène horrible où *Nafa Walid* est déjà aux prises avec l'erreur et l'horreur. Cette mise en abyme donne à voir toute la structure du roman à venir. Structure déployant tous les paradigmes de l'énonciation de l'histoire. A la première page du roman le narrateur nous invite à partager les idées les plus profondes de notre personnage principal, sous forme d'un long monologue, il évoque *l'archange Gabriel*²⁴⁶ et souhaite au plus profond de lui-même qu'un miracle ne se produise afin de le délivrer de cet acte, brusque, machinal et involontaire.

Avec le fait d'évoquer le sacré, le narrateur veut, d'une part, se dédouaner, se disculper et se blanchir de tous les méfaits dont il sera l'auteur dans l'histoire à venir. Il veut aussi prendre de la distance par rapport aux actions macabres qui *a posteriori* ne lui ressemblent pas. D'autre part, le miracle religieux tel qu'il a été cité fait office de faits grâce auxquels ses prédicateurs pensaient être au même rang que les prophètes qui l'ont vécu. Donc ils veulent actualiser ce sacré pour légitimer et donner force à leur discours, une façon de leurrer et d'embrigader les esprits naïfs et innocents. Sous cet angle, nous pensons que l'incipit de ce roman faisant référence au sacré oriente la lecture de toute l'histoire narrée. En ce sens, considérons le premier passage du roman :

« Pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras lorsque je m'apprêtais à trancher la gorge de ce bébé brulant de fièvre ? Pourtant,

²⁴⁵ Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 11

²⁴⁶ - Dans le Coran, l'archange Gabriel, révèle au prophète Mohammed sa vocation de prophète.

- Sous l'ordre de Dieu, il offre à Abraham un mouton comme sacrifice à la place de son fils Ismail

de toutes mes forces, j'ai cru que jamais ma lame n'oserait effleurer ce coup frêle, à peine plus gros qu'un poignet de mioche. (...) longtemps j'ai attendu que le tonnerre détourne ma main, qu'un éclair me délivre des ténèbres qui me retenaient captifs de leur perditions, moi qui étais persuadé être venu au monde pour plaire et séduire, qui rêvais de conquérir les cœurs par la seule grâce de mon talent.», (p.11)

L'évocation de *l'archange Gabriel*, nous renvoie à la Sourate « Abraham », qui raconte l'histoire du prophète « Abraham » lors de l'égorgeage de son fils « Ismail », suite à un rêve où Dieu lui ordonna de sacrifier son fils. Vu son obéissance, il reçoit au moment où il s'apprêtait à l'égorger, l'archange Gabriel qui retient sa main et lui donne un mouton pour le sacrifice, ce qui est célébré jusqu'à nos jours dans la tradition musulmane par la fête de l'Aïd el Kebir. *Nafa*, se demande alors pourquoi un tel miracle ne s'est-il pas produit pour délivrer *ce bébé brulant de fièvre* de ses mains ? Ce bébé à *peine plus gros qu'un poignet de mioche*, incarne visiblement l'esprit du sacrifice, qui lui était inculqué par les discours moralisateurs des imams et des émirs lors de son apprentissage. Partant, nous concluons que *Nafa* et ses semblables adoptant cet esprit du sacrifice, qui grandissait dans leur imagination, n'agissaient que machinalement dans de tels actes dont ils se sentaient irresponsables.

Les enfants du pays y compris les bébés, étaient sacrifiés dans une totale indifférence, tels des offrandes, ils étaient l'œuvre de ces bourreaux, qui, pour satisfaire les doctrines de leurs maîtres, commettaient l'irréparable. Le rapport qui fait ressortir cette similitude entre ces images : le sacré, le profane et le réel, se manifeste par le syncrétisme (oiseaux vs hélicoptères) qui nous projette dans un surréalisme absurde et irrationnel. Le fait de perpétuer ce mythe (pannes mystérieuses, nuées d'oiseaux, tempête de sable...) séduit les disciples et les enrôle dans l'erreur et la barbarie. Et par conséquent les jeunes qui en réalité représentent l'espoir d'un pays deviennent alors un ennemi impitoyable. Pour mener notre réflexion à bon escient, soulignons le passage suivant où le narrateur parlant des émirs leur octroie le statut de « seigneur » ; mis entre guillemets dans le texte il revêt le sens de prophète ou d'un dieu. Parlant de *l'émir Chourahbil*, le narrateur dit :

« La population le vénérait. Grâce à lui, elle mangeait à sa faim. Lorsque Chourahbil pillait les centres d'approvisionnement étatiques, il distribuait les trois quarts de son butin aux pauvres et à ses proches. (...) c'était un « seigneur ». Ses décisions étaient sans appel.», (p.223)

Pour clore ce point, nous nous référons à une image donnée par l'auteur dans son roman *L'imposture des mots*, nous nous permettons de rapprocher l'image de *ce bébé brulant de fièvre*, entre les mains de *Nafa*, à l'Algérie victime des utopies, elle est l'offrande aux dieux ingrats, selon l'auteur, dont il est question dans ce passage :

« ...L'Algérie ! Offrande aux dieux ingrats, vouée aux vautours et aux chats-huants, reniée par ses Zaïm et ses chantres, ses ouailles et ses gourous, ses victimes et ses bourreaux, contrainte au veuvage après tant de concubinages incestueux...L'Algérie, horrible constellation dans le ciel des utopies, sans nations sœurs et sans pays amis, seule mais vaillante jusqu'à la grossièreté... Elle a tellement pleuré ses morts qu'il ne reste plus d'eau dans ses rivières.»²⁴⁷

2.2 La fonctionnalité du nom propre dans l'inscription de l'histoire dans le texte

Nous avons, souligné précédemment, que la force du nom propre dans la révélation des intentions de l'auteur, définit le contexte historique d'une époque révolue, mais ressuscité par le contexte littéraire. De fait, Y.Khadra procède à la désignation de ses personnages, dans *A quoi rêvent les loups*, d'une manière qui intrigue le lecteur, le contraignant à prendre part dans l'histoire narrée. Cette désignation chargée sémantiquement est en corrélation avec le contexte y afférent, elle met l'accent sur un fait imposant dans la société d'alors. En effet, les noms cités font conjointement écho avec la situation chimérique dans laquelle sont placés. « *L'intertextualité onomastique va de pair avec la notoriété, historique ou littéraire, des individus dénommés* »²⁴⁸.

De fait, les noms propres constituent une matière pléthorique chez Y.Khadra, il en use abondamment, pour signaler un choix qui n'était certainement pas accidentel. Roland Barthes, le fait remarquer lors de sons étude sur le roman de Proust, *A la recherche du temps perdu*, en avançant que « *Le nom propre est un signe, un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir (...)* »²⁴⁹

A commencer par *cheikh Abassi Madani* et *cheikh Ali Belhadj* qui sont les deux leaders du mouvement islamiste, le FIS (Front Islamique du Salut), à travers lesquels il

²⁴⁷ Khadra Yasmina, *L'imposture des mots*, éd., Julliard, Paris, 2002, pp.81-82

²⁴⁸ Biville Frédérique. (2009). Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. Actes de la journée d'étude tenue à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, le 14 mars 2005. Lyon : pp. 25-41. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/mom_0184-1785_2009_act_41_1_2593

²⁴⁹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op., cit., p.125

nous introduit au sein de la tragédie de la décennie noire. En sus, les noms *Kada Ben Chiha*, *l'Emir Zitouni* et *Abou Talha*, installent l'effet de réel dans la fiction par un ancrage historique dans ladite décennie. Car parallèlement, dans le contexte de la conjoncture inhérente aux années 90, l'attribution de ces noms propres, opère un déguisement des terroristes pour dissimuler leur vraie identité. Ce choix formel, effectue un transfert sur des personnes réelles qui agissent à l'intérieur des groupes armés et en particulier dans les maquis ; de cette manière, Y.Khadra participe délibérément à l'écriture de l'Histoire des années 90.

« La désobéissance civile fut déclarée hors la loi et les cheikhs Abassi Madani et Ali Belhadj jetés en prison. Les colosses se découvraient des pieds d'argile. On n'en revenait pas. », (p.122)

La réécriture de l'Histoire, à ce niveau, est agencée par ces noms qui reproduisent le réel dans ses dimensions historiques et politiques, transposant des faits qui se sont véritablement déroulés. Elle se trouve fortement marquée par la fidélité d'un historien dans son écriture de l'histoire. Le narrateur continue sa relation des faits exposant de vraies scènes et actions proprement conjoncturelles de la période en question :

« Cependant, avec l'énergie du désespoir qui ranime les causes réprimées et jamais perdues, malgré la neutralisation de ses figures de proue, le Mejless se reprit en main, se réorganisa. De nouvelles têtes de christ apparurent. Des apprentis muphtis s'avérèrent, vite, plus efficace que leurs maîtres.», (p.122)

L'usage de ces anthroponymes, plonge l'œuvre de Khadra, et le lecteur en particulier, dans un tourbillon onomastique, entre réalité et fiction, cette onomastique répond à une intention de sens et trouve une continuité dans des noms d'antan, pour les actualiser et peut-être les perpétuer. Entre religieux et profane, ils départagent leur existence dans le monde romanesque d'*A quoi rêvent les loups* ; nous y relevons certains noms qui renvoient aux prophètes, et en particulier ceux reconnus par la population musulmane : Daoud, Ibrahim El-Khalil, Idriss, Younes²⁵⁰, Job²⁵¹, cheikh Nouh, Zakaria, etc., et d'autres faisant part de l'époque du prophète Mohammed et ses

²⁵⁰Younes, yanas, (Jonas), 5ème des 12 prophètes de la bible (dérive de « ouns » intimité entre Dieu et l'homme)

²⁵¹ Job (Yakoub), prophète célèbre par sa piété et sa résignation, atteint d'une très longue maladie et très douloureuse, cependant, il reste lucide sans cesser de prier son créateur jusqu'à ce qu'il se rétablisse.

compagnons (*Souhaba*), comme Omar,²⁵² Othman, Doudjana, Hamza, ou ses ennemis, Sofiane, Hind, etc.

Pour bien accommoder le passé avec le présent selon les termes de Fabre et Baylon, l'auteur s'évertue dans un travail encyclopédique pour en restituer et assurer la vraisemblance dans le roman. Nous mentionnons la citation que nous trouvons conforme à ce contexte qui énonce :

« *La toponymie comme l'anthroponymie nous apprend à intégrer l'homme dans ce que nous sommes : elle nous apprend que notre présent est fait de notre passé, et notre passé est accommodé avec notre présent.* »²⁵³

Donc l'imam Younes, pour que *Nafa* se mette à l'aise, lui récita la sourate *Er-Rahmane*²⁵⁴, une référence explicite au texte coranique, *Nafa* dit :

« *Il récita des hadiths certifiés, me raconta l'histoire de Job et m'expliqua que la douleur n'était une souffrance que pour les impies. Ensuite, il me récita la sourate Er-Rahmane. Sa voix chantante m'envouta.* », (p. 84)

Le recours à un intertexte aussi varié que riche (noms, hadiths, sourates, histoires religieuses, profane, légende, mythe...), tend à projeter les personnages fidèles et l'histoire, dans une aura fortement enracinée dans le religieux et en assurera, par là, l'impact sur ces derniers.

La pratique onomastique chez Y.Khadra est très dynamique, partagée entre noms théophores²⁵⁵ d'empreinte islamique et noms d'empreinte historique, il s'attache judicieusement à associer deux mondes lointains, l'un de l'autre, par un choix adéquat du nom propre. A ce propos nous invoquons le point de vue d'Ouerdia Yermèche dans

²⁵² Omar (Umar) est l'un des quatre premiers califes : Alkhulafa' Errachidun (les califes bien dirigés) : qualificatif donné aux quatre premiers califes : Umar Ibn Elkhattab, ami et beau père du prophète ; deuxième calife de l'islam.

²⁵³ Baylon, Christian et Fabre, Paul, *Les noms des lieux et de personnes*, éd., Nathan, collection « Linguistique française », Paris, 1982, p. 9

²⁵⁴ Sourate Er-Rahman, signifie, *Le Tout Miséricordieux*, c'est la 55^e sourate du Coran. Elle comporte 70 versets. Le hadith la surnomme « la Mariée du Coran ». C'est la sourate n 55 du Coran, elle fut proclamée durant la période médinoise. Elle a une structure particulière très belle qui aide à son approche et à sa compréhension. Elle est d'une beauté exceptionnelle grâce à ses versets courts et rythmés, agrémentés par des interpellations (31) qui se répètent, tels des refrains, ce qui ajoute à la beauté de la sourate. Site internet : (www.coran.smail.boudechiche.over-blog.com/article-sourate-er-rahmane-un-31-interpellations-88342346.html). (Smail Boudechiche : Journaliste et rédacteur en chef de la revue des études islamiques du Haut Conseil Islamique dans laquelle il avait publié depuis 2002 des recherches sur les méthodes de communication dans le Saint Coran. Il s'était spécialisé aussi dans les questions pétrolières et couvert, à ce titre, plusieurs fois des sommets de l'OPEP durant les années 1980.

²⁵⁵ Les noms théophores, sont les noms qui ont dans leur structure l'un des quatre-vingt-dix-neuf noms de Dieu cités dans le Coran.

sa recherche exhaustive sur l'anthroponymie et la toponymie en Algérie, elle avance que :

« Les noms à base religieuse se composent de noms théophores qui renvoient directement à Dieu « Allah » ou à la religion « Eddine » et de noms construits sur un vocabulaire religieux qui réfèrent de manière indirecte à Dieu, à ses prophètes et à la pratique de la religion. »²⁵⁶

Le nom d'un personnage, n'est pas le jeu d'un hasard, mais plutôt d'un travail d'une grande précision et documentation qui se prête à l'actualisation de l'histoire dont il témoigne. De fait, lors de sa lecture d'une œuvre littéraire, le lecteur peut déceler les intentions narratives de l'auteur. Car c'est à travers le nom attribué à son personnage que l'auteur, nous éclaire sur sa fonction et trace sa destinée. Ce nom peut être chargé de différentes valeurs sociales, symboliques, esthétiques et laisse transparaître des informations sur le lien que tisse l'intertexte entre les deux mondes. Le nom du personnage acquiert une grande part de vérité dans son fonctionnement mimétique, et par lui, la fiction se rend crédible. La charge sémantique du nom, lui permet de reproduire *l'effet personnage* selon Vincent Jouve. Dés lors, le nom du personnage est un moyen efficace d'imiter la réalité, nous y convoquons la citation suivante :

« Le nom n'est pas seulement un moyen commode de repérage et une marque d'unité qui rattache une série d'informations dispersés à un ancrage unique mais encore un moyen d'imiter la réalité. »²⁵⁷

Le nom « est à la fois conditionné par l'image que le romancier veut donner de celui qui le porte »²⁵⁸. Compte tenu de ces informations théoriques, nous avons effectivement trouvé nécessaire de citer le rapport qu'a trouvé Y.Khadra dans la réactualisation de quelques noms à qui nous allons faire appel dans cette étude, et ce pour se permettre de souligner l'aspect sinistre et de pouvoir écrire cette violence indescrivable.

Hind, Handala, Zoubeida, Doujana, Sofiane, Oma, Farouk, etc., sont quelques exemples pertinents de la panoplie de personnages exploités dans ce roman, agissant dans l'horreur et l'indifférence totales, ils ne sont que le retentissement d'un passé lointain actualisé par les fidèles et les partisans du FIS que nous avons déjà soulignés plus haut. Nous ne prétendons pas faire une étude onomastique du roman d'Y.Khadra,

²⁵⁶Ouerdia Yermèche, *Eléments d'anthroponymie algérienne*, Nouvelle Revue d'Onomastique N 55-2013, p.234

²⁵⁷Ruller-Theuret, Françoise, *Approche du roman*, Ed. Hachette Supérieur, Paris, 2001, p.81

²⁵⁸Ibid. p.82

ce qui n'est pas d'ailleurs, l'objet de notre travail, cependant, nous tâcherons, ici, d'aller vers les noms les plus révélateurs de cette violence, qui par contre, elle, fait l'objet de ce travail.

*Hind*²⁵⁹, l'épouse de *Sofiane* joue un rôle déterminant à côté de son mari dans la construction de la nouvelle et féroce personnalité de *Nafa*. Quand *Sofiane* invita *Nafa*, faisant déjà partie de son groupe, à habiter chez lui, pour l'initier aux armes à feu, dans le sous-sol de la villa, le narrateur nous présente *Hind*, dans ces termes qui l'affectent à un univers inhumain, l'éloignant par conséquent de son univers féminin.

« Une théopathe froide et acariâtre, d'une pâleur marmoréenne, aussi allergique aux bijoux qu'à la familiarité, qui exerçait une influence inouïe sur le groupe. », (p.189)

Par le biais de ce portrait, nous arrivons à prédire, en quelque sorte, le fonctionnement et la dynamique de ce personnage dans la fiction et son influence sur le héros *Nafa Walid*. De ce fait, la nomination du personnage, dans un roman, est un acte d'*onomatomancie*, tel que cité par C. Achour et A. Bekkat, c'est-à-dire, « *l'art de prédire à travers le nom, la qualité de l'être.* »²⁶⁰

Partant, nous nous proposons d'explicitier le rapport de ce nom au réel et son fonctionnement référentiel dans la fiction. Le couple *Sofiane* et *Hind*, répondent effectivement à cet art de prédire à travers le nom les qualités de l'être. Par la qualité de la férocité et la monstruosité, ces deux personnages exercent une grande influence sur la destinée de *Walid*, le transformant ainsi en tueur en série, sans aucun scrupule. L'assassinat de son premier homme, le magistrat, qui lui avait valu *le pas du non retour*, il l'avait exécuté sous l'ordre de *Sofiane*.

²⁵⁹ Hind Bint Utba, était la femme d'Abu Soufyan, l'un des plus éminents dirigeants de la tribu quraychite et farouche adversaire du prophète Mahomet. Dans la bataille de Badr, les musulmans vainquirent les quraychites. Le père et le frère de Hind et son oncle furent tués lors de la bataille. Suite à cela, elle gémit et cria vengeance en errant dans le désert pendant des jours, son mari lui assura que la mort de sa famille serait vengée. Hamza Ibn Abd al-Muttalib, oncle et compagnon du prophète, étant soupçonné d'être le tueur, elle a commandité son assassinat et elle promit une récompense à celui qui lui amènerait son foie ou son cœur. Lorsque Hamza fut tué à la bataille de Uhud, son foie fut rapporté à Hind afin qu'elle puisse le manger.

Plusieurs soldats musulmans (dont Abu Dudjana) eurent l'occasion de la tuer, cependant quand ils s'aperçurent que c'était une femme, ils renoncèrent à la frapper de leurs épées. Elle se convertit à l'islam à la suite de la conquête de La Mecque en 630. In site (www.islamopedie.be/biographie/femmes/hind-bint-outba)

²⁶⁰ C.Achour, A., Bekkat, A., Op.,Cit., p.81

« Pour boucler avec panache son premier moi dans le groupe, Sofiane fit exception à la règle et lui offrit, sur un plateau, un policier tellement gros que Nafa dut vider son chargeur sur lui pour l'étaler par terre. », (p.191)

Dans ce climat couvert de violence et de cynisme, *Nafa* commence à se familiariser avec les meurtres, les crimes les plus abominables, et à devenir un bourreau malgré lui, il l'explique dans ces propos :

« Sofiane avait raison : à partir du « troisième », les choses rentrèrent dans l'ordre. Nafa divorça d'avec ses doutes et ses cas de conscience et entreprit de guetter ses prochaines victimes avec la patience immuable de la fatalité. », (p.191)

Voulant à tout prix pousser *Nafa* à être le bourreau de son collègue le cinéaste, *Rachid Derrag* qui lui avait signé son rôle dans le film *Les enfants de l'aube*, *Hind* apprit à *Nafa* le principe irrévocable en quoi il fallait se conformer pour pouvoir exterminer les mécréants :

« Au djihad, il n'ya pas deux poids deux mesures. Tout individu condamné par le Mouvement doit être liquidé. Sans appel. Qu'il soit parent, proche ou connaissance n'y change rien. C'est seulement en se conformant à ce principe irrévocable que nous viendrons à bout des prévaricateurs qui nous gouvernent. », (p.196)

Comme nous venons de l'expliquer en bas de page, *Hind* dans l'histoire arabo-musulmane, avait demandé "le foie" ou "le cœur" de Hamza²⁶¹, l'oncle du prophète, soupçonné d'avoir tué sa famille lors de la bataille d'Uhud. Le rapprochement établi par l'auteur, paraît-il, est centré sur le paradigme de la férocité, et ce, en évoquant le caractère animal et en particulier celui des *loups*, énoncé visiblement dans le titre. D'où le caractère animal, plutôt cannibale, qui caractérise *Hind* et la singularise au sein de cette histoire renvoyant ainsi à l'histoire de la bataille d'Uhud à Badr entre les musulmans et les quraychites.

Inscrivant ses personnages dans une aire socio-historique musulmane bien déterminée, celle du prophète et ses compagnons (*souhaba*), c'est une manière pour

²⁶¹ - Hamza était l'oncle paternel du prophète, ayant presque le même âge, ils étaient considérés comme des « frères de lait ». Souvent désigné comme le lion d'Allah pour son courage et sa bravoure. Parmi les premiers convertis, il passait pour un excellent combattant sur les champs de bataille. Il mourut en martyr à la bataille d'Uhud.

- La légende veut que *Hind* Bint *Utba*, profana le corps de Hamza en vengeance pour la mort de nombre de membres de sa famille, avant qu'elle ne se convertisse à l'islam.
In site internet (http://fr.m.wikipedia.org/wiki/Hamza_ibn_al-Muttalib)

l'auteur de puiser dans l'esprit des fondamentalistes qui, eux, en adoptant ces noms voulaient exprimer à outrance, et au quotidien leur foi et leur dévotions religieuses.

A l'instar des noms précédemment cités, nous passons à présent à une autre catégorie de noms que nous pouvons considérer aussi textuelle qu'intertextuelle. La multiplicité des personnages référentiels convoqués renforce par l'existence de modèles la légitimité du récit et son ancrage sociohistorique. Le processus de sémantisation et de motivation déployé à dessein y produit un grand parallèle entre les époques et les personnages. En effet, nous trouvons très adéquate, la citation de Yves Baudelle parlant de sémantique de l'onomastique fictionnelle où il trouve que :

« *La fiction soumettant les noms propres à un double processus de sémantisation et de motivation qui instaure une relation de redondance entre les signifiés du nom et les signifiés textuels du personnage qui le porte.* »²⁶²

Eu égard à ces informations, nous aimerions mettre l'accent sur un personnage dont le nom, semble fortement motivé : *Omar Ziri*. Ce personnage originaire de la Casbah qui détient une gargote la *Nef* nous projette dans l'histoire de la fondation de l'Algérie par Bologhine Ibn Ziri. La redondance de ce nom dans le récit nous a mené à s'interroger sur sa place dans le roman, avec 57 occurrences²⁶³, il vient directement après le personnage principal *Nafa Walid* avec 168 occurrences, ce qui a poussé notre curiosité à s'y attarder pour plus d'informations afin de garantir une meilleure lisibilité du texte.

Une étude détaillée, en *sciences du langage*, sur les noms propres chez Y.Khadra a été faite sur un corpus de quatre romans y compris *A quoi rêvent les loups*, l'objet de notre travail, a dégagé ces occurrences sur lesquelles nous nous sommes basées pour donner une importance particulière à *Omar Ziri*, qui a été nettement écarté de cette étude. Avec une telle présence, ce personnage s'impose dans le récit et s'expose au lecteur nouant un contrat de lecture en vue de plus de lisibilité du texte et de bonne réception du roman.

²⁶² - Baudelle, Yves, *Sémantique de l'onomastique fictionnelle : esquisse d'une topique*, in *Le texte et Le nom*, actes du colloque de Montréal, Avril, édités par Martine Léonard, 1995, p.25

²⁶³ Belkaim Leila, *Les noms propres : les toponymes et les anthroponymes dans Les chants Cannibales de Y.Khadra*, Thèse de magister sous la direction de Farid Benramdane, université Oran-Es Sénia, 2012/2013, p. 67

La Casbah²⁶⁴, en effet, correspond à la vieille ville d'Alger, médina, capitale de l'Algérie, bâtie par Bologhine ibn Ziri en 960, sur les ruines de l'ancienne ville romaine d'*Icosium* dont elle forme un quartier historique inscrit au patrimoine mondial de l'humanité de L'Unesco depuis 1992. Comme nous venons de le voir dans ce rappel historique, la Casbah est fondée par Bologhine Ibn Ziri, d'où le nom du personnage *Omar Ziri* présenté au chapitre II intitulé "*La Casbah*", le narrateur fait un bond historique à la période 1988 pour tisser ce lien du commencement de la crise. Il nous décrit *Omar Ziri* dans ces termes :

« Avant l'hystérie nationale d'octobre 88, Omar Ziri était un loubard très fier des ancrs glauques tatouées sur ses biceps. », (p.104)

Le nom d'*Omar Ziri* est évoqué conjointement avec les événements d'octobre 88, décrivant sa personnalité en amont et en aval de cette *hystérie nationale*, le narrateur en fait une figure emblématique du récit. Aussitôt affecté d'un changement radical, lors de la montée du FIS, il devient un membre actif dans les rangs des groupes armés. Il incarne le type du personnage «*profiteur qui change d'idéologie selon ses intérêts* ».

Il était le patron d'une gargote qui se transforme en un «*Resto de cœur* » pour les mendiants et les plus démunies au lendemain de l'avènement du FIS. La gargote est devenue un lieu d'apprentissage, où les cheikhs pouvaient faire passer et circuler leurs discours sur l'Algérie tranquillement. Dans le passage ci-dessous, tel un hommage, les paroles des cheikhs touchaient profondément les sentiments des partisans, ils leur rappelaient que :

« Avant 62, notre pays était le grenier de l'Europe. Aujourd'hui, c'est une ruine. Avant 62, l'Algérien préférerait se couper la main plutôt que de la tendre. Aujourd'hui il tend les deux. », (p.106)

²⁶⁴-Son histoire remonte à l'Antiquité où elle est d'abord un port punique, puis Berbère et enfin romain. Fondée au Xe siècle par les Zirides, elle est ensuite enrichie par les apports des autres dynasties berbères qui dominent successivement le Maghreb central. Selon d'autres hypothèses, avancées par El-Bakri, célèbre polygraphe andalou, le nom correct serait celui conservé par la tradition orale de ses habitants la désignant comme *Dzeyer* qui serait un hommage à Ziri fondateur de la ville. D'ailleurs les habitants de la ville jusqu'à nos jours se désignent comme *Dziri*. Exemple d'architecture islamique et d'urbanisme des médinas arabo-berbères.

Sa gargote se transforma en un « *Resto de cœur* » sous l'ordre de *l'imam Younes*, devenant un lieu qui accueille tous les pauvres où *les misérables avaient droit aux mêmes plats de l'ancienne clientèle avec, au gré des générosités, un morceau de poulet, une tranche de melon ou un pot de yoghourt :*

« *Lorsque l'imam Younes lui demanda de transformer sa gargote en un « Resto du cœur » version FIS, Omar se déclara, extrêmement honoré. »*, (p.105)

Nous remarquons, en premier lieu, que le nom de *Omar Ziri* dans ce passage est désigné par *Omar* uniquement comme pour montrer son glissement automatique et son adhésion au FIS, son nom version FIS comme c'est insinué dans le passage. Car ce nom est celui de l'un des quatre califes ce qui lui facilite la transition. Ensuite nous assistons à une métaphorisation du lieu, la gargote "*La Nef* " qui se transforme en un centre d'accueil et de propagande. Car c'est à cet endroit que les *cheikhs*, ces *drôles oiseaux migrants*, qui sont partis en Orient porter la bonne parole et rentrés au pays avec des *messages d'espoir et un programme de salut*, approuvent leur soutien à cette classe de pauvres qui fréquente l'endroit. Car ils intervenaient entre deux bouchées à tour de rôle, ils leur disaient :

« *Pourquoi êtes-vous ici, dans cette auberge, à dépendre exclusivement de la charité de quelques braves ? Pourquoi vous faut-il vous contenter de la soupe populaire pendant que l'on jette votre argent par les fenêtres, pompe votre pétrole sous votre nez, piétine votre dignité et votre avenir ? »... des questions simples pourtant, mais qui ne récoltaient, en guise de réponses, que sourdes indignations et perplexité. Les cheikhs n'en espéraient pas plus. »*, (p.106)

Les questions évoquées dans cet extrait, qui paraissent simples, représentent pourtant la dérive de tout le système en place. Elles font, un état de lieu des questions de l'Algérie avant octobre 88, montrant ce qui a poussé à la révolte marquée par cette date. Cet extrait souligne également le nouveau rôle de la gargote d'*Omar Ziri*, comme lieu de propagande, elle a pris un autre visage sans que personne ne s'en rende compte, le narrateur nous dévoile ce changement en disant :

« *Ils savaient bien dire les choses, les cheikhs, que les misérables ne s'aperçurent même pas qu'un panneau frappé aux slogans islamistes remplaçait l'enseigne de la gargote, que l'hospice se transformait en centre d'accueil et de propagande, qu'à l'endroit du comptoir, des tables*

vermoulues et des cuisines, se dressaient maintenant des bureaux tandis que sur les murs enfin badigeonnés , des photos insoutenables relataient des débordements des forces de sécurité lors des évènements d'octobre. », (p.107)

A l'image de cette gargote, l'Algérie subissait des transformations intenses au sein de son territoire sans pour autant s'en rendre compte ou arriver à dire mot. La gargote d'Omar Ziri, personnage doté du nom du fondateur de l'Algérie comme référence, symbolise à l'échelle macroscopique une Algérie submergée par les dogmes et les tensions divergentes qui se disputent le même pays.

Le narrateur joue sur les niveaux narratifs en insérant l'histoire dans l'histoire, un récit enchâssé dans un autre enchâssant. Voulant réécrire l'histoire, objet de ce chapitre, l'auteur se sert d'une forme d'une mise en abyme pour décrire l'histoire adjacente à cet événement d'octobre 88, qu'il désigne par l'hystérie nationale. Ces photos insoutenables sur le mur, dont il est question dans l'extrait ci-dessus, retracent l'histoire des années 90. Une manière pour lui de décrire les faits. Décrivant les photos sur le mur de la gargote, le narrateur nous plonge, en fait, au cœur des événements tragiques, il dit :

« Ces images ne sont pas truquées, certifiait-on...grâce aux photos on pouvait se remémorer les rues enfumées au gaz lacrymogène, les véhicules et les établissements incendiés, les CRS tabassant à coup de matraque les manifestants, les brancardiers transportant des blessés, les femmes en larmes, les enfants traumatisés... Et surtout les cops gisant sur le pavé, dans des mares de sang, mutilés, foudroyés, les yeux hagards, le doigt tourné vers le ciel, et qui selon les cheikhs, semblaient dire aux survivants : « Nous sommes morts pour vous. Ne nous oubliez pas » ..., (p.107)

Décrivant les photos qui badigeonnaient le mur, l'auteur se donne un moyen qui semble efficace pour dire la violence qui sévissait dans la rue d'Alger et dans tout le pays. Le narrateur nous explique comment grâce aux photos, qui loin d'être truquées, exposaient tel un tableau le drame et la tragédie où personne n'est à l'abri. "*Grâce aux photos on pouvait se remémorer les rues enfumées au gaz lacrymogène, les véhicules et les établissements incendiés, etc.*". Cette technique de mise en abyme, traduit l'histoire que voulait raconter Y.Khadra qui se trouve à son tour gravée, sur ces photos comme une mémoire grâce à laquelle ils pouvaient se remémorer les faits macabres, cela

permet, l'effacement de l'auteur tout en renforçant son discours sur la violence par l'image et de dire l'indicible tout en gardant de la distance.

Cette façon d'écrire l'Histoire n'est-elle pas en elle-même mythique ? *La Nef*²⁶⁵ transformée en « *Resto du cœur* » tel un navire transportant, mendiants et pauvres leurs garantissant les besoins les plus élémentaires, manger à leurs satiété, pour les sauver d'un pouvoir qui les a réduit au néant, qui les a appauvris. Les *cheikhs* expliquaient à ces pauvres :

« Ils (les cheikhs) parlaient du bled livré aux chiens et aux vauriens, de la débauche qui sévissait en hautes sphères, du paradoxe qui n'expliquait pas pourquoi dans un pays aussi riche que l'Algérie, des citoyens à part entière devaient crevoter dans le dénuement le plus infamant. », (p.106)

La Nef d'Omar Ziri, symbolise l'Algérie profonde, celle fondée par Bologhine Ziri avec ces enfants de la Casbah pauvres et démunis, étaient alors, peut-être contraints à s'embarquer sur cette *Nef* tel *l'arche de Noé** offrant le salut à cette population. Plusieurs interprétations sont possibles et c'est justement ce qui représente le propre du texte littéraire qui se prête à plusieurs lectures. Cependant, pour mieux discerner notre idée, nous citons ceci :

« Après octobre 88, Omar Ziri fut impressionné par la déferlante islamique. Il subodorait l'imminence d'une révolution qui ne pardonnerait rien à ceux qui ne prendraient pas le train en marche. Le discours était clair et la menace flagrante. », (p.105)

Donc à partir de ce discours parlant « *d'une révolution qui ne pardonnerait rien à ceux qui ne prendraient pas le train en marche* », nous avons réussi à déceler l'analogie avec l'image de l'arche de Noé qui n'est, en fait, que ce *train en marche*.

La personne qui détenait les comptes de ce réseau d'aide aux familles dans le besoin est Omar Ziri. Il fut tué par les islamistes parce qu'il puisait dans les fonds du mouvement pour élever sa villa à Cheraga. Par cette fin inattendue *d'Omar Ziri*, l'auteur souligne l'ingratitude des groupes armés et la sauvagerie des loups.

« Quant à Omar Ziri, il puisait dans le trésor de la guerre pour élever sa villa, à Cheraga (...), L'Omar Ziri, le gouman, le truand des truands (...) Il a d'abord essayé de nier les faits qui lui étaient reprochés. Comme ça

²⁶⁵ Nef vient du latin *navis* « navire ». I. navire à voile / II. Partie d'une église, du portail au chœur

* Vaisseau fermé qui permit à Noé d'échapper aux eaux du déluge

n'attendrissait personne, il s'est mis à genou pour supplier l'émir de l'épargner. Ce fut un spectacle époustouflant.», (p. 207)

Ici l'*Omar Ziri* revêt un sens plus large que celui porté dans la fiction, son délit d'avoir puiser dans le trésor de la guerre pour élever sa villa à Cheraga, nous renvoie à ceux qui détiennent le pouvoir, citoyens algériens, qui ont détourné les fonds de l'Algérie pour leurs biens personnels sans se soucier du reste de la population, ce qui a mené au génocide et au carnage les plus dramatiques de l'histoire de l'Algérie. Cette explication est, en partie fondée sur les qualificatifs accordés à *Omar Ziri*, qui viennent renforcer ce sens à savoir *le gouman* et *le truand des truands*. Ayant trahi les principes de la Révolution algérienne de 1954, les hommes du pouvoir sont les truands des truands.

Le *gouman*, qui est un patronyme français, relève d'une sémantique assez riche orientant la lecture du texte. En l'affichant sous un patronyme français, *les frères* procèdent à son exclusion de la communauté musulmane de l'époque. Trop attachés aux noms théophores qui symbolisent leur implication et leur dévouement aux religieux, ils sous-tendent, par là, leur détermination à constituer l'état islamique. Programmant ainsi la lecture du roman, le *gouman* représente, paraît-il, la culture et la civilisation françaises qui, en réalité, n'ont pas de place dans cet état attendu. Selon eux, tels des traîtres, les dirigeants algériens avaient tous ce profil de *gouman* qui entravait leur projet et leur idéologie. Ce trait figuratif, nous le trouvons également souligné par L.Aslaoui, dans *Les jumeaux de la nuit*, où elle soulève la portée de la langue française, qualifiée de langue des impies par les fondamentalistes, elle serait interprétée comme *haram* (illicite) :

« Quand débutera son cours de français, quatre élèves assis au deuxième rang quitteront la salle de classe comme l'accoutumée. Elèves en terminales lettres, ils refusent d'apprendre la langue des impies. (...) l'imam de la mosquée les convainc que les lettres françaises sont haram, que Soukeina est haram.», (p.30)

Au terme de cette lecture, il se trouve que, finalement *Omar Ziri* représente l'une des figures renvoyant au pouvoir en place et ses dirigeants imbus de la culture de l'autre, qu'il fallait éliminer coûte que coûte pour instaurer l'état islamique.

Conclusion partielle

A travers les différents points examinés précédemment, il nous semble avoir dressé les deux aspects du récit : écriture de l'Histoire, immédiate et ancienne, par le recours à une dynamique intertextuelle envisageant de montrer des analogies avec les histoires évoquées. Car ces deux aspects, nous ont permis de déceler l'œuvre en tant que discours et ont contribué à déceler la réécriture de l'histoire à travers différents à savoir, le statut de la langue française, la plate forme de Rome et le code de la famille chez Leila Aslaoui. De même, par son choix précis des noms de ses personnages, « *Hassan, Hocine, Soukeina* », l'auteure a invoqué une réalité historique, des plus connues dans la culture arabo-musulmane, pour donner force et légitimité à son combat, puisqu'elle a continué d'écrire dans la presse algérienne, notamment *le soir d'Algérie*, avec la même force et ténacité. La convocation des noms enfouis et puisés dans la culture arabo-musulmane, tels que Hind, Zoubeida, Sofiane, Othmane, etc, chez Khadra, et également chez Leila Aslaoui : Hassan, Hocine, Soukeina et tant d'autres noms ont participé à inscrire l'histoire arabo-musulmane dans le texte, lui conférant un sens à-priori construit. Ceci contribue à préparer le lecteur à mieux s'inscrire dans le roman pour une meilleure réception. Par cette dynamique intertextuelle, faisant appel à la compétence et à la mémoire du lecteur, les auteurs ressuscitent l'histoire ancienne de l'islam dans leurs écrits. Ces indices orientent la lecture et accordent au lecteur la possibilité de se représenter les personnages dans son monde de référence. Ils sont puisés dans l'horizon d'attente du lecteur qui est la réalité algérienne des années 90. Ainsi, ces auteurs nous légument-ils des moyens pour faciliter la réception de leurs romans.

Le texte de Yasmina Khadra déploie à son tour, diverses marques d'intertextualité sur plusieurs niveaux, en l'occurrence le sacré et l'histoire arabo-musulmane. Nous y retrouvons des intertextes avec le discours prophétique et avec le coran, il se réfère également au diable, au paradis et aux prophètes ; nous y relevons aussi un intertexte intense avec des noms motivés à effet explicatif, ils sont ancrés dans l'histoire de cette période. La nomenclature onomastique d'Y.Khadra, à connotation religieuse condamne et proscrit la violence endurée pendant la décennie noire. A cet effet, l'auteur a exploité une infinité de structures textuelles qui concourent à élaborer *à priori* le sens du texte. C'est une manière, parait-il, pour Y.Khadra, de dire que le pouvoir avait aussi une main, par sa gestion inefficace et son injustice, dans cette guerre civile durant laquelle la question la plus problématique était, qui tue qui ? Et qui reste toujours sans voix. Il

paraît que le problème fondamental auquel s'attaque l'auteur dans son roman est celui du rapport de l'homme au monde.

Quant à Abdelkader Djemai, il s'est avéré qu'un silence a soigneusement vêtu cette dimension historique dans son texte. S'interdisant d'aller au-delà de l'instant présent, l'auteur ne conçoit pas l'écriture de la violence de la même manière que les deux autres écrivains. Il paraît que, Abdelkader Djemai, se heurte exceptionnellement à la difficulté de dire l'indicible, mais il trouve, avec une telle habileté qui ne laisse guère son lecteur insensible, le moyen de le suggérer à travers des outils intrinsèques à la langue, laquelle sera l'objet d'étude dans la partie suivante qui traite l'écriture dans son rapport à l'engagement proprement dit des écrivains de notre corpus.

Troisième partie :

Engagement et écriture métaphorique

« Pour atteindre au caché, il faut trouver un autre registre où le rôle de la langue sera de transpercer l'apparent. La langue présentera alors un autre monde et un autre réel dans lesquels change le rapport du lecteur avec les choses et change aussi l'ordre de la réalité »

Gibran Khalil, *Le Prophète*, éd. Gallimard, 1992, p.4

Chapitre I :

L'écriture comme acte d'engagement

Introduction

La littérature des années 90 a fait la une de la presse, algérienne et étrangère, les publications de comptes-rendus de livres, d'interviews d'écrivains et de témoignages se sont multipliées. Cependant, la presse s'est contentée de souligner les dimensions du témoignage et de la dénonciation de ces textes, sans tenir compte de leur valeur littéraire. La réflexion sur ces écritures prises dans l'urgence du présent, nous amène à dire que la place de ces écritures est au centre des préoccupations des différentes études littéraires relatives à cette époque. Ce qui présume des positions de lectures nouvelles et plurielles. Nous citons, à cet effet, le constat publié dans un article de presse, dans le journal *Liberté*, à propos de l'émergence de cette littérature, où il est question de cette nouvelle forme d'écriture :

« Ces dernières années ont connu un phénomène littéraire exceptionnel, celui de l'émergence soudaine d'écrivains nouveaux. L'on assiste à la naissance d'une littérature foisonnante et diverse, et des plus brillantes ; une littérature qui continue à s'enrichir de nouvelles plumes. Des écrivains, hommes et femmes, se sont jetés, par besoin ou par nécessité ou encore par passion, dans l'écriture pour dire de leur empreinte graphique leur existence, leur société, leur histoire dans une Algérie qui s'assassine, se métamorphose. Des centaines d'écrits, qu'ils soient romans, récits, essais, nouvelles, poésies, théâtres..., sont ainsi édités aussi bien en Algérie qu'en France. Les maisons d'édition affichant un intérêt assez particulier – quelque peu politique – à l'expression littéraire algérienne, contribuent à l'émergence d'une littérature nouvelle et prolifique. »²⁶⁶

Une littérature inscrite dans l'horreur, le désenchantement, la terreur, le désespoir et le génocide, se caractérise par son écriture ouverte à tous les styles, par sa dénonciation sans équivoque de la folie et de la barbarie. Cette horreur quotidienne va forcément développer une écriture différente. En effet, divers écrivains ont trouvé dans l'écriture le moyen d'exprimer l'inquiétude et le déchirement de l'Algérie face à cette violence meurtrière. « *La littérature algérienne de langue française est contemporaine d'un éveil historique. L'écrivain algérien de langue française est aussi et surtout, un*

²⁶⁶Le Roman algérien de langue française, *Une littérature foisonnante*, cité in : <https://www.liberte-algerie.com/actualite/une-litterature-foisonnante-4374/print/1>

intellectuel. En tant que tel il a été amené à prendre position, à se définir par rapport à une idéologie, et même à élaborer cette idéologie »²⁶⁷

1. De la fiction à l'engagement : L'impact de la conjoncture sur la littérature algérienne des années 90.

Le souci de l'engagement, le désir de la dénonciation et le besoin de témoigner, pendant la décennie noire, ont donné lieu à une littérature marquée par une sorte de saturation où la violence apparaît comme un dénominateur commun à un grand nombre de romans. Dans cette partie, notre travail tend vers l'analyse d'une esthétique littéraire plutôt que de l'effet d'une représentation d'un projet idéologique bien déterminé, même s'il existe des liens évidents entre les deux aspects de la question. Nous tenterons de faire la jonction entre la fiction et l'idéologie dans ces œuvres et voir comment ces deux entités seraient et ne peuvent-être qu'indissociables dans ces formes d'écritures.

Plus de cent mille morts, cinquante mille blessés et presque autant d'handicapés physiques, mentaux et d'orphelins, tel est, en l'absence de tous chiffres officiels le bilan approximatif, annoncé alors par les médias, de plus d'une décennie de terrorisme barbare qui s'était abattu sur l'Algérie et qui continue à sévir, quoique de façon moins atroce jusqu'à ce jour. Conscients de cette situation et marqués au même titre que l'ensemble du peuple algérien par cette tragédie, certains écrivains ont refusé de se taire. A cet effet, nous invoquons Rachid Mokhtari, qui a consacré un essai critique à cette littérature des années 90, La graphie de l'horreur, où il dit :

La décennie écoulée (1990-2000) a vu l'émergence d'une écriture marquée particulièrement par la tragédie de ce terrorisme qui a amputé l'Algérie de ses élites sociales et intellectuelles et a semé la mort au sein de ses citoyens²⁶⁸.

Les années 1993-1994 furent en particulier celles des assassinats massifs d'intellectuels et d'écrivains algériens. Une diversité d'ouvrages, notamment, en langue française, ont surgi pour dire l'urgence de s'opposer à cette violence meurtrière qui ensanglante tout le pays : romans, chroniques témoignages, essais vont se relayer pour témoigner et dénoncer la souffrance des algériens. Il s'agit dans

²⁶⁷Erik, Orsenna, *Rachid Mimouni-La Malédiction*, Cité dans : Redouane Najib, *Rachid Mimouni : entre littérature et engagement*, Paris, éd. L'Harmattan, 2001, p.98

²⁶⁸ Rachid Mokhtari, *La graphie de l'horreur : Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Alger, Chihab Editions, 2002, p.25

ces écrits de mettre en relation les faits fictifs et les événements historiques, une manière de porter le deuil de leur cher pays par un moyen qui leur est propre : la littérature.

De Rachid Boudjedra *Fis de la haine*²⁶⁹, jusqu'à Boualem Sansal *Le serment des barbares*²⁷⁰, en passant par Malika Mokadem, *Le siècle des sauterelles*,²⁷¹ Tahar Djaout *Les Chercheurs d'os*²⁷², Yasmina Khadra *A quoi rêvent les loups*²⁷³, tous ces auteurs et tant d'autres encore ont écrit pour dire dans un style métaphorique le caractère horrible des carnages commis et l'infamie d'un camp qui a érigé la terreur en système politique.

Cette écriture ou littérature-témoignage qui nous rappelle la littérature de combat menée par Mouloud Feraoun, Mohamed Dib et Kateb Yacine, pose un regard critique et évaluatif sur la crise qui déchire l'Algérie. L'exemple de Rachid Mimouni en est peut être le plus explicite car interpellé par la souffrance de son peuple soumis à cette barbarie, il va la dénoncer sans détour et ce à travers un essai « *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* »²⁷⁴. Toute œuvre littéraire quelle que soit la portée que veut lui attribuer son auteur, porte en elle d'une manière volontaire ou non un sens bien défini avant que l'auteur ne commence son œuvre, excepté le nouveau roman dont l'écriture se veut être « *une aventure* », pour reprendre les termes d'Alain Robbe-Grillet.

La question de l'engagement a longtemps occupé la littérature après la seconde guerre mondiale. L'écrivain, dans ces circonstances, est soucieux de son époque, il s'inscrit dans une littérature asservie à une cause. Le récit s'avère, dans ce sens, comme étant le support d'un militantisme valorisant les idéologies des uns et des autres. Comme l'explique bien Rachid Mimouni à travers cette citation :

« *Ecrire son pays, c'est s'exposer. Il y a d'abord le compatriote qui refuse le visage qu'on lui offre et récuse le miroir de notre art. Il y'a celui qui vous accuse de mettre brutalement à nu l'être intime et secret*

²⁶⁹ Rachid. Boudjedra, *Fis de la haine*, Paris, éd. Denoël, 1992

²⁷⁰ Boualem. Sansal, *Le Serment des Barbares des Barbares*, Paris, éd. Gallimard, 1999

²⁷¹ Malika Mokadem, *Le siècle des sauterelles*, Paris, éd. Ramsay, 1992

²⁷² Tahar Djaout, *Les chercheurs d'os*, Paris, éd. du Seuil, 1984

²⁷³ Yasmina Khadra, *A quoi rêvent les loups*, Paris, éd. Julliard, 1999

²⁷⁴ Rachid. Mimouni, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Paris, éd. Belfort Le Pré aux Clercs, 1992.

pour l'offrir au regard des étrangers. (...) Ecrire son pays c'est toujours politique et singulièrement dans les régimes non démocratiques... »²⁷⁵

La notion de l'engagement, reste en effet étroitement liée au chantre de la littérature engagée, Jean Paul Sartre qui, selon lui : « *Parler c'est agir. (...) L'écrivain « engagé » sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. (...) Il sait que les mots sont des « pistolets chargés ».* S'il parle, il tire. »²⁷⁶

Compte tenu de ces réflexions théoriques, nous envisageons l'engagement, selon Denis Benoit, dans sa dimension intemporelle du fait littéraire, c'est-à-dire : « *Parler d'engagement reviendrait à s'interroger sur la portée intellectuelle, sociale ou politique d'une œuvre, sans autre précision.* »²⁷⁷

Dans cette perspective, les textes étudiés dans ce travail, détiennent une certaine puissance autant artistique et stylistique qu'idéologique, c'est-à-dire qu'ils déploient des ressources et des incidences pour, dans ce cas précis, attaquer le pouvoir en place ainsi que le régime totalitaire des fanatiques. Roland Barthes estime que « *le vrai combat des intellectuels n'est pas contre le Pouvoir, mais contre les pouvoirs* ». ²⁷⁸

Le pouvoir de l'écriture, détenu par les intellectuels, leur permet de fonder une aptitude et une faculté à travers lesquelles ils peuvent implicitement ou explicitement s'attaquer et s'affronter au pouvoir, pour la plupart d'entre eux, d'une manière esthétique. Autrement dit, leurs écrits doivent refléter leur engagement. Ainsi, dans cette partie, allons-nous nous concentrer sur cette notion de "l'engagement", parce que les écrivains étudiés se veulent «engagés» dans et par leurs écrits. Ces auteurs se sont intéressés à un événement qui a fait couler beaucoup d'encre, à savoir la violence qui retrace l'horreur vécue dans la décennie noire, qui les a profondément marqués, et en tant qu'intellectuels, elle a orienté leurs écritures et la manière dont il faut aborder ce genre de thème. Par conséquent, cet acte d'écriture est, lui-même considéré comme acte d'engagement. Comme le souligne Edward Saïd dans son essai *Des intellectuels et des pouvoirs*, il dira à ce propos que :

²⁷⁵ Rachid Mimouni, interview dans le journal du *Jura Suisse*, 1991

²⁷⁶ Patrick Brunel, *La littérature française du XX siècle*, Paris, éd. Nathan, 2002. p. 142

²⁷⁷ Benoit Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, éd. du Seuil, Paris, 2000, p.11

²⁷⁸ BARTHES, R., *Leçon*, Editions du Seuil, 1978, p. 12

« L'intellectuel n'est ni un pacificateur ni un bâtisseur de consensus, mais quelqu'un qui engage et qui risque tout son être sur la base d'un sens constamment critique, quelqu'un qui refuse quel qu'en soit le prix les formules faciles, les idées toutes faites, les confirmations complaisantes des propos et des actions des gens de pouvoir et autres esprits conventionnels. Non pas seulement qui, passivement, les refuse, mais qui, activement, s'engage à le dire en public.»²⁷⁹

S'installant dans la vraisemblance, la littérature algérienne des années 90 se conçoit comme une écriture-témoignage. Les textes romanesques de notre corpus et en particulier, ceux de L.Aslaoui, *Les Jumeaux de la nuit*, et d'Y.Khadra, *À quoi rêvent les loups*, s'articulent sur différents thèmes émanant de l'atmosphère tragique des événements sociopolitiques de l'époque, notamment, ceux de la barbarie et de l'horreur de la mort à travers lesquels le lecteur est brusquement propulsé dans un espace complètement submergé par la violence. L'exemple du parcours du principal protagoniste *Nafa Walid* sombrant, dans le chaos et la folie à défaut de donner sens à sa vie d'acteur cinématographique, retrace visiblement cette déchéance de toute une société aux prises avec le chaos et l'outrance.

Avec *A quoi rêvent les loups*, et *Les jumeaux de la nuit*, les auteurs nous propulsent au cœur de la tourmente de la tragédie des années 90. Ce qui est relaté, c'est l'Histoire d'une Algérie déchirée par un intégrisme absurde. Où les tensions sociopolitiques et culturelles trouvent écho dans la littérature qui rend compte des conflits qui déchirent la société algérienne pendant cette période. A ce sujet, Rachid Mokhtari, note à propos d'*A quoi rêvent les loups*, dans *La Graphie de l'horreur* qu' « A travers le personnage central de *Nafa*, il explore l'inextricable réseau du terrorisme dans sa complexité socioculturelle.»²⁸⁰

En effet, la dimension sociale dans ces romans traduite par son rapport à la société, donne lieu à une réflexion critique sur la tâche de l'écrivain. Une tâche imposée par la conjoncture inhérente aux événements, celle de dénoncer fortement les déboires d'un système politique et économique qui a transformé de jeunes Algériens passionnés en tueurs en série, comme c'est le cas dans les trois romans de notre corpus. Dans ce sens, l'écrivain juxtapose les deux traits de la production littéraire, d'un côté la réalité sociale et de l'autre côté la fiction affabulatrice, où l'écrivain algérien s'affirme comme

²⁷⁹ Edward W. Said, *Des intellectuels et du pouvoir*. Ed. Seuil, Paris, 1996, p. 20.

²⁸⁰ Rachid Mokhtari, *La Graphie de l'horreur : Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Chihab éditions, Alger, 2002, p.136

témoin de son temps et de son Histoire, cette référence à l'Histoire n'est donc pas insignifiante elle porte en elle d'autres significations qu'il nous faut sortir de l'implicite, afin d'en saisir les enjeux et les implications, voire l'idéologie véhiculée.

À l'encontre d'A. Djemai qui investit l'implicite et le langage métaphorique pour dévoiler ses blessures les plus profondes, les deux autres romans ne cachent pas leurs portées idéologiques dans lesquelles les auteurs s'investissent pleinement. De ce fait, qu'elle soit morale, juridique, politique ou esthétique, l'idéologie présente toujours la même structure formelle.

Il nous paraît utile de s'appuyer, dans cette analyse de convoquer les travaux de Benoit Denis, dans son essai sur la littérature et l'engagement intitulé, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, où il est question de comprendre comment se sont négociés, à travers l'engagement, les rapports entre littérature et champ politique. Au terme de son étude Denis Benoit, remarque que :

« *Ce "manque à l'engagement" qui apparaît aujourd'hui le signe sous lequel s'écrit la littérature la plus lucide s'avère aussi sa chance ; l'espace laissé à découvert par le reflux de l'engagement, la littérature s'emploie à le reconquérir en faisant de cet engagement manqué sa marque distinctive, son drame intime et magnifique. Car en définitive, au jeu du qui-perd-gagne, la littérature l'emporte toujours.* »²⁸¹

Sachant que le rôle de l'écrivain, notamment l'écrivain engagé, est souvent de participer à la formation et l'information du destinataire, nous allons essayer d'analyser quelques prises de positions que nous estimons importantes à la lecture de l'idéologie dans cette partie de l'analyse. Nous sommes sensées, à ce stade de l'analyse, nous arrêter sur le concept de l'idéologie pour être en mesure de lire l'idéologie de chaque auteur en s'engageant par l'acte d'écrire. Car la notion même d'engagement en littérature, présuppose la présence d'idéologies et d'orientations idéologiques que les écrivains vont dénoncer par le biais de l'écriture.

Le concept d'idéologie désigne alors une discipline dont les *idées sont l'objet*. Au départ, l'idéologie est un « *discours sur les idées* », c'est-à-dire sur les éléments du langage. Ceci dit, un langage sur les idées, sur les vues de la pensée sur la perception du monde, et ce qui est imaginaire, dans cette perception. A ce titre, Karl Marx donne au

²⁸¹ Benoit Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, op., cit., p.299

terme le sens suivant « *L'idéologie désigne [le système des idées, des représentations qui domine l'esprit d'un homme ou d'un groupe social]* »²⁸².

De plus, Louis Althusser, dans ce contexte Louis Althusser explique que « *l'idéologie est désormais "ce rapport imaginaire à des conditions d'existence réelles"* ».²⁸³ Ainsi, dans son ouvrage « *Positions* » datant de 1976, a-t-il consacré la partie intitulée « *Idéologie et appareils idéologique d'Etats* » à l'étude des appareils idéologiques, où il démontre les mécanismes de l'idéologie qui, selon lui, contribuent à la reproduction des rapports sociaux et donc à la reproduction des modes de domination qui les fondent. Il met en place les notions d' « *appareil répressif d'Etat* » et d'« *appareil idéologique d'Etat* », ce dernier se définissant comme un ensemble d'institutions (Eglise, Ecole, médias culture, famille, parti politique, syndicat, etc.).

Selon Althusser, l'idéologie est une « *représentation* » du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence. De ce fait les idéologies font allusions à la réalité. Il suffit de les interpréter pour trouver en elles la réalité de ce monde. Dans ce cas, les idéologies sont la représentation imaginaire du rapport de l'homme des conditions d'existence réelles (rapports des individus aux rapports de production et aux rapports qui en dérivent). Par ailleurs, l'idéologie établit une relation avec les sujets. Elle interpelle les individus en tant que sujets concrets. En ce sens, il naît actuellement une littérature portant en soi par nécessité une dimension politique et sociale. En effet, l'étude que nous avons entreprise dans cette partie, intitulée « *De la fiction à l'engagement* », embrasse une période historique charnière de la société algérienne, laquelle, a connu réellement des bouleversements structurels dans ses dimensions politiques, sociales et culturelles.

L'auteure, Leila Aslaoui est à la fois aux prises avec le drame de son pays et le sien, elle tente par son écriture de transcrire l'actualité socio-politique de la société algérienne en mettant à nu son projet idéologique totalement opposé au projet de loi de réconciliation nationale promulgué alors. Partant de ce qui a été dit, il nous semble important d'examiner et d'étudier la portée idéologique de quelques éléments qui orientent la lecture de l'idéologie dans *les Jumeaux de la nuit* ? Dans cette optique, et dans le cadre de notre travail, l'engagement l'auteure vis-à-vis ces éléments, se

²⁸² Louis Althusser, *Idéologie et appareils idéologiques d'Etat*, p.97

²⁸³ L. Althusser, *Pour Marx*, Paris, éd. Maspero, 1995, p.241

manifeste par trois points essentiels, qui nous semblent indispensables à repérer, à savoir :

- la violence : une pratique pour conquérir le pouvoir ;
- la réhabilitation de la femme ;
- l'école, une institution d'état ou une arène d'idéologies.

1.1 La violence : une pratique pour conquérir le pouvoir

Le projet idéologique de L.Aslaoui prononcé dans *Les jumeaux de la nuit*, repose sur une structure binaire. Cette structure est révélée par l'opposition distincte de deux camps, indiqués dans le texte par "eux" et "nous", c'est ce que nous avons réalisé dans la première partie. Une division manichéenne est établie de prime abord pour cerner les idéologies et les revendications de chaque camp. Dans son ouvrage *Les Années Rouges* (A.R), ainsi que dans son roman L.Aslaoui, annonce clairement l'aspect divergent des idéologies prônées par les deux clans, par exemple, quand elle écrit : « *Ils sont eux. Nous sommes nous : deux Algéries qui ne se parlent plus et ne se comprennent plus. Eux et Nous* »²⁸⁴.

Scindé ainsi en deux groupes distincts (les islamistes « FIS » et le peuple algérien), ils n'arrivent plus à se comprendre et font entrer l'Algérie dans une ère de violence. Violence et répression sont vécues quotidiennement par les algériens subissant toute l'atrocité d'un terrorisme barbare. Dans *Les Jumeaux de la Nuit*, le "on", sujet indéfini et distant, est relayé par un "nous" désignant la collectivité. Dès lors, le "on", le "je" et le "nous" s'alternent pour marquer tantôt les moments de distance, tantôt les moments de rapprochement reproduisant un effet polyphonique comme support pour véhiculer les idées et la vision de l'auteure.

Un conflit perpétuel s'est installé entre ces deux franges de la société algérienne. Tirant ses origines d'une discorde établie entre musulmans depuis très longtemps, montré dans la deuxième partie traitant la part de l'Histoire ancienne dans les *Jumeaux de la nuit*, dégageant un aspect cyclique qui trouve ses origines, selon l'auteure, dans une histoire tumultueuse, celle de l'époque des khulafaa Errachidines.

²⁸⁴ *Les Années Rouges*, op. cit., p. 71. Nous soulignons

Sur le plan historique contemporain des années 90, soulignons que le point déterminant de cette tragédie a pour foyer, le fait que les résultats obtenus après les élections municipales de 1990, démontrent clairement que le paysage politique est dominé par la mouvance islamique. De là s'explique la violence engendrée par l'annulation du deuxième tour. Décision prise, de ne pas laisser faire, la machine électorale s'arrête, il n'y aura plus de deuxième tour. Les islamistes qui étaient au seuil du pouvoir sont les premiers lésés et par conséquent, ils tenteront de riposter par tous les moyens possibles contre ceux qui ont pris la décision de les priver de leur victoire en l'occurrence les militaires. C'est de la sorte que ce camp, prendra sa revanche en n'épargnant aucune personne de ses actes terroristes et criminels.

Par symétrie, dans la vie réelle de Leila Aslaoui, l'acte horrible de l'assassinat de son mari, Mohamed Réda Aslaoui, représente un tournant décisif dans sa vie, qui, en parle longuement dans son ouvrage *les Années Rouges*, où elle dit : « *Comment a-t-il pu croire que les crimes abominables des groupes armés devaient avoir un mobile ?* »²⁸⁵

Dans le même contexte, elle ajoute :

« *Ces penseurs, savants, islamologues, théologiens dont fait partie mon beau-père se devaient de dénoncer les contrebandiers de l'islam. Leur mutisme ne nous a pas évité leurs balles, leurs couteaux, et leurs fetwas d'assassins ; leur silence criminel a tué l'islam et les musulmans* »²⁸⁶, (p.311)

En évoquant le camp adverse (terroriste), l'auteure le désigne par le terme *bête*, déjà étudié dans l'analyse des personnages. Terme ressassé dans le texte, pour reprendre et dire toutes les caractéristiques de la bête immonde, sauvage et sa nature d'avoir toujours besoin de sang et l'attribuer à ce camp qui agit avec une barbarie inouïe. Cela suppose l'élaboration d'un discours idéologique cohérent diffusé par l'auteure, celui de l'usage de la violence et la barbarie par *la bête* comme mode d'action pour se faire entendre. Tel que le montre le passage suivant extrait des *A.R* : « *La bête a tout son temps. Elle n'est pas pressée. Elle est tapie dans un coin, attendant de capturer sa proie. Elle surgira lorsqu'elle le décidera par surprise et toujours par surprise.* »²⁸⁷

Nous remarquons une présence de verbes appropriés aux animaux dangereux (fauves) tels que : *capturer, surgira* et notamment le terme *proie* qui associe le côté

²⁸⁵ Ibid., p.311

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Ibid., p.261

bestial aux partisans de ce clan. Ainsi, la violence est particulièrement prégnante dans l'univers quotidien. Elle devient prétexte de création en littérature, dans laquelle est mis en évidence cet élément qui plonge l'Algérie dans un gouffre de malheur. Cette violence trouve également son origine dans l'Histoire ancienne, celle du chiisme qui a été soulevée dans la deuxième partie, que nous reprenons dans ce chapitre selon une autre orientation en essayant d'en dégager sa portée idéologique.

A partir de ce qui a été présenté, il s'avère clairement que les deux clans proclament deux idéologies totalement différentes l'une de l'autre. Dans l'écriture de l'Histoire, l'auteure revient sur la matrice du conflit dans son roman, laquelle se manifeste par deux points essentiels à savoir : la réhabilitation de la femme et son émancipation qui se traduit à ce niveau par le code de la famille et le statut de l'école en Algérie, laquelle représente et véhicule la culture française. Parce que ces deux entités représentent intimement les deux dynamiques sociales qui menacent et entravent les intérêts politiques et idéologiques du FIS.

4.2. La réhabilitation de la femme

La famille est considérée comme le lieu par excellence de confiance et de bonheur, où l'individu s'accomplit en constituant ses valeurs sociales. En Algérie, dans le contexte de la décennie noire, les conflits la traversent très profondément en marquant des divergences au sein d'une même famille. Elle se trouve alors affaiblie, malade et inconsolable. Marquée par la division et l'incommunicabilité, cette dernière a connu une crise de taille sur toutes ses dimensions, cet état déplorable est aggravé par des réactions extrémistes et de violence aveugle, déstabilisant ainsi tous les fondements et les assises auxquels elle renvoie.

C'est en effet, le cas des *Jumeaux de la nuit*, où les deux frères s'engagent dans des voies opposées et pour des causes contradictoires, menant un combat ambigu (la célèbre question – qui tue qui ?) dont les valeurs sont totalement opposées les uns des autres, et ce, jusqu'à en mourir commettant l'irréparable fratricide.

Cependant, il est nécessaire de souligner la place occupée par la femme dans *les jumeaux de la nuit*, puisque l'auteure en fait un élément fondamental de son roman. La femme a toujours fait l'objet dans la littérature algérienne d'expression française, d'un statut de personnage accessoire, voire effacé, un statut de secondaire à vie. C'est ce qui

a été écrit, décrit et dénoncé par les écrivains de la première et la deuxième génération, tels que : Mouloud Feraoun, Kateb Yacine, Mouloud Mammeri, Rachid Mimouni et tant d'autres écrivains.

Souvent aliénée et marginalisée, la femme est occultée de l'espace dans sa totalité, lequel est dominé par l'homme. Où elle n'était confinée que dans le rôle de procréatrice ou gardienne de la mémoire. Des femmes brisées et sacrifiées, elles ont connu l'esclavage, le servage, la féodalité et le mutisme. C'est un personnage à qui le silence est imposé par une société patriarcale où l'homme quel qu'il soit (époux, père, frère...), participe à l'aliénation et la soumission de son (épouse, mère, sœur...). Une société où la femme n'existe que pour servir l'homme sur tous les plans.

Changeant complètement le foyer d'observation, L.Aslaoui redonne vie et parole à ses personnages exclusivement "femmes". C'est de cette façon que la femme affranchie, dans le récit des *Jumeaux de la nuit*, toutes les barrières pour retrouver une position incontestable voire dominante, elle est en ce sens réhabilitée. Elle les appelle *femmes courages*, pour le combat qu'elles mènent depuis toujours et particulièrement pendant ces *années rouges* pour reprendre l'auteure. Effectivement, nous remarquons cette volonté de mettre l'accent sur la détermination de la femme en général, ceci étant clairement prononcé dans son allocution lors de la remise de prix Nord / Sud ²⁸⁸, où elle annonce :

« Notre pensée va à toutes les femmes assassinées par le terrorisme intégriste parce qu'elles sont nées femmes (...). A toutes les femmes algériennes connues et anonymes, je dédie ce prix car il n'est pas mien, il est le notre à toutes, combattantes de l'Algérie libre et démocratique. »

²⁸⁹

En outre, l'auteure dans son écriture de cette violence part d'un principe complètement différent, dans sa structure d'abord, puis dans sa conception. Il semble qu'elle s'applique à développer le questionnement qu'elle porte sur la condition féminine, annonçant ainsi les enjeux idéologiques y afférents. En s'opposant aux principes aberrants de cette idéologie qu'elle réfute manifestement, les personnages du roman exclusivement féminins, cherchant à trouver de nouvelles manières d'être "femme", avec une citoyenneté pleine et entière, car l'univers de la femme en Algérie

²⁸⁸ Voir Annexe, p. 11

²⁸⁹ *Les Années Rouges, op., cit., p. 445*

est un monde clos, austère et reste incompris. De ce fait, le roman de L.Aslaoui, contribue à poser le problème de "l'émancipation de la femme et sa réhabilitation" en Algérie. Pour ce faire, l'auteure a eu recours à différents procédés et stratégies pour mener son raisonnement et sa visée illocutoire en réservant une place incontestable à la condition de la femme, dans son roman. Une femme soumise dans un système d'une famille patriarcale, caractérisé généralement par l'oppression et l'humiliation de celle-ci. Compte tenu de ces considérations, il nous est apparu pertinent de porter un regard critique du moins fondé sur la femme et son rapport à l'homme et à la société ?

1.2.1 La femme, comme pivot du récit

A la lecture de ce roman, il convient d'observer que la structure même du récit est révélatrice en ce qui concerne son rapport à la femme. De prime abord, tout lecteur des *Jumeaux de la nuit*, se rend compte de la singularité de l'univers qui lui est présenté. Un univers dominé par les femmes (*Yemma Chérifa, Soukeina, Mériem, Amel, Fadéla, Safia...*). Ainsi, l'homme (le père, l'époux, ...), n'a pas sa place habituel dans ce roman. Il n'est évoqué que pour souligner et revenir sur son absence. De plus, dès le début du roman les personnages masculins sont absents, soit morts ou disparus. Ils ne participent ni à l'évolution des événements ni à la construction du roman. Ce dernier s'ouvre sur un espace occupé essentiellement par des femmes ayant perdu leurs époux soit par les actes terroristes ou par les hordes de l'état.

Toutefois, à l'encontre de ces femmes représentées par la littérature algérienne voire maghrébine, comme incapables d'agir, muettes dans la plupart des temps, l'auteure des *Jumeaux de la nuit*, installe ses personnages qu'elle nomme « *femmes - courage* », au premier rang de son projet de dénonciation. Et ce, en leur léguant la prise en charge de la parole et du discours idéologique. Il s'agit de retrouver sa place dans un monde qui a longtemps refusé les femmes et de créer un espace pour elles. Ceci transparait dans les propos de l'auteure, en parlant d'elle-même, elle révèle son engagement même dans le choix de son travail de magistrature, réservé alors pour les hommes : « *Sitôt licenciée en juin 1968, je prêtai serment en décembre de la même année comme magistrat, un métier jusqu'alors masculin.* »²⁹⁰

²⁹⁰ *Les Années Rouges*, op., cit., p. 100

Le discours sur la femme, représente en fait un axe central dans la fiction des *Jumeaux de la nuit*. En vue d'obtenir une légitimité, l'auteure instaure dans son roman une organisation dichotomique, universellement admise, opposant masculin et féminin. Ces femmes ont toutes en commun un destin de veuves, ou de « *veuves en sursis* »²⁹¹. Une existence d'épouses délaissée et mutilée.

La présence masculine n'a pas son poids dans *Les Jumeaux de la nuit*, elle est secondaire du fait que les trois personnages masculins chargés de prendre la parole sont tous des jeunes étudiants, dépendants encore de leurs mères : *Amine* et *Jamel* sont toujours à l'écoute de leur maman, ainsi que *Nazim* fils de *Mériem*. Ils ne sont pas actifs, ils n'agissent pas.

A la lumière de ce qui a été étudié jusqu'ici, nous tenterons de cerner l'idéologie véhiculée par les propos de ces « personnages-femmes » et mettre l'accent sur l'engagement de l'auteure à travers l'écriture de cette fiction. Ainsi constatons-nous une grande similitude avec les personnages du roman à thèse, selon Suzanne Suleiman :

« *Dans le roman à thèse, le personnage ne représente pas un individu mais un collectif qui s'exprime à travers le personnage. Le héros est là en tant que partisan d'un certain groupe que l'œuvre semble défendre ou réfuter.* »²⁹²

Pour illustrer ce constat, nous nous appuyons sur quelques exemples pour débusquer et mettre à nu la réflexion et l'engagement de l'auteure dans ce roman. A cet effet, considérons les passages suivants, afin de pouvoir dégager la portée des situations dénoncées clarifiant certaines grandes valeurs qui se trouvent, alors, hélas bannies et occultées, ce qui va nous permettre d'orienter aux mieux la lecture de ce texte.

- ***Yemma Chérifa***

Personnage principal, *Yemma Chérifa*, la belle mère de Soukeina, abandonnée par son mari pour une autre femme, mène une vie difficile qu'elle n'arrive toujours pas à gérer. Se retrouvant toute seule à élever ses deux enfants (les jumeaux), elle confronte un tas de problèmes particulièrement ceux administratifs puisque l'on exige d'elle, à chaque fois la signature ou l'autorisation paternelle (le tuteur). Chose qui n'est pas

²⁹¹Jacqueline Arnaud, *Le cas de Kateb Yacine, littérature maghrébine d'expression française*, Paris, éd. Publisud, 1986. p.287

²⁹²Suleiman Suzanne, op., cit., pp.133

facile pour elle, du moment où elle ignore complètement où peut se trouver ce père irresponsable et inconnu de ses enfants.

« Son unique raison de vivre lorsqu'elle se retrouva seule avec ses deux enfants. Son époux, un riche commerçant l'avait abandonnée pour une autre femme. Il n'avait pas divorcé, mais n'entendit plus se souvenir qu'il était le père de deux garçons. Ses fils. Les Jumeaux avaient alors quatre ans », (p.43)

Lorsque Yemma Chérifa sollicita deux passeports pour les deux jumeaux quand ils subirent avec succès les épreuves du Brevet Élémentaire, les jumeaux ont obtenu la permission d'effectuer seuls, leur premier voyage en France pour se rendre chez une amie de leur mère. La mère trouve beaucoup de difficultés à gérer les affaires de ses enfants. Cet extrait du roman confirme notre hypothèse :

« Le juge, un homme austère et pressé, lui apprit alors qu'il lui fallait l'autorisation paternelle », (p.45)

Pour ne prendre que ces deux exemples, l'auteure renvoie au code de la famille, que nous avons étudié dans la deuxième partie en rapport avec l'écriture de l'histoire contemporaine et immédiate, du présent travail, qui devait être, selon Leila Aslaoui, foncièrement révisé et éclairé. Procurant une entière autorité à l'homme, ce code défavorise et dévalorise la femme en la privant de son statut de citoyenne algérienne responsable et indépendante. Elle n'a accès aux affaires de sa propre famille qu'après la mort de son mari, mais là elle reste toujours incapable sans la signature du tuteur (le père). Ce qui est absurde et incompréhensible à Yemma Chérifa, et par extension à l'auteure. Pour mieux cerner ce point, nous envisageons d'expliquer ce dialogue établi, entre le juge et Yemma Chérifa :

« Si mon époux était mort, j'aurais eu moins de problèmes ! Certes vous seriez tutrice légale de vos enfants mais il vous faudrait tout de même l'autorisation paternelle pour toutes vos démarches administratives. Comment des morts peuvent-ils être tuteurs ? Rétorqua Yemma Chérifa prise d'un fou rire. Le juge ne sembla pas apprécier la réflexion et n'eut aucune envie de rire. Il mit fin à l'entretien. La loi est la loi. Nous sommes chargés de l'appliquer madame », (p.44)

Dans ces passages, nous distinguons une forte portée idéologique, attestée par *Yemma Chérifa* qui devient un sujet co-énonciateur. Car dès le début, cette dernière est présentée comme étant une femme sage, alerte, vive élégante et surtout instruite.

« *Son certificat d'étude est d'un niveau supérieur à celui de mes élèves de terminale* », (p.41)

Victime d'un code archaïque, la femme subit de multiples difficultés en rapport avec son émancipation et particulièrement son intégration socioprofessionnelle, une situation aussi dérisoire qui décrit le regard porté sur elle par cette société.

- **Fadéla**

Dans la première partie de ce travail, nous avons focalisé l'étude sur les personnages principaux. Par ailleurs, nous allons maintenant convoquer un personnage secondaire nommé *Fadéla* (médecin), qui, elle oriente pour sa part la lecture de la dénonciation introduite explicitement et/ou implicitement dans ce récit de fiction. Veuve depuis de nombreuses années et sans enfants, *Fadéla* a décidé de vivre auprès de sa tente maternelle (*Yemma Chérifa*), après la disparition des deux jumeaux. Cet incident l'oblige de vivre de nouveau dans la maison familiale (chez *Yemma Chérifa*), sous le poids de la société sans même en être consentante.

Faisant de *Yemma Chérifa* et de *Fadéla* des victimes de l'actuel code de la famille, le texte établit une relation plus ou moins explicite avec le projet didactique et idéologique de l'auteure. Il s'agit de sensibiliser le lecteur sur un code allant à l'encontre des droits de la femme. En effet, à travers l'extrait ci-dessous, nous assistons à une dénonciation affichée de cette loi discréditée qui doit-être abrogée, selon le narrateur et l'ensemble des personnages secoués par cette atteinte à la femme. S'agissant d'un énonciateur second « *Soukeina* », rapportant les idées d'un premier énonciateur « *Hassan* », le narrateur par le biais de la voix de *Hassan*, même après sa mort, articule les injustices de l'actualité algérienne. Plusieurs voix parlent, souvent d'un même fait, pour marquer la vérité et l'authenticité des événements racontés, comme le souligne Paul Ricœur dans, *Temps et récit III*, où il précise que le témoignage fictif peut être considéré comme une « *représentation de la garantie d'authenticité* »²⁹³.

²⁹³ Ricœur, P., *Temps et récit III*, op.cit. p. 59

En effet, au chapitre VI intitulé *Amel*, qui veut dire espoir en arabe, *Soukeina*, rapporte les propos de son époux, elle explique à son fils *Amine*, concernant la mort de sa cousine *Amel* dans un attentat connu par le bus « *de la mal chance* » :

C'est votre père qui l'avait prénommée Amel (nom qui signifie espérance – espoir). Savez- vous pourquoi ? Il avait dit : « elle sera la revanche de Yemma Chérifa, de Fadéla et de toutes les femmes qui ont subi la discrimination de la loi. Elle sera l'espérance de toutes les femmes qui changeront la loi, et les hommes », (p 109)

Après cette lecture, il devient clair qu'il existe un rapport entre l'auteure et son texte. Un rapport d'engagement et d'exercice, car cette dernière, exerce un métier de magistrat, alors elle n'hésite à aucun moment, à dénoncer ce qu'elle trouve, entant que juriste, dépassé et archaïque au sein même de *la justice*. Dans ce contexte, son ouvrage « *Dérives de justice* » représente un exemple concret, parmi tant d'autres, de cette dénonciation et du rejet de la loi contre l'abandon qui paraît avoir été pour les *personnages-femmes*, elles-mêmes, le fil conducteur à leur émancipation. C'est un argumentaire contre l'appareil de la justice mise en place. « *Changer la loi* » une expression qui révèle tout le projet et la portée idéologique de l'auteure, trouve son explication dans l'extrait suivant, parlant d'*Amel* :

« Elle sera l'espérance de toutes les femmes qui changeront la loi et les hommes », (p.109)

L'utilisation du temps futur dans "changeront", nous renseigne sur le projet à atteindre et sur la visée illocutoire du texte. Un projet qu'elle veut communiquer au lecteur, qui concerne le changement de la loi et par conséquent « le code de la famille » pour parvenir à une vie meilleure de la femme et sa condition. Notons que, ces "femmes-courage", agissent le plus souvent en concentrant leurs réflexions sur un même point où chacune ne prend la parole que pour conforter l'idée déjà avancée par un autre personnage du même clan souvent féminin. Pour se dissoudre, finalement, en une même voix et exprimer la même opinion, sur un fait ou une situation bien déterminée. Ce qui relève de l'aspect polyphonique du roman qui a été démontré dans l'analyse énonciative de la première partie.

1.2.2 *Le code de la famille*

De par son statut de juge d'instruction, l'auteure fait usage d'un vocabulaire juridique et puise ses mots dans un registre de sa carrière de magistrat. En contact permanent avec les causes qu'elle défend, Leila Aslaoui crée dans *Les Jumeaux de la Nuit*, un espace où elle introduit son combat et son engagement vis-à-vis de plusieurs points, notamment ceux relatifs à la "justice", entre autres, le combat contre le code de la famille institué en 1984 et les discriminations à l'égard des femmes qui en découlent²⁹⁴. Ainsi la réflexion, la formation et l'animation autour de la question des droits des femmes et du code de la famille deviennent les actions centrales de ce roman. Ce code, promulgué en 1984 sous le règne du parti unique, est le parfait prototype d'un code controversé car la femme déclarée comme mineure à vie, elle doit pour cela dépendre pendant toute son existence d'un tuteur masculin.

Les chaînes de ce code en totale contradiction avec un projet de société moderne, ne permettent jamais à la femme de s'affranchir d'un statut dégradant. En effet, comment pouvons-nous concevoir qu'une femme puisse être répudiée et jetée à la rue avec ses enfants alors que le mari garde la demeure pour se remarier éventuellement ?

En tant que juge d'instruction l'auteure adhère totalement au camp qui mène le combat pour l'abrogation de ce code. Les empreintes juridiques submergent le roman d'une panoplie d'articles législatifs. Pour instaurer ses revendications juridiques, tel que le code de la famille, l'auteure s'inspire de l'Histoire musulmane et donne un ancrage historique bien déterminé, celui de « *Ahl el beit*²⁹⁵ » par l'évocation du nom de « Soukeïna », la petite fille du Calife Ali.

Par ailleurs, le narrateur faisant référence aux conditions du mariage, rapporte les propos de Soukeïna, la petite fille du calife Ali. Cette dernière avait imposé à l'un de ses époux *Zayd Ibn Amr* des conditions de mariage, ce qui est nommé aujourd'hui le "code de la famille".

« A l'un de ses époux, Zayd Ibn Amr, Soukeïna avait posé comme conditions qu'il ne la répudierait pas, qu'il ne serait pas bigame, et qu'il la laisserait habiter là où elle le désirerait », (p. 29)

²⁹⁴Le nouveau contexte politique avec la montée de la violence du terrorisme a amené beaucoup d'associations féminines telle que : l'AFEPEC (Association Féminine pour l'Epanouissement de la Personne et l'Exercice de la Citoyenneté) de 1993 à 1995, à orienter son action de plus en plus vers la lutte antiterroriste et de solidarité morale et matérielle avec les familles des victimes du terrorisme.

²⁹⁵ Les descendants du prophète Mohamed

A travers cet extrait nous nous retrouvons de plain-pied dans les revendications du code de la famille dont le but n'est pas moins que son abrogation ainsi que l'instauration de lois civiles égalitaires. De même, la question des droits de la femme est aussi évoquée par le fait que l'époux de *Yemma Chérifa*, un riche commerçant, l'avait abandonnée pour une autre femme sans même divorcer ; elle rencontra d'énormes problèmes de tutorat dans toutes les actions élémentaires des deux jumeaux, et ce depuis leur jeune âge :

« La première fois, ce fut lorsque Hassan et Hocine devaient être autorisés à pratiquer le sport au lycée. La directrice n'accepta pas le document parce qu'il portait la signature de leur mère », (p. 44)

Lorsque *Yemma Chérifa* explique à la directrice que son époux s'était volatilisé dans la nature, cette dernière lui répond : *« La loi est la loi je n'y peux rien », (p.44)*

Plus tard, lorsque les deux jumeaux réussirent avec succès les épreuves du Brevet Elémentaire, ils obtinrent un voyage en France. Elle sollicita deux passeports pour les garçons. Mais une fois au guichet, l'agent lui répondit que seul le tuteur légal pouvait signer les documents. Après quoi elle fut obligée de voir le juge du tribunal, ce dernier :

« Se montra magnanime et lui dit qu'il pouvait autoriser les garçons à quitter le territoire national, mais rien, absolument rien ne garantissait leur retour », (p.45)

Lorsqu'ils devinrent enfin adultes, *Yemma Chérifa* fut soulagée de ne plus avoir à se soucier de cette autorisation paternelle et lorsqu'elle apprit que des femmes se battaient pour que change cette loi, *Yemma Chérifa* dit à *Hassan* :

« Si j'étais plus jeune, je serais à leurs côtés. Aujourd'hui il est trop tard pour moi. Je n'oublierai jamais cette loi contre laquelle je n'ai rien pu faire. Mais je ne regrette rien car vous serez toujours ma seule raison de vivre », (p. 47)

Le chapitre III du roman, intitulé *« Quelle importance pour une mère ? »* est submergé de questions relatives à ces deux points qui préoccupent profondément Leila Aslaoui. C'est un véritable témoignage des problèmes actuels de la société algérienne et de la lutte de toute une frange de femmes « modernistes ». Ce point transcrit relativement la vision de l'auteure à l'égard de l'idéologie islamiste concernant la réhabilitation de la femme et ses revendications.

Quant au statut de la femme, dans *A quoi rêvent les loups*, il se trouve également soulevé, mais d'une manière un peu particulière. Yasmina Khadra y tient à réhabiliter la femme algérienne dont la condition reste tributaire des idéologies et des dogmes obscurantistes. L'auteur, dans son roman, marque aussi un engagement indéfectible pour l'émancipation de la femme musulmane. Il dit à ce propos que « *Le malheur déploie sa patrie là où la femme est bafouée.* »²⁹⁶

Dans le roman, les propos de Mme Raïs, constituent l'assise idéologique revendiquant les droits de la femme longtemps bafoués, notamment son droit à l'émancipation et à son intégration sociale. C'est elle en effet, qui a encouragé *Hanane* à participer à cette marche pacifique afin de changer leurs conditions féminines et également contre les extractions intégristes. Dans la tirade ci-dessous, il est question de sensibiliser *Hanane* à son rôle déterminant dans l'acquisition de ses droits et sa liberté qui se trouvent encore une fois confisquée par ce nouveau régime :

« Défaitisme, ma grande. C'est ce qu'ils essayent de t'enfoncer dans le crane. Aiguise tes ongles, fais-en des griffes et crève-leur les yeux. Mords, cogne, hurle. Si leurs bras sont plus vigoureux et leurs coups plus vicieux, bats-toi avec ton cœur. (...). 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. », (p.115)

Le discours de Mme Raïs, nous mène à débusquer la vision de l'auteur quant à la condition de la femme, il confère à percevoir la réaction de la femme algérienne à l'égard de l'idéologie rétrograde des islamistes. Une haine intolérable envers les femmes, est développée par ce radicalisme barbare, qui, devient alors meurtrière. Poussées à l'enfermement et la réclusion, les femmes sortent dans les rues pour revendiquer leurs droits transgressés et leurs libertés confisquées.

« Nabil, Antar, Ayatollah ou Barbe-Bleue, je m'en fiche. Réveille-toi, ma chérie. Nous vivons à l'ère du computer(...) Non, seulement une femme qui a brisé ses chaînes. J'ai dit : stop ! Je veux être moi, n'avoir pas honte de mes rondeurs, m'assumer telle que je suis : un être à part entière, tout en métaphore, avec un cœur- du cœur-, des ambitions et des millions d'envies. », (p.114)

²⁹⁶http://www.press-on.fr/15/Yasmina-Khadra--Aix-ne-ma-jamais-vraiment-adopte.html?news_id=26

Une femme qui ne désire qu'être soi-même, elle veut vivre dans de meilleures conditions de dignité et de liberté, en somme, c'est une femme qui aspire à assumer pleinement sa modernité. *Mme Rais*, en est l'exemple, elle fait partie de ces femmes qui ont osé dire à haute voix leurs dénonciations, et qui se sont trouvées malheureusement suivies, assassinées et humiliées, subissant tant de pratiques inconcevables parce qu'elles ont voulu rompre les chaînes de servitude.

A son tour, Yasmina Khadra s'est arrêté aux problèmes de la femme, à son exclusion totale de la vie à cette époque, et ce, à travers le personnage de *Hanane* qui a été victime des nouvelles orientations idéologiques de son frère. Ce dernier, était lui-même, influencé par les intégristes, comme explique sa mère à *Mme Rais* dans ce passage :

« Son monstre de frère la persécute. Les cheikhs lui ont sinistré l'esprit. Il ne parle que d'interdits et de sacrilèges. En vérité, il est jaloux de la voir réussir là où il n'arrête pas d'échouer », (p.113)

Ce qui se dégage du roman de Khadra, c'est que la femme dans cette société est un être de seconde classe, car par sa présence esseulée dans le roman, elle ne participe à aucune progression dans la diégèse. Ne bénéficiant d'aucun droit, ni de dignité, la femme est condamnée à la soumission et l'assujettissement à la loi patriarcale, comme *Ouardia*, la mère *Nafa* et ses quatre sœurs. Cette femme, par l'intermédiaire de *Hanane* et *Mme Rais*, dans le roman, crie son indignation en se manifestant pour faire valoir son droit au péril de sa vie, *Hanane* a payé cher en voulant dire tout haut ce que toutes les autres disent tout bas. Cet état de fait, où l'islamisme sans foi ni loi sévit, ne laisse guère d'espace à l'épanouissement et l'émancipation de la femme, au contraire, il la pousse dans ses retranchements obscurs et ténébreux sur tous les plans

Nous en déduisons que, en ne pas donnant plus d'espace à la femme dans son roman, Yasmina Khadra veut mettre le doigt sur le sort qu'a subi la femme suite à l'avènement de l'islamisme. Nous remarquons une quasi-absence de l'action du personnage féminin dans *A quoi rêvent les loups*, une mise à l'écart qui s'explique par l'étouffement de la vie de la femme dans le roman. Une similitude se trace entre cette idéologie qui n'octroie aucune valeur, aucune dignité à la femme ni aucun droit à l'existence, fait que Yasmina Khadra l'a effacée manifestement de son roman. C'est un constat à visée didactique, permettant d'éclairer les orientations idéologiques des intégristes. Ce qui a

poussé l'auteur Khadra à ne pas donner suffisamment d'espace à l'expression de la femme, hormis le dialogue entre *Mme Rais* et *Hanane*.

Passons maintenant à un autre aspect de cette dénonciation relevant cette fois-ci de l'un des appareils idéologiques d'Etat, selon la terminologie de L.Althusser, qui est l'école comme institution d'Etat, laquelle a pour vocation de former le bon citoyen de demain en lui inculquant les bonnes et nobles valeurs. En outre, cette dernière est devenue une porte ouverte à tous les vents, et en particulier à l'extrémisme. S'agissant des romans *A quoi rêvent les loups* et *Les jumeaux de la nuit*, nous remarquons une intense intégration de l'Histoire contemporaine, laquelle invite le lecteur à lire les romans comme des comptes-rendus véridiques de la décennie noire en Algérie.

S'interrogeant sur le rôle de l'école dans ce drame intense, Leila Aslaoui prend en charge de dénoncer certains points qui ont fait de l'école un espace mobilisant des idées allant à l'encontre son projet et de toute loi.

1.3 L'école, une institution d'Etat ...ou une arène d'idéologies

L'école est conçue comme un secteur privilégié de la circulation des idées portant sur les nobles causes, de la connaissance et du savoir. Étant le reflet de l'idéologie du pouvoir, elle a connu toutes sortes de propagandes. Il faudra donc présenter également le rôle de cette école dans la propagation des idées, qui elle, représente l'un des éléments des « appareils idéologiques d'Etat », les plus efficaces dans cette articulation, parmi lesquels nous relevons *l'institution scolaire*, qui vient au premier rang. Etant l'espace garant de l'identité nationale d'un peuple, l'école doit enseigner et inculquer à l'enfant des valeurs et des normes qui font l'histoire de la société pour construire son identité et l'identité nationale. En effet, selon le sociologue M'Hamed Boukhobza (assassiné le 22juin 1993), cette identité n'est autre que la mémoire qui doit-être structurée et défrichée dès la tendre enfance, il affirme que :

« Une identité nationale se construit laborieusement, méthodiquement sur la base d'un projet de société parfaitement conçu. (...). Le siège de cette identité est la mémoire qui doit être structurée et défrichée dès la tendre enfance, en y enseignant les valeurs et les normes de référence, qui font l'histoire de la société et y développent des aptitudes à l'enrichissement permanent de cette identité. »²⁹⁷

²⁹⁷M'Hamed Boukhobza, *Octobre 88 Evolution ou rupture ?*, Editions Bouchène, 1991, p.226

L'école devient, alors, l'intermédiaire appropriée pour exposer des discours idéologiques, à travers les voix des enseignants. Véhiculées, chacune par une langue différente, l'idéologie moderniste et l'idéologie conservatrice, continueront leurs «*confrontations*». Dans cette optique nous convoquons une citation de Mokrane Chemim, qui résume la question de l'école algérienne dans *Les graines de la violence*, en affirmant :

*« Tout – ou presque – a été dit écrit sur notre école transformée en véritable arène où s'affrontent tous les Zombies, et les diables de politique. Un véritable lieu de propagande. C'est une école de toutes les contradictions (...) l'école algérienne est devenue un lieu privilégié de falsification de l'histoire ».*²⁹⁸

Pour L.Aslaoui, l'école doit être repensée. Il faut qu'elle cesse d'être le fief du terrorisme et de ses doctrines obscurantistes. Ceci est bien illustré par son point de vue, cité dans son ouvrage *Les Années Rouges* où elle énonce que :

*« Il serait plus sage de reconnaître qu'il est effectivement urgent de rebâtir l'école afin que les islamistes ne s'en servent plus comme un lieu de propagande et d'endoctrinement. Cette question n'est pas passée de mode. Elle est très actuelle. Elle est politique et doit recevoir une réponse politique. »*²⁹⁹

Dans l'étude des personnages faite dans la première partie, nous avons relevé les fonctions des personnages qui constituent la trame narrative. Parmi lesquelles *Soukeina*, professeure de Français au lycée, qui va évoluer dans cet espace transformé en un lieu « d'interdit et de *haram* ». Et ce, pour la simple raison, qu'elle enseigne la langue Française qui véhicule une culture allant à l'encontre de l'idéologie du camp adverse, le FIS. De plus, nous avons vu le rapport de cette langue au monde narré où les personnages se meuvent entre une modernité recherchée et un totalitarisme dénoncé.

Soukeina, perçoit la contradiction entre la modernité véhiculée par la langue qu'elle enseigne et la violence de la situation qu'elle dénonce. Fonction étroitement liée au rôle que le discours politique assigne à la langue française, car une langue n'existe pas hors de la culture qu'elle véhicule. Il s'agit d'une dénonciation qui se manifeste par l'évocation de l'école comme institution d'Etat. A ce titre, l'auteure dit dans les A.R :

²⁹⁸ Mokrane Chemim, *Les graines de la violence*, Alger, éd. Gouraya, 1999, p.59

²⁹⁹ L.Aslaoui, *Les Années rouges*, op., cit., p.80

« Certains rétorqueront que nous ne pouvions lutter contre l'intégrisme puisqu'il était encouragé par le pouvoir politique à étendre ses réseaux partout : à l'école, comme à l'intérieur des institutions. »³⁰⁰

Le lycée, étant l'endroit du savoir par excellence, il est devenu alors le lieu où s'élaborait le discours idéologique dans sa pluralité. Cette institution reste le reflet de l'idéologie du pouvoir dans un premier temps, ensuite elle a connu une nette dérive filtrant une autre idéologie totalement opposée à la première, qui est celle des islamistes. Dans les *Jumeaux de la nuit*, ce problème est soulevé à la page 78. En procédant à l'appel des élèves en classe, *Soukeina* remarque que le quatuor récalcitrant à son cours est absent. *Samira* l'excellente élève, de la classe Lettres, la renseigne :

- Ils sont partis en Arabie Saoudite accomplir une omra. C'est M.D..., le professeur de mathématiques qui leur a rapporté les billets d'avion. D... est un militant zélé de la barbe et du hijab et un farouche défenseur de la bête. Soukeina n'est pas étonnée de le savoir mêlé à cette histoire de pèlerinage. Samira donne quelques précisions.*

- Le professeur D... a proposé les billets d'avion à plusieurs d'entre nous, seuls nos quatre camarades ont accepté. Il nous a dit que c'est l'Arabie Saoudite qui offre ce voyage à quatre élèves de chaque lycée de la capitale », (p.p.78-79)

Suite à ces propos, *Soukeina* sent des frissons lui traverser le dos. Elle est prête à tout donner et à faire l'impossible pour les sauver de la mort ! Elle leur dit qu'ils sont libres de ne pas apprendre sa matière mais qu'ils n'ont pas le droit de mourir. *Soukeina* poursuit :

J'ignore, si d'autres parmi vous ont bénéficié de billets « omra », dit-elle, s'adressant à toute la classe. Si c'est le cas, sachez que ce sont des allers sans retour. Vos camarades seront acheminés à partir de l'Arabie Saoudite, vers des camps d'entraînements où ils se familiariseront avec l'art d'égorger, de mutiler, de détruire, de haïr. Ces pays nourrissent la bête pour qu'elle revienne guerroyer chez nous », (p.79)

A partir de là, l'auteure remet en cause une question qui se trouve au centre de ses préoccupations. Elle nous renseigne sur ce qui se passe au lycée, lieu représentant un des « appareils d'Etat ». Elle s'interroge comment cet espace scolaire, lieu du savoir et

³⁰⁰ Ibid., p.81

* Petit pèlerinage des musulmans à la Mecque.

de la culture, pourrait-il participer à la formation des terroristes, loin de toute responsabilité des autorités en place.

Compte tenu de ces considérations, il convient de dire que la pensée de l'auteure s'oriente vers un historique du régime de « l'Arabie Saoudite » qui, selon elle, finance le mouvement islamiste en Algérie. Et que le secteur de l'éducation nationale sert fondamentalement à la diffusion de l'idéologie intégriste. Une telle assertion engage directement son locuteur qui prend en charge l'énonciation de ce discours. En effet, la perception de l'engagement chez Leila Aslaoui a été clairement annoncée dans la presse écrite et en particulier le *Soir d'Algérie*³⁰¹. De ce fait et de par son statut d'essayiste juridique, elle a voulu dire et d'une manière ouverte et thérapeutique en même temps, son inquiétude et son idéologie dans son roman « *Les Jumeaux de la nuit* ».

Remarquons que jusqu'ici, tout en étudiant la notion de l'engagement chez les romanciers de notre corpus, nous n'avons pas assez évoqué Abdelkader Djemai. Son engagement mérite une attention particulière, car intrinsèque à la langue, il nécessite une lecture minutieuse et ingénieuse dans sa mise au point, ce qui va être esquissé dans le second chapitre de cette partie.

L'engagement chez Abdelkader Djemai n'est pas apparent, le narrateur n'est pas acteur, il s'agit par contre d'un témoin-observateur. Il est indifférent, et ce, par la douleur intense car au-delà du chaos il y a "*les cendres*", terme évocateur de ce qui est suscité, dès le titre. Le narrateur-personnage voire l'auteur, n'attend plus rien de la vie, et pour ne pas se laisser broyer par "la bureaucratie" sans état d'âme. Étant adepte des chiffres, employé des statistiques, il ne laisse rien passer en affirmant et en s'affirmant à travers, son roman *Un été de cendres*. De ce fait, cet engagement ne peut qu'être « suggéré » à travers la description, à travers les échos où le narrateur se confond au personnage dans des blocs de mots d'où l'émotion semble sourdre. A cet effet, nous retenons les propos de Charles Bonn dans *l'Introduction au Paysages littéraires algériens des années 90*, où il avance que :

« (...) face à l'horreur (...), la parole littéraire, grâce peut-être à son aspect dérisoire, est probablement le seul lieu où l'innommable risque d'entrevoir un sens, qui permettra de vivre malgré tout. »³⁰²

³⁰¹ Quelques échantillons d'articles parus dans ce journal sont donnés en Annexe, pp.5-9

³⁰² Charles Bonn et Farida Boualit, op. Cit., p.7

L'Algérie n'est jamais nommée dans ce texte, mais il affirme qu'il écrit pour faire place aux disparus, une manière de rendre hommage aux victimes de cette guerre civile : « *On écrit avec les morts et pour les morts, pour faire place aux disparus* ». ³⁰³

Écrites à la première personne du singulier et au présent de l'indicatif, des phrases courtes et peu profondes, laissent dégager une imperceptible amertume. Une atonie, déshumanisée qui s'interdit de voir et d'entendre au delà de l'instant présent. Le vocabulaire simple, la phrase courte, teintée d'humour et pleine d'émotions contenues ne font que produire cet effet d'insouciance et d'indifférence. Cela participe d'une écriture de l'Histoire où l'auteur a été brutalement confronté à une réalité très violente. À ce titre, il affirme : « *Je viens d'un pays où l'on tue les intellectuels* ³⁰⁴ ». Il a encore affirmé concernant la question de l'engagement qu' : « *Il arrive que l'engagement s'impose brutalement.* » ³⁰⁵

Parlant d'*Un été de cendre*, Abdelkader Djemaï, met l'accent sur la langue comme expression du langage, il invite son lecteur à s'arrêter sur cette forme de pouvoir que peut exercer la langue sur un texte, à lire à haute voix cette langue parlée et articulée. Il compte entretenir un lieu d'écoute et un moment de partage et de compréhension avec son lecteur à travers cette langue écrite, il remarque que, « *Ce récit, est peut-être fait pour être lu à haute voix. Il y a toujours une écoute de la langue, une langue parlée, articulée, au moment où j'écris.* » ³⁰⁶

Finalement, il est à souligner que l'engagement de l'auteur autant que son personnage, se manifeste par son refus de partir et sa volonté de rester et résister face à ses supérieurs qui veulent à tout prix falsifier le chiffre du nombre d'habitants de sa ville, et par là donner des fausses informations sur l'état des lieux. Pour confirmer nos idées nous invoquons à ce sujet, les réflexions de Benoit Denis où il explique que « *le paradoxe (...) serait que le refus de l'engagement est encore une forme d'engagement, peut être la plus authentique ...* » ³⁰⁷

³⁰³ Dimitris Alexakis : *Revue/Le Matricule des Anges, le mensuel de la littérature contemporaine, article paru dans le n° 17, septembre-octobre 1996*

³⁰⁴ Djemaï, Abdelkader, *In La Quinzaine Littéraire* du 1-15 mars, N°711, 1997, p.8

³⁰⁵ Ibid., p.6

³⁰⁶ Dimitris Alexakis : (cf. note de bas de page 303)

³⁰⁷ Benoit Denis, op., cit, p.10

Possédant le secret du langage, l'écrivain peut agir habilement sur les modalités et le fonctionnement du monde réel. Pour ce faire, il use de tout un monde fictionnel qu'il s'évertue à créer par un simulacre du monde réel. Dans cette position, nous situons l'engagement d'Abdelkader Djemai, qui lui, s'est servi de la langue jouant essentiellement sur les métaphores pour en établir le code expliquant les enjeux politiques sous jacents, ce qui fera l'objet d'étude dans le chapitre suivant. Roland Barthes note à propos du pouvoir du langage et de son expression la langue :

« Cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est le langage - ou pour être plus précis- son expression obligée, la langue. Le langage est une législation, la langue en est le code. »³⁰⁸

Quant au roman *A quoi rêvent les loups*, de Yasmina Khadra où le titre d'emblée suggère bien des images, dresse abondamment des métaphores significatives, tout particulièrement celle des loups. *Les loups* sont là par leur bestialité, leur voracité et leur instinct sanguinaire, qui a pour nom la "violence". Ces *loups* déterminent au même titre, les intégristes, les jeunes enrôlés et le pouvoir, menant le pays dans une impasse où l'Algérie était aux prises avec deux projets de société radicalement différents.

2. Le revers de la médaille

A la hauteur de la gravité du drame, Y.Khadra commence son roman par une scène tragique, l'égorgeage d'un bébé, n'hésitant pas à troubler son lecteur dès l'incipit. Une telle prise de position suscite un engagement déterminé par lequel l'auteur exprime cette réalité, qui, selon lui, il faudrait livrer telle qu'elle.

« Pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras lorsque je m'apprêtais à trancher la gorge de ce bébé brûlant de fièvre », (p11)

Nous relevons également l'extrait suivant :

« Policiers, militaires, journalistes, intellectuels tombaient comme des mouches, les uns après les autres, au petit matin fauchés sur le seuil de leur portes. (...). Quelquefois, un couteau de boucher achevait les blessés en leur tranchant la gorge. A la mosquée, on expliqua ce geste : un rituel grâce auquel le mort se muait en oblation, et le drame en allégeance. », (p.150)

³⁰⁸ Ibid., p.12

A l'instar de Djemai, Y.Khadra dans son projet d'écriture de la violence a préféré en premier lieu revenir sur les moments tragiques qu'a connus le pays avant cette date dus certainement à la mauvaise gestion et à l'absence d'un système politique fiable. La crise du logement, le chômage, la bureaucratie et beaucoup d'autres problèmes sociaux ont débouché sur les émeutes d'octobre 88. L'origine de ces émeutes semble intéresser largement les deux écrivains pour en restituer le poids du désespoir et de l'illusion auxquels le peuple s'était confronté. Ceci a pour conséquence, que le début des violences de la guerre fait moins contraste, d'ailleurs en témoignent les événements qui viennent d'ébranler les scènes politique et culturelle algériennes, au lendemain de la décision prise par l'Etat algérien, qui annonce qu' « *Il n'y aurait pas de deuxième tour de scrutin. Les législatives furent annulés.* », (A.Q.R.L, p.131)

Il se trouve que, le narrateur accentue davantage le climat de vie malsain de la société algérienne d'avant l'irruption du conflit. Car le roman nous indique la présence d'une terrible violence psychologique, élément facilitateur de l'avènement de l'islamisme. Cela se traduit dans le roman par le passage, où *Yahia*, le musicien de *Sid Ali* le poète, alors chauffeur chez les *Bensoltane*, exprime à *Nafa Walid*, sa fascination pour les actes et les idées des islamistes, comme alternative à cette triste situation :

« *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. (...) Je me laisserais volontiers pousser la barbe, quitte à m'enchevêtrer dedans, et j'écouterais 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.* », (A.Q.R.L, p.60)

Comme Djemai, Khadra a énergiquement mis en relief, dans son texte, la situation désenchantée et décevante vers laquelle avait viré le pays d'avant l'avènement du FIS. Ces laissés-pour-compte du système, ces artistes rabaissés au *rang du bouffon*, et ces jeunes désœuvrés, enfants du pays, constituent un point critique qui a fait l'objet de notre étude dans la deuxième partie, par conséquent nous ne comptons pas trop s'y attarder à ce niveau, néanmoins, nous tenons à le signaler du fait qu'il est l'un des

fondements idéologiques majeurs de l'auteur dans ce roman. Ce discours idéologique soutenu par *Yahia*, le joueur à la mandoline, dans cette tirade, résume en grande partie les vraies causes qui faisaient le socle du changement. Un changement par lequel la population espérait regagner un renouveau et une possibilité de pouvoir mener une vie décente. Désillusion, chimères, discours moralisateur et extrémisme, voilà quelques traits qui fondent ce fanatisme religieux qui a fabriqué, de ces jeunes affaiblies par une politique inopérante, des monstres en marche. Ce qui constitue, à vrai dire, la vision d'Y.Khadra, ainsi que celle de Djemai, dans *la genèse* du chaos provoqué par les islamistes. Et qui semble avoir une grande portée idéologique pour les deux écrivains puisqu'ils lui ont donné une place primordiale dans leurs romans.

Le revers de la médaille trouve écho dans la pièce que maniait habilement *Yahia* entre les mains, c'était en fait le revers de la médaille qui se joue ici. Car trompés par les beaux discours religieux, les fidèles dont, *la figure était voilée*, perpétreraient aveuglement la violence, guidés par ces intégristes, qui, eux ne semblaient être attirés que par le pouvoir.

Les deux facettes de cette pièce peuvent encore signifier les deux faces d'un même système, c'est-à-dire les uns et les autres (FLN vs FIS), avaient comme intérêt premier le pouvoir. En voici l'extrait donnant à voir ces deux systèmes dans une vision manichéenne où l'un par son inefficacité et son indifférence a jeté le peuple, dans la gueule de l'autre, du *loup*. I-gno-ré, ce peuple ne voulait plus de *marasme*, il optait volontairement, mais inconsciemment pour le changement.

« *Il (Yahia) extirpa une pièce de monnaie de sa poche, la fit rouler sur le comptoir, la rattrapa, joua avec entre ses doigts extraordinairement agiles. (...) une tristesse intempestive lui voila la figure. Il contempla sa pièce, l'effaça d'une feinte machinale.* », (pp.57-58)

Il continue son discours en expliquant :

« *Ce que j'attends, c'est le changement, la preuve que les choses s'époussettent, avancent. Dans quel sens, je m'en contrefiche. Mais pas le marasme. Pitié! Pas le marasme. Je ne le supporte plus. Alors, vivement le FIS, kho.* », (p.60)

Quant à Djemai, tout le récit d'*Un été de cendres*, s'articule autour de cette problématique, où il est question de mettre sous les projecteurs tous les problèmes

sociopolitiques pour exprimer ce sentiment permanent du peuple et en particulier des jeunes, chargé alors d'incertitudes sur son futur, il bascule dans l'erreur et la terreur.

« De nombreuses personnes habitent dans les ruines des vieux quartiers, sous des tentes avec des lits de camp semblables au mien. Et dans des grottes creusées à même les collines qui entourent la ville ceinturées de bidonvilles et de taudis. Des familles vivent aussi dans des caves, des buanderies, des garages. Ou occupent comme moi des bureaux. D'autres des salles de classe, des dépendances de cimetières, des toilettes publiques. », (E.C, p.35)

Une vision chaotique que donne le narrateur sur la situation alarmante du pays concernant le problème de logement. *La ville ceinturée de bidonvilles* annonce déjà un climat d'embrigadement et de terreur prévoyant l'état tragique dans lequel va sombrer le pays. Car ce sont ces démunis qui vont rejoindre le maquis en y cherchant refuge. Le narrateur en témoigne dans ce passage :

« Mais entre le chômage, la drogue (...) beaucoup rêvent de s'exiler. Certains ont pris les armes. », (pp. 41-42)

Un autre problème qui n'est pas moindre, installe lui aussi la ville dans l'incertitude de son avenir et celui de ses enfants. Un avenir laissé derrière eux, aggravé par ce problème « d'explosion démographique », qualifié par le narrateur d'« *une démographie foudroyante* », ne fait qu'engloutir le pays dans l'asile et l'internement.

« Elle (Meriem) ne pouvait pas avoir d'enfants. On ne pouvait pas dire qu'elle mettait en péril la démographie déjà foudroyante du pays. », (p.46)

Un état psychologique confus, submerge d'angoisse la population, ce qui conduit à une crise générale menant la plupart des jeunes vers l'asile psychiatrique. Une folie qui renvoie à la folie meurtrière, des islamistes avançant alors d'un pas ferme, qui a emmené derrière elle des milliers de jeunes soit par peur ou par naïveté et crédulité.

« Les plus démunis dorment dans la rue. Plusieurs malades de l'hôpital psychiatrique, où séjourne le fils du gardien, les ont rejoints. Faute de places et de médicaments, ils ont été mis à la porte. (...) La plupart des malades sont jeunes. », (p.36)

De par leur ampleur, la violence et la terreur ont défiguré la ville et les personnes, rien ne semble inspirer la confiance d'antan, rien ne trouve son cours habituel, toute liberté est confisquée ou mise en sursis. Même le fait de se promener en short en ville

devient un geste de transgression pour cette nouvelle ville que personne ne reconnaît. Cela transparait dans ce passage :

« Le soir venu, les quarante-deux couloirs recouverts de seize mille deux cent vingt cinq carreaux me servent de boulevards, de venelles, d'avenues et de terrain d'expérimentation. J'ai le privilège aussi de me promener en short et torse nu à travers les étages, (...). Chose que je n'aurais pu faire dans la rue haletante de peur et de soif, sous peine de me faire égorger. », (E.C, p.25)

Plusieurs métaphores filées sont insérées pour exprimer cette vision de l'auteur à l'égard de cette violence qu'il trouve indicible et indescriptible. Car parler de cette violence et mettre le pays à nu, est donné dans un style métaphorique où le narrateur ne peut s'aventurer à se mettre en short et torse nu en ville *sous peine de se faire égorger*. Mais à ce qu'il paraît, rien de tout cela ne le déstabilise et il garde, les nerfs plus solides que Saïd, le fils du gardien, qui lui, est interné dans un hôpital psychiatrique.

« Cela ne m'empêche pas d'avoir, les nerfs plus solides que Saïd. (...) la fournaise et la tension malsaine qui envahit la ville telle de la mauvaise herbe, rien ne me déstabilise. », (E.C, p.29)

Ainsi Djemai nous a communiqué le malaise de ces jeunes perdus tel que Saïd, et il a pu exprimer par l'image de la décomposition de sa ville l'échec du pouvoir ce qui signifie la corruption et la défaillance de ce régime. Devant cet état de fait complexe, le narrateur juge que tout le pays avait besoin d'être interné, il dit : *« (...) Que tout le pays entier avait besoin d'être interné. »*, (E.C, p.27)

Au terme de cette analyse, ce que nous avons appelé *le revers de la médaille* se trouve bien expliqué vingt ans après octobre 88, dans le journal, *le quotidien d'Oran*, où le journaliste et l'essayiste Abed Charef* parle de ce qu'il appelle la *« Grande illusion »* :

*« Octobre aura finalement été une grande illusion. Le débat politique qui a précédé octobre s'est poursuivi après les événements, avant d'être emporté dans la tourmente, lorsqu'un parti de type totalitaire, a voulu remplacer un système totalitaire par une dictature religieuse. Depuis, le pays continue de s'enfoncer. »*³⁰⁹

³⁰⁹ Abed Charef, *Le Quotidien d'Oran*, 5 octobre 2008

* Abed Charef, est un journaliste et écrivain, auteur de plusieurs essais, est connu en Algérie pour ses essais et chroniques politiques et sociales. Il a publié plusieurs essais dont : Octobre, chahut de gamin, sur

Le revers de la médaille n'affichait pas ce que le peuple désirait voir où s'attendait à voir. Ce peuple qui s'attendait, en réalité, à un changement de fond, dont les revendications portaient sur la nécessité de réformes profondes du système politique, la fin du parti unique et la garantie des libertés démocratiques. Un pouvoir qui a trahi les espoirs du peuple, le rendant ainsi prêt à être endoctriné et ouvert aux idées fondamentalistes des intégristes. Nous achevons ce point par les propos de Yasmina Khadra à ce sujet, déclarant dans une interview suite à la publication du roman *A quoi rêvent les loups*, que « *Dans mon pays, un système avarié a confisqué l'ensemble des rêves de notre jeunesse pour ne laisser que les méandres du cauchemar. Résultat : l'intégrisme* »³¹⁰

Les deux camps disputant le pouvoir en Algérie, n'ont d'intérêts que pour les richesses du pays. Ceci s'explique pleinement par les propos d'un cheikh dans la gargote d'*Omar Ziri*, attirant l'attention de cette frange de la population, démunie et dépourvue de toute dignité, sur l'origine de leur souffrance et leur situation macabre :

« (...) pourquoi vous faut-il vous contenter de la soupe populaire pendant que l'on jette votre argent par les fenêtres, pompe votre pétrole sous votre nez, piétine votre dignité et votre avenir ? », (p.106)

Les uns et les autres, ont indifféremment agi par violence ou par abus de pouvoir, pour s'acquérir ce denier, au péril des vies humaines.

- ***L'image abymée***³¹¹ : ***une bipartition de l'image***

Dans le roman de Yasmina Khadra, nous assistons à une technique peu répandue dans l'écriture romanesque, celle de la mise en abyme mais cette fois-ci elle est usitée dans toutes ses formes. La multiplication des jeux de reflets fait de ce roman un espace ambigu et spéculaire. L'évocation du miroir à plusieurs endroits du texte ou ses substituts telle que la mer ou la fontaine, en sont des signes révélateurs de cette structure de symétrie et de reflet dont l'auteur Khadra s'est servi même sur le plan narratif fournissant le cadre à de multiples récits enchâssés, pour ne citer que l'histoire de la

les émeutes d'octobre 88 et un ouvrage sur la crise algérienne : Algérie, autopsie d'un massacre. Il a deux romans : Miloud, l'enfant de l'Algérie et Au nom du Fils. Disponible sur : <https://www.babelio.com/auteur/Abed-Charef/110426>

³¹⁰ Interview de Yasmina Khadra, suite à la publication d'*A quoi rêvent les loups*, propos recueillis par Valérie Pabst [en ligne] : www.fnac.com

³¹¹ Le terme est emprunté à Jean Ricardou dans son chapitre intitulé « *Le récit abymé* » dans, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.

bête religieuse, récit enchâssé, raconté par *Sid Ali* à *Yahia* pour lui signaler la gravité et la fatalité de leur adhésion à ces groupes de fanatiques. Exerçant dans l'erreur et l'horreur, ils ne reflètent nullement l'image attendue de leurs adeptes, c'est un miroir déformant.

En effet, cette structure du double ou de « l'autre qui nous ressemble », organise tout le roman, ceci est mis en scène tout d'abord par *Nafa Walid* dans le maquis ; après le massacre du village de *Kassem* et la défaite de son groupe trahi par *Zoubeida*, il ne se reconnut plus en se regardant dans un miroir :

« *Nous localisâmes une maison isolée. Il y avait une glace, sur une armoire. Je faillis m'enfuir en m'y voyant. J'étais choqué. Je ne me reconnus pas. **Mon reflet n'a rien d'humain.** C'était celui d'une bête échappée d'une imagination tourmentée.* », (p.269)

L'expression *mon reflet n'a rien d'humain*, suppose un clivage au niveau de l'être, se caractérisant par l'apparition de ce reflet, qui est en effet réel mais qui prend de la distance par rapport à sa spécificité humaine. L'être moral est en duplicité par rapport à son reflet, marquant dans ce cas, la suprématie du reflet sur l'être. Ce qui laisse entendre un déni de la réalité qui serait, en effet, parsemé dans tout le récit d'*A quoi rêvent les loups*.

Cette phrase courte au présent, est mise en gras dans la citation, insérée entre un passé simple et un imparfait comme pour donner à ce reflet une taille imposante et une importance à déterminer, le localisant ainsi, dans un tableau imaginé par le lecteur à l'intérieur de cette glace. Ainsi le lecteur est-il pris comme témoin de cette image bestiale et farouche.

Par cette *image abymée*, nous allons prendre conscience d'un aspect fondateur de l'œuvre de Khadra, un aspect offrant une composition en miroir réfractant à l'infini des images en reflet inversé. Pour ce faire, Yasmina Khadra ouvre et clôture son roman sur la relation entre *Nafa* et la famille *Raja*. Ceci n'est forcément pas dû au hasard, si ce n'est pour souligner la relation qui se joue entre les protagonistes principaux d'*A quoi rêvent les loups*.

A ce sujet nous rappelons la réplique de *l'imam Younes* à propos des *Raja*, lors de la confession de *Nafa*, il dit :

« Tu as été chez les grosses fortunes. Ce sont des gens immondes, sans pitié et sans scrupules. Ils s'invitent pour ne pas se perdre des yeux, se détestent cordialement. Un peu comme les loups, ils opèrent en groupes pour se donner de l'entrain, et n'hésitent pas un instant de dévorer cru un congénère qui trébuche. Derrière les façades imposantes de leurs palais et leurs accolades hypocrites, il n'y a que du vent. », (p.85)

L'image du "loup" incarné par les *Raja* selon les dires de *l'imam Younes*, prend tout son sens quand *Nafa* bascule dans l'idéologie islamiste. En effet, les pleins-pouvoirs et la luxure dans lesquels baignent les *Raja* ne peuvent laisser, aucun, indifférent. Une entreprise alléchante qui va mener *Nafa* à changer de train de vie, c'est-à-dire changer son statut social et devenir à son tour quelqu'un qui se fait obéir au doigt et à l'œil : être un émir jouissant des mêmes pouvoirs que ceux des *Raja*. Pis encore, l'obsession du pouvoir le mène, à pas sûrs, à basculer dans la barbarie, le sang et la terreur.

Ceci se dessine clairement à la fin du roman, car vers la fin de son parcours et de celui du mouvement, *Nafa* et ses hommes étaient trahis par *Zoubeida*, ils se sont retrouvés contraints de rentrer à Alger. Le groupe avait besoin d'attendre de retrouver leurs figures humaines ; démunis et dépourvus de toute forme de vivre, ils s'exercent à dresser les faux barrages pour délester les voyageurs de leur argent, bijoux et vêtements. Lors de leur descente une grosse voiture attira leur attention. Pour changer une roue, *Hamid*, le boxeur, le garde du corps de *Junior* fils des *Raja*, est décrit ainsi :

« C'était un Noir gigantesque, carré comme un ring, avec un nez défoncé et un front de lutteur.

- Le monde est petit, lui dis-je.

Il écarquilla les yeux :

- Nafa ?

- En chair et en os, Hamid. Qu'est-ce qui te prend de roder dans ces parages à une heure pareille. (...)

- Nous revenons des funérailles de Mme Raja. (...)

Il y avait un homme assoupi à l'intérieur de la voiture. Avec la crosse de mon pistolet, je cognai sur la vitre pour le réveiller.

- Ce sacré Junior, ricanai-je. Toujours à se faisander.

- Il a très mal accusé le coup, tenta de m'attendrir Hamid. », pp.270

L'auteur nous dresse deux tableaux très représentatifs de ce à quoi renvoie le mot "loup". D'une part, le cadre de vie des *Raja* : l'aisance et l'asservissement des autres,

Nafa en est l'exemple illustratif. De l'autre côté, les émirs et les cheikhs qui sont en fait une image double de ce monde transposé au maquis.

D'un côté il y a les *Raja*, la famille très riche à Hydra qui détient le pouvoir, intouchable, elle s'autorise tout, elle ne fait que commander. Ils ont tué une jeune fille, rien que pour sauvegarder la réputation de la famille. En effet, *Junior* leur fils est le stéréotype de ces nouveaux riches qui se sont fait place grâce à la dilapidation des biens du pays. Comme des loups ils chassent en meutes les biens du peuple. Parlant de ces aristocrates, « *aristocrottes !* » dans le texte pour souligner ce qui va suivre, *Yahia* explique à *Nafa* :

« *Ce sont des Faraina, les barons du textile. (...) mais de cette catégorie, y'en a même pas dans la cour britannique. Le type qui s'est taillé à quatre pattes, c'est leur chauffeur depuis une éternité. Ils ne savent toujours pas comment il s'appelle. Ils se prennent pour des divinités.* », (p.63)

Cette catégorie départage la richesse du pays sans se soucier du reste de la population. Et de l'autre côté les émirs : ces derniers sont comme des dieux, dans leur monde et leur espace à savoir le maquis, ils n'ont qu'à lever le doigt pour être servi. Ils vivent à l'image des *Raja*, eux aussi ils dilapident les biens de l'état et les industriels pour jouir de cette aisance.

« *Voici les deux cents millions, ma modeste contribution. C'est un honneur, pour moi, de servir la cause. L'homme un industriel prospère de la région, était apprécié pour sa générosité et pour l'appui inconditionnel qu'il témoignait au mouvement islamique armé. Il y a là-dedans deux cents autres. Pour me débarrasser d'un rival. (...) je veux surtout que l'on mette le feu à ses deux usines. De cette façon, je pourrai doubler ma production et garantir un soutien substantiel au djihad.* », (p.164)

Une nette symétrie entre les deux faces d'un identique pouvoir est à soulever, marquant un déséquilibre psychologique chez nos personnages et en particulier *Nafa Walid*.

Effectivement c'est dans le *Grand-Alger* que *Nafa Walid* découvre, chez la famille *Raja*, le luxe des élites algériennes et apprend que la notoriété sociale ne s'acquière que par la violence ; c'est un espace d'apprentissage principal, à partir duquel il va, plus tard, agir avec les mêmes préceptes et avec les mêmes outrances. En effet, quand *Nafa* fut affecté au groupe de *Sofiane*, spécialisé dans la chasse aux fonctionnaires de

l'autorité judiciaires, aux communistes et aux hommes d'affaires, il se plut d'emblée parmi eux, car il avait retrouvé l'atmosphère des *Raja* :

« *Il retrouvait un peu de l'atmosphère douillette des Raja, les lumières éblouissantes des salons et l'odeur de la fortune* », (p.189)

Passons à une autre image toujours dans le même contexte, qui vient approcher et mettre en évidence les deux antagonistes d'*A quoi rêvent les loups*. Cette image, est celle du harem, dispensé à l'égard de l'un par le pouvoir de l'argent et de l'autre par le pouvoir de la force et celui de la violence. Les extraits suivants montrent que les deux antagonistes voire les deux camps, avaient le même mode de vie, les mêmes rêves et les mêmes dérives, schématisés par l'émir *Nafa Walid* ainsi que *Junior* fils des *Raja*. Dans un premier temps, *Hamid* révélant à *Nafa*, qui est *Leila Soccar*, dite Notre-Dame de Chenoua, il lui dit :

« *Lorsque Junior l'a rencontrée pour la première fois, il a manqué se foutre à poil. Pourtant il dispose d'un harem à chaque coin de la rue. Mais Leila, c'est son meilleur trophée, sa gloire.* », (p.41)

Dans un second temps, le narrateur décrit ainsi, *Nafa* rêvant de *Zoubeida*, la veuve d'*Abdel Jalil*, dans l'extrait suivant :

« *Allongé sur sa paille, les yeux rivés sur le lumignon de la lampe à pétrole, Nafa n'arrivait pas à se défaire des brûlures qu'avaient laissées la main de Zoubeida sur son cou. (...) dans l'espoir de l'atténuer, il porta son attention sur la "sabaya"³¹², une adolescente enlevée au cours d'une expédition punitive. (...) ni elle, ni les autres "sabaya" n'avaient déclenché, chez lui, un désir aussi impérieux (...). Zoubeida l'avait toujours fasciné. Il rêvait d'elle depuis qu'il l'avait entrevue, un matin, à Sidi Ayach.* », (pp.258-259)

Au fur et à mesure de ses activités, *Nafa* devient émir d'un groupe itinérant, il n'hésite pas à s'autoproclamer émir régional après la mort de son prédécesseur *Abdel Jalil*. Profitant de son pouvoir, et poussé par son épouse *Zoubeida*, il décide de punir un village (de Kassem) lié à l' AIS ordonnant le massacre total de ses habitants, pour devenir émir voire un Zaim selon les termes de *Zoubeida*. Celle-ci l'incite ouvertement au crime de sang, ce fait rappelle le crime originel depuis Eve et Adam.

³¹² Sabaya : femmes ou filles enlevées au cours de massacres collectifs et de faux barrages, considérées comme butin de guerre, selon l'auteur.

« 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 soumetts. 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 passepasse. Et là, mon chéri, je ne serais pas étonnée de te voir chapeauter la zone entière. », (pp.260-261)

Ce passage est d'une grande importance en ce qu'il permet de saisir les différentes aspirations des groupes armés. Il montre la véritable motivation des dirigeants du mouvement où la violence semble être le seul moyen d'ascension sociale. L'objectivation de la vie humaine, qui permet l'ascension grandissante de *Nafa* au détriment du nombre des vies humaines massacrées. Nous sentons qu'il y a un parallélisme entre le nombre des victimes assaillies et le pouvoir grandissant des acteurs de ce méfait. De ce fait *Nafa* devrait agir dans un contexte où le prestige se gagne avec la brutalité et la violence. Une stratégie apprise lors de son apprentissage chez les *Raja* et soutenue par les enseignements violents du mouvement auquel il adhère.

Partant, *Junior* et *Walid* constituent une image abymée de ce récit, où le reflet de *Walid* renvoyait à *Junior* jadis envié et convoité. Ce dernier reflète une image qui vient renforcer une unité dédoublée : l'obsession d'un pouvoir, illustrée par cette rencontre dans ce faux barrage. Le jeu de réflexion contraire permet d'articuler une série de renvois de même nature mais dont la représentation diffère profondément. Dans l'extrait qui suit nous nous apercevons de la nature et de l'étendue de cette réalité douloureuse et absurde qui a mis le pays en péril. *Nafa* jouissant de ses pouvoirs d'émir, n'avait plus de souci à se faire au sujet du lit et du couvert, il habitait un patio décent où le feu brûlait jour et nuit dans sa cheminée, il était émir :

« Il découvrait l'ivresse du pouvoir et des égards. (...) Pareils aux élus du ciel flânant dans les jardins d'Eden, il n'avait qu'à claquer des doigts pour lever le songe. », (p.242)

En effet, le pouvoir a changé de camp : incarné par les *Raja*, et caractérisé par la corruption, le détournement des deniers publics et l'exploitation des faibles, et d'une autre part celui des terroristes au maquis, exercé, lui aussi, dans les mêmes abus en plus de l'effusion du sang et de la barbarie.

« - A genoux, lui dis-je. Ce soir, le patron, c'est moi. (...) sur que tu vas crever Bébé Rose, mais avant, je te jure que tu vas ramper, lécher mes bottes et me supplier de t'achever. », (p.271)

Lors de leur rencontre, les deux figures du *loup* se sont mirées. Sous l'emprise de l'obsession du pouvoir, chacun se voit vainqueur. Car jouir du pouvoir élève l'être au rang des dieux exigeant de leurs adeptes prosternation et rabaissement, signifiant parallèlement offrandes et sacrifices.

Cette image inversée du pouvoir, définie par la phrase : *ce soir le patron c'est moi*, révèle l'idéologie de ce camp qui opte pour une politique identique de son ancien patron, pis encore cette dernière est traduite par la violence et la terreur. Une idéologie placée sous le signe du double, néanmoins ce double n'est pas identique mais plutôt inversé, telle une image abymée, où *Nafa* goutant aux multiples avantages de son pouvoir où il était vénéré, choyé et redouté, il devient comme eux, selon les dires de l'imam Younes : *Ce sont des gens immondes, sans pitié et sans scrupules*. Ils se trouvent face à une situation que Abed Charef, qualifie de désastreuse où il pense qu'il ne s'agissait en réalité, que d'un parti de type totalitaire, a voulu remplacer un système totalitaire par une dictature religieuse. Depuis, le pays continue de s'enfoncer»³¹³. Tous ces discours moralisateurs décrits dans les récits de notre corpus, n'étaient que chimère, mensonge et affabulations. Conséquence, la population s'est réveillée, dans le choc et le chaos, après dix années de sang.

Par ailleurs, l'imam Younes continue son discours mettant l'accent sur la faute du système dans la perte de *Nafa*, il lui dit :

« On s'égare toujours lorsqu'on cherche ailleurs ce qui à la portée de la main. Aujourd'hui tu as compris. Tu sais où est ta place. Ce n'est pas la mort d'une petite écervelée qui te chagrine. Quelque part, elle l'a méritée. Tu es malheureux parce que ton pays t'indigne. Tout en lui te désespère. Tu refuses d'être ce qu'on veut que tu sois, l'ombre de toi-même, pécheur malgré toi. Comme tous les jeunes de ce pays, tu as été séduit et abandonné. », (p.85)

Deux faces d'un même système, c'est ce que nous avons démontré précédemment dans *le revers de la médaille* en soulignant l'aspect double de ce même état de fait, en effet, ce reflet se dessine de multiples manières, sous l'effet de miroirs placés à

³¹³ Abed Charef, *Le Quotidien d'Oran*, 5 octobre 2008

l'intérieur du récit, servant à réfracter des images renvoyant un même reflet à différents êtres et situations.

Cette étude nous a permis de constater que, les deux partis moderniste et islamiste, diamétralement opposés, se présentaient comme une forme politique nouvelle prête à être élue pour remplacer le système en place depuis l'indépendance, comme le souligne Rachid Mimouni dans son essai :

« En premier lieu, elle (l'Algérie) devait décider d'un choix de deux projets de société radicalement différents. Les intégristes, en cas de victoire, se promettaient de provoquer une rupture radicale afin d'instaurer la république islamique de leurs rêves. »³¹⁴

En effet, les premières élections législatives pluralistes de l'histoire de l'Algérie indépendante voient le jour le 26 décembre 1991. Depuis son élection, le FIS affichait clairement son projet d'annuler la démocratie, et installer la loi islamique, telle qu'il la voyait et l'interprétait. Nous invoquerons à ce sujet un extrait du roman *Les agneaux du seigneur* du même auteur, qui verse dans la même thématique et la même période, celle de la violence des années 90.

« Le vendredi, après la prière, la foule fait exprès d'emprunter les rues où il y a un commissariat pour scander « Ni démocratie, ni constitution, seulement la Sunna et le Coran »³¹⁵.

Une nouvelle forme de dictature naît à l'issue de ce mouvement totalitaire qui se permet d'agir avec les mêmes abus et dépassements que celui qui le précède. En effet, ceci présume une oppression et une trahison du peuple et du processus démocratique par lequel ils viennent d'être élus.

3. Le libre-penseur

Dans ses rapports à l'administration, avant l'avènement de l'islamisme, la société algérienne a vécu dans l'injustice, l'humiliation et le rejet total. Les niveaux de vie étaient disparates, une grande distance sépare les riches des pauvres, ce qui a créé une haine au sein de cette société, car les pauvres voyaient en ces riches les vermines qui sucent leur sang et une oligarchie qui exploite les richesses du pays. Dans ce climat

³¹⁴ Mimouni, Rachid, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, éd. Rahma, Algérie, 1993, p.9

³¹⁵ Yasmina Khadra, *Les agneaux du seigneur*, éd. Julliard, Paris, 1998, p. 116

défavorable, les élites, de cette société corrompue, quant à eux, se trouvent marginalisés et rejetés s'ils ne courent pas le risque d'être sanctionnés ou disgraciés comme *Sid Ahmed Benbrik*, dans *Un été de cendres*. En effet, le fait d'occulter le libre-penseur qu'il soit journaliste, artiste, écrivain ou tout intellectuel, renvoie à toute une idéologie obscurantiste qui s'attaque à la matière grise.

Avec l'avènement du nouvel ordre islamique, ces derniers sont exterminés. Or, selon M'Hamed Boukhobza, occulter les cadres et intellectuels revient à vider la société de sa substance culturelle et la déconnecter de son ancrage et de ses perspectives historiques :

« Les cadres et intellectuels sont nécessaires à toute émancipation et intégration socioculturelles de la société. Ce sont eux qui façonnent leurs attitudes autour des valeurs communes ; ce sont encore eux qui assurent la production de repères culturels, éthiques et esthétiques, issus d'une valorisation de notre histoire, de notre patrimoine et de nos aspirations. Les occulter, les négliger revient à vider la société de sa substance culturelle pour ne lui laisser que ses ressorts matériels de reproduction biologique, c'est la déconnecter de son ancrage et de ses perspectives historiques et créer les conditions pour une dérive sociale généralisée. »³¹⁶

C'est en effet, ce statut du *libre-penseur* qui accroche notre attention dans la présente étude, car la position de ce dernier, dans les romans qui constituent notre corpus, est en parfaite adéquation avec les propos de Boukhobza.

Chez Yasmina Khadra, les artistes, les poètes, les intellectuels et les cadres n'ont pas leur place dans le nouveau régime. Marginalisés et humiliés par l'ancien régime, ils sont voués à une haine implacable par le second. Tous les artistes sont voués à la mort dans *A quoi rêvent les loups*. Traitée de communistes ou de charlatans, l'élite intellectuelle et artistique se trouve, malgré elle, dans le viseur de l'intégrisme. Car elle détient une arme douce et redoutable, qui est celle d'embellir la société, de l'enrichir dans sa substance culturelle et identitaire par sa plume et en même temps, elle contribue à illuminer son chemin en la guidant vers l'ouverture de l'esprit, l'épanouissement et l'éveil. A ce sujet, nous invoquerons les propos de Mohammed Dib, rapportés par *le journal el Khabar* dans une interview en 1997 :

« Notre responsabilité en tant qu'intellectuels est grande et décisive. Il s'agit pour nous d'œuvrer à préserver les intérêts d'un pays et la

³¹⁶ M'Hamed Boukhobza, *Octobre 88 Evolution ou rupture ?*, Editions Bouchène, Alger, 1991, pp.40-41

pérennité de l'état algérien (...). Il ne subsistera dans l'histoire que ce que les intellectuels créent comme œuvres pour les laisser aux générations à venir»³¹⁷.

En ce sens, nous focalisons notre analyse dans *A quoi rêvent les loups* sur deux personnages, en l'occurrence le *magistrat*, assassiné par *Nafa Walidet* son ami l'artiste *Rachid Derrag*, le metteur en scène. Car ils vont être assassinés par les groupes de GIA, dans l'indifférence totale. La description des lieux, participe, comme nous l'avons vu à ancrer le récit dans la vraisemblance, d'où nous évaluons que la description du bureau de *Rachid Derrag*, constitue un véritable témoignage des conditions socio-économiques dans lesquelles vivaient les artistes algériens, tous genres confondus, avant même octobre 88.

« Le bureau de Rachid Derrag était exigü, juste un cagibi malodorant où s'entassaient des tiroirs métalliques superposés, deux fauteuils en cuir synthétique pelé, une table entaillées et des étagères chargées de grimoires aux pages racornies. Les semelles de chaussures imprimaient nettement leur empreinte sur le parquet poussiéreux. Au mur, l'affiche de chronique des années de braise jaunissait. Par endroit, le générique était effacé, et quelqu'un, à l'aide d'un feutre gras, avait ajouté des cornes sataniques sur le visage en gros plan. », (A.Q.R.L, p.133)

Le libre-penseur ne bénéficiait en aucune manière d'un espace où il peut s'investir convenablement : un bureau exigü, malodorant, insalubre, qui empêche toute créativité. Les conditions de travail de l'intellectuel sont, on ne peut plus déplorables et entravent toute bonne initiative. Cette ambiance étouffante, morne et insalubre témoigne du statut de l'artiste affecté de désolation et de privation totale de toute forme de vie et de dynamisme voire de toute forme de créativité, pendant le règne du parti unique. Le système en place avec sa politique de prévarication, d'injustice et d'humiliation, trouve une explication dans les propos de l'historien et sociologue M'Hamed Boukhobza :

« L'Etat a bien sur son rôle à jouer dans ce domaine et le fait qu'il n'y a pas de stratégie visant à mettre en valeur partout et toujours les hommes de culture, à les associer à la vie nationale, à élever leur statut et faciliter leur initiative, à les faire connaître et à favoriser l'expression de leur vocation diminue l'intérêt de toute cette population vis-à-vis de l'Etat et crée un vide identitaire porteur d'incertitude. »³¹⁸

³¹⁷ Interviewé par *El-Khabar*, quotidien algérien de langue arabe, repris par *Horizons*, Quotidien de langue française, n° 102 du 03 juillet, 1977.

³¹⁸ M'Hamed Boukhobza, op., cit., p.41

Rachid Derrag est l'exemple parfait de l'intellectuel algérien plongé dans l'oubli et l'indifférence, il évolue dans cet espace d'incertitude qui le propulse dans un vide identitaire. Persécuté pour son savoir et son engagement de dire haut ce que la population pense, par ses films il inquiète l'autre. Il devient ainsi le porte-parole de la conscience collective qui éveille en quelque sorte la conscience du peuple. Dans le roman *Rachid Derrag* est un personnage non actif, il ne fait que subir et suivre le cours des choses. Il va être assassiné lâchement devant ses enfants et devant son ami *Nafa Walid*.

« *Farouk fit claquer une chemise cartonnée sur la table : - j'ai un dossier bien ficelé sur lui : Rachid Derrag, quarante-sept ans, marié, quatre gosses (...) Etudes cinématographiques à Moscou. Soûlard notoire ... - Un malpropre et un sale impie, ajouta le Rouget. Il paraît qu'il est entrain de préparer un documentaire sur l'intégrisme pour le présenter à un festival européen. Je hais les artistes en particulier ceux qui ont la perversité d'être communistes.* » (A.Q.R.L, p.194)

Voilà comment les terroristes décidaient de la vie des hommes, *Rachid Derrag* comme un libre-penseur, menaçait par son esprit et sa perspicacité la doctrine des intégristes, il les dérangeait. « *Rachid Derrag sera égorgé. Devant ses enfants. Nafa sera là.* », (p.196)

Nafa a beau essayer de tromper l'équipe en prétendant qu'il se trompait sur la photo, mais malheureusement il assistera dans l'impuissance au meurtre de son ancien collègue, cinéaste dont le film *Les enfants de l'aube* l'avait révélé.

« *Il aura beau fermé, de toutes ses forces, les yeux pour ne pas voir la boucherie, il n'empêchera pas les cris scandalisés du cinéaste de le traquer durant des jours et des nuits : « ce n'est pas vrai.pas toi, Nafa. Ta place n'est pas de leur côté. Ce n'est pas possible. Tu es artiste, bon Dieu ! Un artiste... »*, (A.Q.R.L, p.196)

Intégré dans le groupe de *Sofiane*, qui dirigeait un groupe de huit éléments triés sur le volet, des jeunes de moins de vingt-deux ans, issus de familles de notables et d'industriels, il sera destiné à assassiner un avocat, son premier crime, auquel le mouvement armé reprochait d'avoir mal défendu des frères, arbitrairement appréhendés par les forces de l'ordre. C'est sous la tutelle de ce groupe spécialisé dans l'assassinat des cadres et intellectuels de la société, que *Nafa* va commettre son crime, tuer le magistrat :

« J'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7h35. C'était un magistrat. Il sortait de chez lui et se dirigeait vers sa voiture. Sa fille de six ans le devançait, les tresses fleuronées de rubans bleus, le cartable sur le dos. Elle est passée à côté de moi sans me voir. Le magistrat lui souriait, mais son regard avait quelque chose de tragique. On aurait dit une bête traquée. Je ne sais pas pourquoi il a continué son chemin comme si de rien n'était. Peut-être a-t-il pensé qu'en feignant d'ignorer la menace, il avait une chance de la repousser. J'ai sorti mon revolver et me suis dépêché de le rattraper. Il s'est arrêté, m'a fait face. En une fraction de seconde, son sang a fui son visage et ses traits se sont effacés », (p.15)

Cet acte terroriste qui jouera un rôle décisif dans l'orientation de *Nafa* vers un non-retour, il est chargé doublement sémantiquement dans l'histoire narrée. Certes les avocats, les artistes et tout intellectuel confondu étaient dans le collimateur des terroristes, mais particulièrement, cet acte pèse lourdement sur notre "héros", du fait qu'il lui avait consacré un autre moment dans le roman, sous forme d'une analepse, où il va nous raconter en détail cette journée du mercredi 12 janvier 1994, à 7h 35mn. Ce crime se prête à plusieurs interprétations, dont nous essayerons de lire au moins deux d'entre elles qui semblent répondre à notre intérêt qui est celui du *revers de la médaille*, traité précédemment.

Pour comprendre les enjeux de cette lecture, revenons au premier crime auquel *Nafa* avait assisté à la forêt de Baïnem sans y être un acteur. *Dahmane*, l'ami intime de *Nafa* à la Casbah lui expliquait, comment il devrait garder le silence vis-à-vis de ce crime commis par *Hamid*. Sous forme de confession, *Nafa* laisse libre cours à ce refoulé qui le rongeaient depuis cette nuit à Baïnem. Une discussion s'anime entre lui et son ami *Dahmane*, exposant ainsi les soubassements d'une idéologie latente qui dégage un vécu humilié par l'injustice et la corruption.

« Il m'écouta sans broncher, une moue indécise sur les lèvres. Il ne paraissait nullement affecté par mon récit, sauf lorsque je lui relatai l'horreur de Baïnem. Là, il fronça un sourcil.

- insoutenable, reconnut-il.

- je ne ferme pas l'œil de la nuit.

- Il y a de quoi.

Son laconisme me désarma, accentua mon désarroi.

- il fallait le voir pilonner le visage de la gosse, insistai-je dans l'espoir de lui faire prendre conscience de l'ampleur de mon traumatisme. Des lambeaux de chair se collaient à moi comme des sangsues. Et lui, tapait, tapait... C'était, c'était ... », (p.80)

Nafa, lui, est resté sans mots devant ce crime abominable. Les trois points de suspensions à la fin du passage, laissent apparaître le mutisme et son incapacité à décrire cet acte horrible. C'est en fait le caractère indicible de l'événement qui le surprend et le pousse dans un désarroi intense le basculant dans la folie. Dans une quête de paix intérieure, il dit à *Dahmane* :

« Tu crois que c'est facile. Il s'agit de la mort d'un individu. Si on m'arrêtait, je serai foutu. On me demandera pourquoi je n'ai pas signalé le drame à la police si je n'y étais pour rien.

Il fit non de la tête. - Je ne te conseille pas d'aller trouver les flics. Tu seras le seul coupable. (...). Hamid niera les faits. (...), Junior confirmera cette version. Ce sera ta parole contre la leur. Tu n'as aucune chance. La police conclura que c'est toi qui as tué la fille. (...), des accidents de ce genre, on peut en recenser des dizaines. (...), le corps de la fille sera retrouvé – si ce n'est déjà fait-, déposé à la morgue un certain temps. Si personne ne se manifeste pour l'identifier, il sera enterré, point à la ligne. », (pp.80-81)

A travers ce discours, *Hamid* révèle en fait, un état des lieux concernant la *loi* et la scène juridique de l'époque, et que vain serait son geste de bravoure, si jamais il pense à se rendre à la justice. Une justice qui serait mise à nu dans ce qui suit, dans les propos de *Nafa* qui continue en s'interrogeant :

« - Ce n'est pas possible. Nous sommes dans un Etat de droit.

Dahmane montra ses dents acérées dans un rictus amer. Il me sembla que je suscitais son mépris, il dit : oui, tout à fait. Notre pays est un Etat de droit. C'est indéniable. Encore faut-il préciser de quel droit il s'agit... il n'y en a qu'un seul, unique et indivisible : le droit de garder le silence. », (p.82)

Nous assistons dans ce développement à une mise à nu du pays, laquelle, montre de près non seulement le dysfonctionnement de régime en place, en particulier le corps juridique, mais aussi le rapport de ce dysfonctionnement avec l'errance de la population assujettie par un système injuste et corrompu. Et c'est, à la même nuit qu'il fut réveillé par un rêve *inextricable* sous le poids de ses cauchemars émanant de ce meurtre effroyable, qu'il répondra à l'appel de *la religion*, figuré dans le texte par l'appel du *muezzin*.

Nous venons de souligner que l'absence de l'état, a dangereusement préparé l'enrôlement des jeunes dans le mouvement islamiste. Ce qui ressort de cette analyse c'est que *Nafa* en tirant sur le magistrat, était pris par une haine envers ce système inéquitable, cette injustice qui a fait de lui, semble-t-il ce qu'il était devenu. Nous avons souligné ci-dessous, en gras l'expression qui l'indique :

*« Peut-être a-t-il pensé qu'en feignant d'ignorer la menace, il avait une chance de la repousser. J'ai sorti mon revolver et me suis dépêché de la rattraper. **Il s'est arrêté, m'a fait face.** En une fraction de seconde, son sang a fui son visage et ses traits se sont effacés. », (A.Q.R.L, p.15)*

Yahia l'artiste, l'homme de la Mandoline : c'était un musicien qui jouait à la mandoline avant qu'il ne devienne chauffeur des Bensoltane. Il adhère au discours des groupes islamistes et devient un combattant actif et fervent mais malheureusement cela ne va pas empêcher la machine de l'assassiner. Exécuté par son propre émir, pour ses tours de magie, il trouvera le même sort que l'élite et les artistes de la société algérienne. *Yahia* faisait partie de cette frange qui constitue l'âme d'une société, il dit que :

« L'âme d'une nation se sont ses artistes ; sa conscience ; ses poètes ; sa force ; ses champions », (p.58)

L'équipe de *Sofiane* était extrêmement soudée, discrète et minutieuse. Elle agissait au sein d'une université :

« Leur PC se trouvait au cœur de l'université à partir de laquelle ils peaufinaient leurs traquenards qui avaient la réputation d'être chirurgicaux. (...) spécialisée dans la chasse aux fonctionnaires de l'autorité juridictionnelle, aux communistes et aux hommes d'affaires.», (A.Q.R.L, p.188)

Le fait d'agir dans des institutions de l'état, telle l'université, le lieu supposé le plus intellectuel de la société, détermine une grande portée idéologique que l'auteur souligne dans son roman. L'université, elle aussi, n'a pas échappé à cette mouvance intégriste, jouissant de son éminent statut scientifique, elle exerce une grande influence sur cette catégorie de population « les étudiants », pouvant les mener facilement dans la voie de l'idéologie extrémiste. Sa fascination et son impact ne laissent personne indifférent à son discours devenu alors subversif.

Il nous semble qu'en dotant le personnage principal de son roman du statut d'acteur, Khadra voulait rendre hommage à "l'artiste" susceptible de changer la société,

par sa perception sensible du monde et à sa sincérité qui font de lui un porte-parole des aspirations d'une société qui veut rompre avec le fanatisme de l'intégrisme. Pour ces raisons, ces deniers se sont heurtés à ce système totalitaire nourri d'une haine de la culture et de ceux qui la représentent et qu'ils œuvrent à dénoncer ouvertement. Comme le souligne et en témoigne Rachid Mimouni dans son pamphlet, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* : « *Le projet islamique se propose donc explicitement d'étouffer toutes les formes d'expression artistiques : littérature, théâtre, musique, et bien entendu peinture.* »³¹⁹

Quant au roman *Un été de cendres*, Sid Ahmed Benbrik, étant employé dans la Direction des statistiques, il a l'exactitude et la notion des faits, car son métier se veut une dissection de la société. Cette dissection lui permet d'avoir des preuves tangibles et pertinentes et de détenir la vérité. C'est cette vérité semble-t-il qui est mise dans le collimateur.

Tout au long du récit, nous comprenons que le narrateur-personnage est le seul contre tous. Il tient tête à ses supérieurs hiérarchiques par son franc-parler et sa libre pensée, sa lucidité. Il veut dire tout haut ce que les autres pensent tout bas, en dénonçant les inégalités sociales et les massacres des citoyens. Il a osé contredire leurs statistiques concernant le nombre d'habitants dans la ville, toutefois, il se retrouve aliéné et surveillé de près suite à son acte.

En "libre-penseur", sur ordre de ses chefs, il était surveillé par le gardien de l'immeuble qui daignait se confier à lui en lui racontant ses problèmes familiaux.

« Le gardien a reçu la consigne de me surveiller. Ils ne sont pas près d'oublier l'affront que je leur ai fait. Mais le brave homme, préfère mes spaghettis à leurs ordres. », (p.26)

Ainsi, son engagement se traduit par son combat laborieux mené au quotidien contre ses chefs dans la Direction des statistiques, qui espèrent à tout moment appeler l'une des ambulances qui transportent les victimes ensanglantées des attentats. Il craint surtout d'être interné à son tour, tout comme Saïd, le fils du gardien :

³¹⁹ Rachid, Mimouni, op. cit., p.51

« Mais je dois tenir bon. Car mes ennemis persistent dans leur stratégie. Celle de me faire passer pour un fou. Dangereux. Incurable. Définitif. », p. 53

Nous relevons encore à la dernière page du récit, cette forme de combat qui engendre chez le narrateur, paraît-il, ces bruits de ferraille qui le troublent :

« Quitte à voir de dangereuses palpitations au cœur, d'effroyables bruits de ferraille qui déchirent mon cerveau, je ne cèderai pas devant mes ennemis. Ni devant les grands lézards qui remuent, affirment-ils, dans ma tête pleine de murs fissurés. », (p.112)

A ce titre rappelons le témoignage de Hafid Gafaiti, dans l'introduction de son article sur *Le nouvel engagement* où il affirme que :

« D'un côté, un certain nombre de membres de l'intelligentsia ont été assassinés. (...) d'un autre côté, la violence intégriste, la répression étatique et le terrorisme sous toutes ses formes ont poussé au départ de nombreux intellectuels et écrivains, l'on estime à 150 000 le nombre de cadres et producteurs culturels algériens qui ont quitté leurs pays et, parmi eux, un grand nombre de poètes et d'écrivains. »³²⁰

Dans ces romans, les écrivains par un engagement intense dans et par la littérature, tiennent à nous présenter le milieu morbide et terrifiant dans lequel vivait, et évoluait l'intellectuel algérien, qui s'est alors donné la mission de dire les choses telles qu'elles étaient, de décrire cette Algérie qui basculait entièrement dans le chaos.

4. La peur : une figure obsédante

La propagande de la peur, s'inscrit dans ces trois romans, où vivre devient un corps à corps quotidien avec la peur. Le sang et le massacre sont les seuls moyens des islamistes, selon les auteurs, pour semer la peur et l'inquiétude au sein de la population et imposer aux gens leur loi et leurs idées. Cette forme d'action conduit inévitablement ses auteurs à s'enquérir d'une autorité incontournable. Le sacré dans les deux romans est, ainsi, devenu un instrument de guerre. Mokrane Chemim, en témoigne dans son

³²⁰ Hafid, Gafaiti, *Le nouvel engagement ? Rachid Boudjedra entre histoire et écriture* dans *Actualité de Rachid Boudjedra*. Présence Francophone, No. 68, 2007, p. 9

ouvrage, *Les graines de la violence*, il dit : « *Le terrorisme aveugle, inhumain parvient à régner par la terreur.* »³²¹

Pour Leila Aslaoui, nous relevons ces propos qui nous permettent d'appréhender la portée idéologique de cette peur, installée au quotidien des citoyens, pour en faire un moyen de semer l'effroi en assimilant le soulèvement des islamistes à une terreur permanente :

« *La bête ne veut pas seulement nous tuer, elle veut nous détruire avant de nous voir morts et nous tétaniser.* », (p.154)

Ou, encore quand elle ajoute :

« *Se rendant compte de sa bévue, l'autre se confond en excuses avant de se mettre à vanter le courage des femmes, les seules, dit-il, à ne pas **craindre la peur** et à pouvoir sauver l'Algérie* », (p.198)

La mort pour l'héroïne du roman, est plus supportable que la peur, être tétanisé c'est être paralysé par la peur, donc cela renvoie à un état psychologique incontrôlable qui dépasse l'imagination. Utilisée comme outil de guerre, la peur agit sur les nerfs, elle, les fait exploser.

La peur n'épargne aucun des protagonistes des romans de notre corpus aussi varié qu'il soit, elle revient dans ces textes, telle une figure obsédante, jusqu'à ce que, tentant de l'exorciser, Y.Khadra en fasse un démon : *la peur s'empara de ses tripes. Il prit soudain conscience de sa vulnérabilité. Alors, à moitié assommé, totalement désespéré, il se mit à courir, à courir, à courir...* qui figure dans le passage ci-dessous :

« *Ils sont venus te chercher, l'avertit un garçon. Nafa rebroussa chemin. Au fur et à mesure qu'il s'éloignait, les murailles de son enfance ondoyaient autour de lui, fuyaient tel un mirage. Sa tête se creusait, ses oreilles stridulaient, sa poitrine s'enflammait comme une botte de foin. Il n'entendait plus que sa respiration débridée, les coups de massue dans ses tempes, ne voyait que les ruelles en train de le lâcher, de l'isoler, de l'exploser. La peur s'empara de ses tripes. Il prit soudain conscience de sa vulnérabilité. Alors, à moitié assommé, totalement désespéré, il se mit à courir, à courir, à courir...* », (p.174)

Recherché par la police, *Nafa* avait peur d'être découvert, aux prises avec une peur sans visage, il se transforme, son être se décompose et se met à courir vers *l'abîme*

³²¹ Mokrane Chemim, *Les graines de la violence*, op., cit., p.108

indubitablement. Sa nature sensible et sa vocation d'artiste se sont heurtées à tant de violence et d'horreur, c'était plutôt pour ce personnage, la dégradation d'un être sensible et rêveur et sa transformation en un être sanguinaire.

Dans le dialogue suivant, par un jeu polyphonique, la voix d'*Abou Tourab* semble répondre à celle de *Nafa* et à tous ces jeunes qui ont fait ce choix, malgré eux, car ils n'avaient pas d'autres alternatives. Poussés par le système à emprunter cette voie, sans conviction, ils semblent finalement regretter profondément ce qu'ils sont devenus. Vers la fin du roman, *Abou Tourab* se rendant à l'évidence, il affirme à *Nafa*, qui ne voulait pas croire que le combat est fini, que ce sont les taghout qui l'ont transformé en monstre. A la question de *Nafa*, il répond :

- *tu comptes te livrer ?*

- *Aux taghout, aux chiens qui ont fait de moi un monstre ?* (A.Q.R.L, p.267)

L'abîme, étant le dernier espace du récit, où *Nafa Walid* fait la découverte du monde du maquis, les ténèbres de son Algérie natale. Cet espace à travers lequel, le narrateur nous transporte au cœur de la violence, et nous décrit les conditions déplorables et le leurre dans lesquelles vivaient les partisans du mouvement islamiste :

« Quelquefois, pour assujettir davantage les alliés et faire rentrer les « insoumis », on massacrait une famille par-ci, on brûlait des fermes par-là, au hasard des tournées. Lorsqu'un douar n'avait rien à se reprocher, on lui sortait inmanquablement un notable indésirable ou une attitude répréhensible pour le châtier (...). On traquait les conjurateurs, les imams indociles, les figures emblématiques de naguère, les femmes indélicates et les parents de taghout. Ceux-là étaient égorgés, décapités, brûlés vifs ou écartelés, et leurs corps exposés sur la place. », (p.235)

Ou encore, ce passage qui nous semble bien illustratif de ce fait :

« Ici nous sommes les soldats de Dieu. Ceux qui ne nous ont pas rejoints croupissent à l'ombre des démons. Ceux-là ne doivent plus compter sur nous. Comme les herbes mauvaises, il faudra les sarcler. (...) Le GIA est notre unique famille. L'émir est père à tous, notre guide et notre âme. Il porte en lui la prophétie. Suivons-le les yeux fermés. Il saura nous conduire aux jardins des Justes, et à nous les splendeurs de l'éternité... », (p.226)

La peur fonctionnait plus efficacement que les armes les plus redoutables pendant cette période, la terreur pratiquée est une manière de s'approprier le châtiment. Cela

transparaît dans les propos du narrateur, tel un cri, il souligne l'horreur opérée qui sous-tend toute l'idéologie tracée par les exécuteurs. Elevé au rang du prophète, *l'émir est père à tous, notre guide et notre âme. Il porte en lui la prophétie. Suivons-le les yeux fermés. Il saura nous conduire aux jardins des Justes, et à nous les splendeurs de l'éternité.* Etant *les soldats de Dieu*, ces fidèles ne vont pas hésiter un instant pour aller jusqu'au bout de leurs missions. En effet l'acte, de semer la terreur et insuffler la peur au sein de la population, serait justifiable et légitime. Comme Dieu, ils s'autorisent de châtier les « insoumis », même les imams indociles font part de cette longue liste inéquitable. Ils déversaient, alors, leur haine sur tout le pays répandant une peur effroyable. Selon Y.Khadra, répondant à une interview, il soutient que la peur nourrit le terrorisme, en ce sens il avance que « *La peur, c'est l'espace vital du terrorisme. Le terrorisme se nourrit justement de la peur, du doute, des incertitudes. Le pire ennemi du terrorisme, c'est la détermination.* »³²²

Cette vision est traduite parfaitement dans son roman *A quoi rêvent les loups*, ainsi que les autres romans du corpus, en effet, la peur qui est un sentiment qui ne peut guère se maîtriser ou se dompter, agit de deux manières, selon Charles Richet, médecin et physiologiste français (1850-1935) « *La peur agit de deux manières : tantôt elle paralyse et rend immobile ; tantôt, au contraire, elle excite et donne des forces extraordinaires. Elle est agent tantôt d'excitation, tantôt de paralysie.* »³²³

Cette peur, apparaît également dans les rangs des groupes armés, qui ne parlaient que des lames de leurs couteaux. La peur, est le sentiment que ressent *Nafa* envers les hommes de la *katiba*, elle déstabilise les esprits et perturbe l'être en le projetant dans un monde absurde qu'il n'arrive pas à saisir ni à expliquer. Comme le cas de *Nafa*, après la dislocation du mouvement islamiste, il perdait foi et confiance dans les hommes de la *katiba* :

« *Son atterrissage à Sidi Ayach lui resta en travers de la gorge. Il s'estimait floué. Par-delà le sentiment de dépaysement total qui le perturbait, il éprouvait **une peur** sans cesse grandissante des hommes de la katiba. Ils étaient sales, rebutants, les sourcils bas et le regard*

³²²Farian Sabahi sur : <http://www.iodonna.it/attualita/in-primopiano/2015/11/15/occidentali-non-odiato-islam-e-quello-chevogliono-i-terroristi-parla-lo-scrittore-yasmina-khadra/>

³²³Charles Richet, *La Peur, étude psychologique*, *Revue des Deux Mondes*, 3e période, tome 76, 1886, p.77

vénéneux. Ils mangeaient comme des bêtes, ne riaient jamais, priaient tout le temps, sans ablutions et sans se déchausser, et ne parlaient que des lames de leurs couteaux.», (pp.225)

Les loups annoncés dans le titre du roman, installent dès l'abord un climat de terreur, de sang et de bestialité dans l'histoire racontée. De fait, le terme *loup* est cité trois fois dans le roman, dont la troisième se trouve dans le dernier chapitre, *l'abime*, cette fois-ci cité par *Nafa*, le personnage narrateur du roman. Dans le passage ci-dessous, une isotopie de l'horreur gère le champ lexical par lequel sont décrits les loups, *la langue qui frétille dans le sang, la gueule nauséabonde et le fantôme des victimes*, laisse deviner toutes les afflictions et les endurances qu'ils font subir à la population :

« Je m'étais demandé à quoi rêvaient les loups, au fond de leur tanière, lorsque, entre deux grondement repus, leur langue frétille dans le sang frais de leur proie accrochée à leur gueule nauséabonde comme s'accrochait, à nos basques, le fantôme de nos victimes », (p.264)

Dans cette atmosphère d'effroi, évolue *Nafa Walid* pour devenir émir au détriment de la vie de tout un village, le village de Kassem. Ainsi va-t-il être guidé par *Zoubeida*, devenue son épouse après la mort de son mari l'émir *Abdel Jalil* lors d'une embuscade de l'armée. ***Elle lui tend la main pour en faire un Zaim*** (leader), en lui conseillant le massacre du village de Kassem. Après cet affreux massacre, *Nafa*, s'enfonce dans l'abime allant vers sa perte définitive. Elle assiste elle-même à la tuerie en criant *«N'épargnez ni leur avortons ni leurs bêtes »*, (p 262)

Telle une louve, *Zoubaïda*, avait promis la richesse à *Nafa*, en cherchant le trésor d'*Abdel Jalil*, ce n'était en fait qu'une ruse pour assurer son chemin afin de pouvoir s'enfuir à la ville de Blida. Au sein du groupe armé, conflits et haine se font jour, divisant les terroristes entre le GIA et l' AIS, le muphti en éclaire ses adeptes en annonçant le tranchant verdict envers ce qu'il nomme les *boughat*, pires que les *taghout* selon le muphti, un verdict qui condamne définitivement l' AIS :

« L' AIS est un nid de vipères, mon garçon. Ce sont des boughat, c'est-à-dire des consentants. (...) Ces gens-là sont versatiles, démagogues et calculateurs.

Ce sont que des opportunistes déguisés en bons samaritains, des loups sous des toisons de brebis, des diseurs de bonne aventure dont la vocation consiste à endormir les misérables sur des orties en leur faisant

croire que le miracle éclot dans les rêves. Ils sont pires que les taghout, leurs alliés. Ils instrumentalisent la foi à des fins mercantiles. », (p.227)

Il est clair que le titre du roman *A quoi rêvent les loups* trouve une autre explication dans ces propos, « *en leur faisant croire que le miracle éclot dans les rêves* » soulignés dans ce texte générant du sens, inscrit au départ dans l'incipit, en rapport avec le miracle tant désiré par les personnages pris au piège par les forces de l'ordre. "*Le miracle éclot dans les rêves*" est une phrase qui renvoie aux idées inculquées par les fanatiques à leurs adeptes. L'obstination de la répétition du miracle dans l'incipit, étudié précédemment, est l'image de cette phrase de la page 227 qui vient instaurer une réponse au titre du roman : les loups rêvent d'un miracle ou plutôt de miracles. Ce qui s'explique par les propos d'*Abou Tourab* dans l'incipit « *pourquoi on a pas droit au miracle chez nous ?* », (p.16). Dans un subtil jeu d'écho s'affirme une logique d'ordre sémantique donnant une explication parmi tant d'autres possibles, mettant l'accent sur "le miracle" qui ne peut et ne pourra s'accomplir que dans les rêves. Par cette forme de dérision l'auteur tente d'y répondre.

Dans *Un été de cendres*, il règne un air funeste et de méfiance, la peur au ventre, la crainte de perdre son poste de travail et la haine qui fait briller les yeux du personnel de la Direction des statistiques, bref, tous les ingrédients sont réunis pour concocter un "plat" amer, écœurant et inconsommable voire un "cocktail explosif".

"*Comme un grand bruit de ferraille dans ma tête*", cette phrase revient en leitmotiv dans le récit d'*Un été de cendres*, sans doute pour souligner cette terreur et cette peur qui règnent, en maître, sur la ville.

« Dans les rues couleur de soufre, la teneur en adrénaline a fortement augmenté. Les gens marchent en se retournant, le pas hagard, l'œil inquiet et vigilant comme s'ils s'attendaient à voir rouler à leurs pieds des têtes décapitées. », (p.102)

Car *Benbrik*, comme ses concitoyens, est anesthésié par la peur, qui provoque de temps à autre ce grand bruit de ferraille dans sa tête. Cette peur le tétanise, au point de ne pouvoir citer ou porter un quelconque jugement à l'égard de ce qui se passe dans sa ville. Feindre de ne rien ressentir, il dénonce les accusations de ses ennemis qui le traitent de :

« Là-haut, au huitième étage, je suis comme aux premières loges. Mes ennemis m'accusent alors de profiter lâchement du spectacle de cette ville terrorisée. L'un d'eux m'a comparé à un vacancier, vulgairement affalé dans son hamac, fasciné par la noyade d'un enfant. (...), ils ne savent pas que je suis né ici, dans l'une de ces rues pauvres, aujourd'hui meurtries, violentées. », (p.83)

Le narrateur nous présente une ville en état de choc, tétanisée par sa peur qui a surgi du plus profond de ses entrailles. De ses propres enfants, elle a nourri le terrorisme barbare qui l'a violentée et meurtrie. Parlant de sa ville, qui s'était livrée à un laisser-aller général, cela lui a valu, selon le narrateur ce terrible châtement, qu'il décrit ainsi :

« Comme si le fait de s'être abandonner (...) l'avait condamnée à subir cette violence venue du plus profond de ses entrailles, de sa peur. Comme un terrible châtement. », (p.51)

Chez Djemai, à l'instar de Yasmina Khadra, le stade de football acquiert une dimension profonde qui permet d'échapper au monde environnant déchiré et incertain. Il constitue un véritable ailleurs où les lois imposées par le régime autoritaire se subvertissent. Un lieu de joie et de paix, il permet à la population de transgresser tous les interdits qui régissent le conflit déchirant le pays. Cet espace, à l'inverse de la ville sur laquelle pèsent *peur* et *menace* dans *Un été de cendres*, accorde la liberté confisquée par les fondamentalistes et permet d'outrepasser la peur et la menace qui possèdent la ville tel un fantôme séparant le dedans du dehors, entravant toute possibilité au rêve, à l'épanouissement, à la gaité ou à la créativité :

« On ne louera jamais assez les vertus thérapeutiques du football sur le moral (...). Il sait dribler le malheur et feinter la mort. Durant un moment, sous le ciel qui grisait, notre ville, pale et tremblante, a miraculeusement retrouvé, avec la Coupe du monde, ses couleurs, son insouciance. On la voyait réagir, palpiter, frémir, faire des pronostiques (...). Elle vivait, s'exaltait. J'étais content pour elle. », (E.C, p.38)

La ville qui est à la fois le décor et l'acteur principal du récit, a perdu son âme. De ce fait, elle évoque l'atmosphère sinistre et absurde de Kafka, selon Pierre Masson dans son analyse consacrée à l'œuvre romanesque de Djemai, où il affirme que la ville « n'est plus un simple objet de dégoût ; elle est en état de siège (...) on a l'atmosphère kafkaïenne qui règne à la Direction Générale des Statistiques dont le

narrateur a jadis été le chef avant qu'un coup d'état interne n'en fasse un employé subalterne »³²⁴

Face à l'horreur, et la peur qui s'empare des esprits, il n'a que ses souvenirs comme seule échappatoire : celui de son père, disparu lors de la guerre de libération et de sa femme Meriem, morte elle aussi, par un cancer de l'utérus. Dans la dernière page de son récit, il note :

« Quitte à avoir de dangereuses palpitations au cœur, d'effroyables bruits de ferrailles qui déchirent mon cerveau, je ne céderai pas devant mes ennemis. Ni devant les gros lézards qui remuent, affirment-ils dans ma tête pleine de murs fissurés. (...) An attendant, je vais punaiser la photo de mon père près de celles de Meriem avec ses cascades étincelantes et du Brésil avec ses magnifiques magiciens. », (p.112)

Dans ce chapitre, nous avons relevé les différentes formes d'actions menées par les terroriste afin d'accéder au pouvoir. Tous les moyens semblaient être appropriés dans la mesure où cela obligeait la masse à y adhérer. En revanche, nous avons constaté que ce programme de barbarie a fait réduire l'homme à une condition non humaine, voire animale en développant chez lui un comportement sanguinaire, instinct de la bête.

Chez Djemai, pourtant en apparence, cette horreur indicible ne paraît pas provenir du terrorisme, elle fusionne dans les problèmes socio-économiques et les conditions de vie déplorables de cet été. Les deux exemples, ci-dessous, montrent bien les tensions exercées par tant de problèmes qui entravent la vie des citoyens, seulement, si nous portions la primauté au langage et au travail y afférent, nous nous permettrions de lire l'origine de cette horreur dans le terrorisme.

« En cet été de tous les périls, de tous les dérapages, de tous les égarements, nul n'est à l'abri d'une tentation. Ou d'une folie, parfois meurtrière. », (p.50)

Ou bien :

« Cet été pourri est aussi propice aux épidémies, aux orages, aux séismes, aux incendies, aux diarrhées. Et aux hémorragies, grandes et petites. », (p.51)

³²⁴ Masson Pierre, 2016. Abdelkader Djemai : Romancier, reporter et historien. *L'ivrEscQ*. Vol. 9 N°46, pp. 34-35

Car la présence de l'adjectif démonstratif "cet" change toute la donne, en y introduisant ce démonstratif, l'*été* est bien marqué et démarqué, c'est celui de la veille des événements d'octobre 88, comme il a été démontré précédemment.

Conclusion partielle

En guise de conclusion, nous pouvons considérer que la période de la décennie noire, offre un tableau tragique et dramatique de l'Algérie des années 90, où incertitude et violence s'entremêlaient fournissant une atmosphère de terreur et d'angoisse. Cette incertitude quotidienne, qui implique l'angoisse de la population était en quelque sorte la conséquence de la mésentente entre les modernistes et les islamistes. Ces derniers en discréditant les textes coraniques et la tradition du prophète et en s'autorisant toutes formes de violence, selon le texte de Khadra, ont poussé à l'extrême leurs actions qui ont fini par fléchir. Le texte de Khadra met en jeu toutes ces ambiguïtés qui guettent tout aspect d'engagement : il explore par la fiction la vie et la dérive des jeunes embrigadés par cette mouvance islamiste. *Nafa Walid*, en est l'exemple, par sa vocation d'artiste, il voulait être parmi les étoiles (stars) et pourtant devenu un tueur en série sans âme et sans scrupule ; le travail du romancier est ici de comprendre les conséquences des conditions socio-économiques et culturelles de l'Algérie des années 90 qui ont conduit le personnage à l'erreur dont la vocation semblait pourtant exclure ce type de dérive. Ecrivant sur le terrorisme, Yasmina Khadra explique ses préoccupations dans cette démarche qui ne semble pas être encore saisie par les écrivains eux-mêmes :

*« Avec ma trilogie sur le terrorisme, je voulais éviter de jeter de l'huile sur le feu. J'avais choisi d'écrire sur la barbarie, mais je voulais apaiser les consciences. Je cherchais à mettre en lumière les raisons qui poussent un homme, lorsqu'il est privé de tout repère, à perdre son âme et à devenir un terroriste. »*³²⁵

C'est en effet, ce qui va être mis en exergue dans le roman, et qui apparaît singulièrement, dans le fait que les personnages deviennent des bêtes immondes, ils perdent toute humanité pour sombrer dans l'animalité, en accédant à la violence et au meurtre. A la fin de leur parcours, ils se rendent compte, de leur dérive, comme il a été précisé par *Abou Tourab* à la fin du roman : *« Nous sommes allés trop loin. Nous avons*

³²⁵<http://www.press-on.fr/entretiens/26/Yasmina-Khadra--Aix-ne-ma-jamais-vraiment-adopte>

été injustes. Des bêtes immondes lâchées dans la nature, voilà ce que nous sommes devenus. », (p.267)

Loin du roman à thèse, et quoique s'installant dans un contexte sociopolitique actuel, *A quoi rêvent les loups*, est un roman engagé complexe et difficile à situer, car nous constatons que cet engagement ne cherche guère et ne fait point son souci à trouver des solutions aux problèmes soulevés. Par des formes multiples soulevées au cours de cette étude, il est apparu que cet engagement prend « *des formes qui oscillent entre la prise en charge et le désengagement* »³²⁶. Pour bien cerner ce point, nous convoquons les propos de Karl Ageroup, qui annonce dans son travail, sur Yasmina Khadra, que :

*« Pour ce qui est de la tendance, force est de constater que Yasmina Khadra ne donne pas de solutions politiques aux problèmes formulés dans ses romans. Il est donc peu étonnant que nous n'ayons trouvé aucun critique qui prétende que les romans de Yasmina Khadra soient des romans à thèse. »*³²⁷

Au terme de cette étude menée sur le roman de Yasmina Khadra, notre réflexion s'oriente vers celle de Denis Benoit, qui explique clairement ce type d'écriture et d'engagement au seuil d'un réalisme socialiste et du roman à thèse, il emprunte une nouvelle voie qui est celle du *roman simultanériste*, nous y reviendrons à cette forme d'écriture dans la conclusion générale. Ce qu'explique Benoit dans la citation suivante, à propos de ce genre de roman, nous le percevons visiblement chez Yasmina Khadra dans son roman *A quoi rêvent les loups*. Il s'agit, en fait, de cette position ambiguë que détient l'auteur à l'égard de son discours, orchestré plus ou moins par des moyens stylistiques et scripturaux, tels que l'ironie ou le point de suspension, par exemple, pour assurer cette duplicité dont parle Benoit ci-dessous :

« Le roman simultanériste, s'il constitue une forme ouverte de littérature engagée, pose néanmoins un problème quant à la place de l'auteur. Celui-ci, en effet, s'efface au profit d'une série de points de vue entre lesquels il ne choisit pas. Il en résulte que sa position est nécessairement incertaine et ambiguë : il est à la fois absent, hors du coup, et, en même temps, on peut constamment le soupçonner d'orchestrer très consciencieusement la polyphonie narrative derrière laquelle il se cache. (...) l'auteur insituable, se trouve dans une position duplice qui

³²⁶ Karl Ageroup, *L'esthétique didactique de Yasmina Khadra*, thèse de doctorat, p.74

³²⁷ Ibid.

contrevient à l'une des exigences majeures de l'engagement (assumer et objectiver sa position).»³²⁸

Quant au roman *Les jumeaux de la nuit*, il répond bel et bien à l'équation du roman à thèse, initié en Algérie par Rachid Mimouni, qui, d'après Bendjelid Faouzia, affichait clairement ses opinions anti-intégristes et en fait une bataille qui se répercute dans la fiction :

« Rachid Mimouni est l'initiateur, avec son essai, de la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier, puis son roman, la malédiction, d'une écriture ouverte sur le réel immédiat de la société algérienne des années 1990. C'est le roman à thèse qui pénètre ainsi ses écrits. L'objectif ultime de ce modèle narratif est de défendre une cause particulière. R. Mimouni affiche très clairement ses opinions anti-intégristes et en fait une bataille qui se répercute dans la fiction.»³²⁹

Dans cette nouvelle tendance d'écriture-témoignage, ces romans, qui, en général opposent deux camps retranchés, décrivent deux postures possibles : être dans le camp du bien ou bien au contraire dans le camp du mal. Aucune nuance n'est possible. Le discours en est manichéen sans plus et la trame n'est qu'un alibi pour décrire une situation incommensurable. Ceci est bien le cas de Leila Aslaoui, qui s'inscrit clairement dans la tendance du roman à thèse où l'engagement pour elle désigne une obligation morale qui doit mener son combat contre toutes formes d'injustice.

Pour Abdelkader Djemai, nous projetons d'éclairer son engagement, dans le deuxième chapitre de ce travail. S'appuyant sur une langue articulée, il déploie une écriture particulière, pour avancer ses idées et marquer son engagement.

³²⁸ Denis Benoit, op., cit., pp.87-88

³²⁹ Bendjelid Faouzia, op., cit., p.612

Chapitre II :

La métaphore au service de l'engagement

Introduction

Etant le porte-parole de sa société, l'écrivain dépeint ce qui se passe en son sein soit en s'engageant manifestement soit en suggérant la réalité sans la dévoiler, comme c'est le cas des écrivains de notre corpus. Là où Yasmina Khadra et Leïla Aslaoui s'engagent ouvertement dans leurs romans, Abdelkader Djemai se contente de suggérer sans nommer, de dire sans dévoiler. Des écritures différentes et dissemblables, naissent de la même thématique et le même mal pour se joindre finalement à décrire la même violence qui a tragiquement sévi en Algérie pendant la décennie noire. Elles sont mises en œuvre pour rendre compte de cette violence, qui est par nature indicible.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons au pouvoir qu'a l'écriture, par le biais du langage métaphorique, à dévoiler le monde, à l'expliquer ou à l'élucider. Ce pouvoir est capable d'instaurer un sens à partir de signes que nous comptons traduire pour donner vie au texte. Le sens est ainsi construit par des signes comme le précise Charles Bonn : « *Le sens n'est jamais donné par le dire, par le paradigme isolé, même si ce dire est un roman entier. Il n'est donné que dans le passage ambigu, périlleux mais toujours spatialisé, entre les signes et leur lecture, entre l'énonciation et les discours ou lectures qu'elle vise.* »³³⁰

Dans cette optique, des stratégies inhérentes à l'écriture elle-même, sont à mettre en évidence dans l'élaboration de cette recherche. Donc, il s'agira d'effectuer un travail sur le langage, sur la manière de dire et d'écrire cette même tragédie et d'aller les juxtaposer à travers leurs écrits. Dans ce sens, l'étude se veut d'être une exploration des différentes écritures mises au service de la représentation de la violence et de la dénonciation, en ce qu'elle répond à une démarche s'inspirant des idées de Paul Ricœur sur le fait qu'a « *le pouvoir du langage métaphorique de proposer une redescription du monde qui permette de découvrir des valeurs, des zones de la vie que d'autres types de discours ne peuvent pas atteindre.* »³³¹

Ecrire représente en général une occasion pour les intellectuels, notamment les écrivains de contester énergiquement les actes de violence et les agressions perpétrés par les terroristes. Dans ces conditions, l'acte d'écrire revêt alors un aspect plus

³³⁰ Bonn, Charles., *Le roman algérien de langue française*, éd., L'Harmattan, Paris, 1985, pp. 325-326

³³¹ Paul, Ricœur, « *De l'interprétation* », *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Éditions du Seuil, Paris, 1986, pp.23-24

profond, il devient un travail de mémoire qui tend à recoller des morceaux, des lambeaux de souvenirs pour mieux aborder le présent. La mémoire et le souvenir ne revêtent pas ici un simple décor, mais semblent constituer le thème générique de tout le roman.

1. L'écriture comme creuset dans la mémoire

Il importe de souligner que, dans les romans de notre corpus, la dimension de *la mémoire* tend surtout à immortaliser le vécu douloureux pour mieux l'exorciser. C'est de la sorte que, l'acte d'écrire et de dire devient ici un siège thérapeutique où tout ce qui remonte à la surface comme souvenir palpable, même dans la douleur, doit encore charrier la visée illocutoire du discours. Comme l'explique Paul Ricoeur par ces propos : *Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit*³³². Comme en témoigne Sartre dans *Situations II*, où il va définir de façon méthodique la notion d'engagement de l'écrivain. Il le dit en ces termes : « *Je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi* »³³³

1.1. Ecrire pour éterniser la blessure...

Pardon et oubli, ces deux termes ressassés, d'une part dans notre objet d'étude les *Jumeaux de la nuit*, et de l'autre part dans les écrits Journalistiques de Leila Aslaoui constituent le palier de sa réflexion et de son idéologie. Encore, ceci se trouve intentionnellement renforcé et exposé dans l'épigraphe qui ouvre le roman. Pour cela, L.Aslaoui, prend l'écriture comme un support pour son combat contre l'oubli et le pardon. Elle dresse une opinion contrariant l'opinion politique, qui réclamait alors la promulgation de la charte de la réconciliation nationale.

Sévèrement touchée par l'assassinat de son époux, Mohamed Réda Aslaoui, le 17 Octobre 1994 à son cabinet médical à Bab Azzoun par l'arme blanche, elle affiche clairement son refus de la concorde civile et de la réconciliation. Elle va dire *Non au pardon et Non à l'oubli*. De ce fait, l'auteure écrit :

³³² Charles Bonn, Boualit Farida, *Paysages littéraires algérien des années 90 : Témoigner d'une tragédie ? N°14*, Paris, éd. L'Harmattan, 1999, p. 68

³³³ Jean-Paul Sartre, *Situation II*, éd. Gallimard, Paris, 1948, p. 56

*« Je veux demeurer lucide, ne rien oublier de ces moments voulus par l'intégrisme islamiste terroriste. (...) je veux me souvenir, ne pas oublier, ne pas pardonner. Ne jamais oublier je veux demeurer lucide. »*³³⁴

Elle continue :

*« Ma mémoire saignera, mais il lui faudra se souvenir parce que je ne veux pas qu'elle oublie. Il ne faut pas qu'elle oublie, parce que le pire des assistanats est l'oubli »*³³⁵

Selon ces extraits l'auteure refuse *d'oublier* et de *pardonner*, alors que le projet politique du pouvoir est « la réconciliation et le pardon ». Totalement opposée au projet de charte nationale, elle trouve dans l'écriture une forme de soutien littéraire et journalistique, où fiction et référent s'entremêlent et se superposent, pour mener un combat à terme, selon ses propos :

*« L'écriture éternise la blessure. L'écriture, ce n'est pas seulement la lutte contre l'oubli, c'est aussi dire notre résistance face à la violence qui broie les hommes. Résistance face à la mutilation, la décapitation, la destruction, le génocide »*³³⁶

A cet effet, l'auteure pose tant de questions dans son ouvrage *Les Années rouges*, auxquelles elle essaie de trouver des réponses, en interpellant et impliquant le lecteur dans son projet. Elle s'interroge sur cette violence meurtrière, « - oublierait-on que les islamistes intégristes terroristes sont d'abord des militants d'une cause politique : la prise de pouvoir pour l'instauration d'un état islamiste par la violence. »³³⁷.

Ainsi, continue-t-elle, « Au nom de quelle idéologie se reconnaît-on le « droit » de massacrer des populations sans défense, de détruire le savoir, l'enfance, l'amour ? Aux seuls noms de la terreur, de la haine, de l'exclusion, de la xénophobie »³³⁸

Bien déterminés dans leurs revendications et leur dénonciation, l'auteure avec tant d'autres écrivains et journalistes, continuent à dénoncer l'horreur ; leurs écrits font frémir d'effroi les terroristes. Témoins infatigables pendant cette décennie rouge, leurs plumes sont un défi à la mort, une mort qui pouvait les rattraper à chaque coin de rue. Ainsi, témoigner de ce qui se passe, c'est témoigner d'une tragédie, à la fois tragédie de l'Algérie et tragédie individuelle. Selon les propos de Charles Bonn, « *Tragédie d'une*

³³⁴ *Les Années Rouges*, Op. cit. p.338

³³⁵ *Ibid.*, p. 329

³³⁶ *Ibid.*, p. 7

³³⁷ *Les Années Rouges*, Op. cit., p. 14

³³⁸ *Ibid.*, p.14

génération et tragédie de "soi "»³³⁹. Alors, comment témoigner d'une tragédie ? Il semble que c'est à travers et par l'écriture que les écrivains vont agir. L'auteure elle-même se demande :

« *Dois-je encore écrire ? Écrire sur quoi ? Écrire pourquoi ? Écrire alors qu'il nous faut agir. Combien est vaine et absurde l'écriture lorsqu'elle vole au secours de l'impuissance ! Écrire pourquoi ? Peut-on écrire l'espoir lorsqu'on construit le commencement sur une fin ?* »³⁴⁰

En effet, dans *Les Jumeaux de la nuit*, l'histoire commence par l'absence de l'époux, dès le début du récit il y a une mise en scène d'une présence / absence qui revêt une forte dimension idéologique. Par ailleurs, l'auteure dénonce ouvertement le projet politique de la réconciliation et le pardon. Elle s'active au sein de *l'Association des familles des victimes* du terrorisme. Elle encourage toute perspective de contestation, et n'hésite pas à parler haut et fort quand cela est possible. Elle confirme à ce propos :

« *Quand à ceux et celles qui ont la chance d'être encore vivants, leur devoir est de témoigner afin que nul n'ignore, afin que : " L'Algérie ne soit pas frappée d'amnésie c'est le seul intérêt de cet ouvrage (Années Rouges) : nul ne devra oublier les horreurs du terrorisme islamiste. Le plus abject qu'ait-en à combattre l'Algérie républicaine. Le plus abject qu'ait en à connaître notre siècle".* »³⁴¹

L'auteure incite avec force à ne pas « oublier » et ne pas « pardonner ». Elle veut, par le biais de l'écriture, être cette femme garante d'une mémoire collective s'inscrivant dans un milieu exclusivement féminin. Dans *les Années Rouges*, elle s'inscrit dans une lignée d'opposition radicale en donnant l'origine et la source de ce terrorisme barbare, dans ce contexte elle écrit : « *Dès 1962, la faillite du projet de Ben Bella* et le discrédit qui s'en suivit fournirent à l'islamisme des bases idéologiques et sociales de son ascension.* »³⁴². Par ailleurs, Benoit Denis, souligne que la littérature de l'engagement, propose de l'engagement :

« *Une lecture plus large et plus floue accueille sous sa bannière une série d'écrivains, qui de Voltaire et Hugo à Zola, Péguy, Malraux ou Camus, se sont faits les défenseurs de valeurs universelles telles que la*

³³⁹ Charles Bonn, *Paysages littéraires des années 90*, op. cit., p.31

³⁴⁰ *Les Années Rouges*, op., cit., p. 6

³⁴¹ *Ibid.*, p.15

*Président de la République Algérienne entre 1962-1965

³⁴² *Les Années Rouges*, op., cit., p. 101

*justice et la liberté et ont, de ce fait, souvent pris le risque de s'opposer par l'écriture aux pouvoirs en place.»*³⁴³

De même, L.Aslaoui accuse le système politique comme étant le responsable du développement de l'islamisme en Algérie, à cause de l'ambiguïté de son projet politique. Affichant son opposition au système, elle écrit « *Le pouvoir politique a encouragé -quand il n'en a pas été initiateur- la naissance et l'émergence de l'islamisme. C'est sa responsabilité à lui, c'est son monstre à lui* »³⁴⁴.

Elle ajoute encore : « *Le pouvoir politique refuse de gérer le monstre qu'il a enfanté* »³⁴⁵. Refusant ainsi le pardon, elle se lance dans l'écriture, imposant une remémoration des faits des années 1990-2000. Dans cette optique, nous citons le philosophe Paul Ricœur, dans son livre *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, il se propose de prolonger sa réflexion sur le temps et l'histoire par une interrogation sur *la mémoire, l'oubli et le pardon*. Déplorant « *le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs* »³⁴⁶. Paul Ricœur, qui ne confond pas le pardon et l'amnésie et n'entend certes pas cesser de faire droit au « devoir de mémoire », y plaide ce qu'il appelle « une politique de la juste mémoire ». C'est un rapport entre présence à l'esprit et absence dans la réalité.

En effet *Les Jumeaux de la nuit*, répond à ce schéma mettant en rapport « *présence à l'esprit et absence dans la réalité* ». Dans un engagement qui se manifeste par le rapport entre fidélité de la mémoire et vérité de l'histoire, l'auteure se veut d'être un témoin voulant parler ou écrire. Il s'agit d'une écriture de l'*anamnèse* imposée à tout un peuple, elle écrit dans ce sens : « (...) *je veux dire la vérité. Non pas celle d'une historienne, je n'en ai pas les compétences, mais celle plus simple Algérienne qui a assisté, souvent impuissante mais jamais indifférente, à la montée de l'intégrisme islamiste dans son pays* »³⁴⁷.

Furieuse contre le projet politique de la charte nationale et l'amnésie, elle révèle son ambition patriotique qui sera d'œuvrer pour cette Algérie pour laquelle elle ressent aujourd'hui « *Une profonde blessure puisque l'intégrisme est tout bonnement réhabilité, que dis-je ! Il est amnistié de tous les crimes qu'il a commis !* »³⁴⁸.

Au terme de cette analyse, il convient de constater que L.Aslaoui est l'une de ces intellectuels qui ont pris la plume par un besoin de dire. Touchée par la perte tragique de

³⁴³ Benoit Denis, op., cit., p.17

³⁴⁴ Leila Aslaoui, *Les années Rouges*, p.107

³⁴⁵ Ibid., p.129

³⁴⁶ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éd. Seuil, 2000, p.98

³⁴⁷ *Les Années Rouges*, op. cit., p. 14

³⁴⁸ Ibid., p. 304

son époux, dire et écrire deviennent un moyen pour se soulager d'une énorme peine que rien au monde ne semble et ne saurait consoler. Une écriture poignante à travers laquelle, elle renouvelle son serment de dire, *non à l'oubli et non au pardon*.

Pour clore ce point sur l'amnistie qui a suscité beaucoup de controverses et généré un sentiment d'incrédulité et d'irréel au sein de la société algérienne, nous convoquons à titre d'exemple, les propos de l'écrivain Boualem Sansal, qui n'hésite pas à s'interroger sur le sens de cette amnistie, dans son essai *Poste restante : Alger*, où il crie fort son incrédulité :

« (...) Amnistier ceux qui, dix années durant et jusqu'à ce jour, nous ont infligé des douleurs à faire pâlir Satan et son armée infernale(...). Il est des paix qui entent la mort et des réconciliations qui puent l'arnaque. Il n'y a rien de juste, rien de vrai dans l'affaire. »³⁴⁹

Quant au roman *Un été de cendres*, qui, par le biais de son personnage principal, *Sid Ahmed Benbrik*, soucieux du quotidien, de la précision et du détail juste, Abdelkader Djemaï se veut aussi d'être un écrivain de la mémoire. Il sait donner vie à un décor, une attitude, évoquer, sans nostalgie encombrante ni rajouts inutiles, tous ces petits riens qui ravivent le souvenir. Ce qui ne l'empêche pas, ça et là, de dénoncer, de pointer les faiblesses, d'évoquer les zones d'ombre, de confronter les douleurs. Ainsi, entre le drame d'une actualité immédiate et la nostalgie pour un passé au souvenir tenace, Abdelkader Djemaï poursuit le portrait distancié d'une douleur à vif.

Sans engagement apparent, ce roman mieux qu'un témoignage vivant renseigne sur la tourmente existentielle des êtres peu révoltés face au destin tracé. Un destin qui serait amplement raconté métaphoriquement dans ce roman. Abdelkader Djemai a su, à sa manière, avec *Un été de cendres*, témoigner d'une tragédie par son silence. Dans l'engagement que véhicule le roman en tant que trame fictionnelle nous pouvons l'entrevoir de deux sortes : Il y a l'engagement où l'arrière plan fictionnel se cache derrière le factuel sans recherche ornementale. Ainsi, simulation et dissimulation sont les enjeux de cette écriture, où Djemai simule l'indifférence, le délire pour dissimuler son engagement. A ce propos nous adhérons au point de vue de Roland Barthes lorsqu'il dit dans *S/Z* que : « *L'enjeu du travail littéraire (...), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte* »³⁵⁰

³⁴⁹ Boualem Sansal, *Poste restante : Alger. Lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes*, éd. Gallimard, coll. Folio, 2008, (première parution 2006), pp. 48-68

³⁵⁰ R.Barthes, *S/Z*, op., cit., p.10

En effet, nous assistons dans ce roman à cette capacité du pouvoir de la langue qui permet à l'auteur d'aller au-delà de la violence pour en restituer les origines et les circonstances. Le pouvoir de la métaphore transcende toute attente et projette le lecteur dans un univers linguistique construit par l'auteur en vue de créer une sorte de symbiose unissant l'auteur à son lecteur dans un processus d'échange et de communication usant de stratégies et de techniques menant la lecture en envisageant des possibilités d'accéder au sens.

2. La métaphore de la marmite dans *Un été de cendres*

Tout le roman *d'Un été de cendres* retrace les souvenirs les plus chers au narrateur-personnage, ceux de la bonne cuisine de sa défunte femme, puisés dans sa mémoire pour la faire revivre. Encombrant le roman par ces passages culinaires, l'auteur incite le lecteur à s'interroger sur l'intérêt et la portée de cette présence incommode qui le dérouté plus qu'elle l'oriente dans sa lecture. Or comment un récit, assez simple dans sa syntaxe et son lexique peut-il être aussi suggestif ? En effet, les mots touchent, quand ils sont chargés de sens, quand ils sont là pour meubler un silence.

Ceci dit, les phrases ne sont pas uniquement de simples assemblages de mots, ils ne laissent jamais insensibles le lecteur. Ils ont ce pouvoir de réchauffer, d'apaiser ou au contraire de perturber et de déranger le lecteur. Par l'usage de ses phrases, peut être, l'auteur cherche des remèdes pour panser les blessures. Les mots ont leurs pesants d'or. Partant, il nous paraît judicieux de prendre la lecture de ce trait distinctif avec beaucoup d'attention, car comme une amorce il en fait appel déjà à partir de la deuxième page du récit :

« J'excelle dans l'art de préparer les spaghettis que j'assaisonne à la harissa. Une recette imparable que j'ai apprise de ma défunte et chère épouse, Meriem, dont la photo trône au dessus de mon lit de camp. »,*
(p.p.14-15)

*La métaphore de la marmite*³⁵¹, soulève une thèse qui montre que, lorsqu'un changement s'effectue d'une manière suffisamment lente, il échappe à la conscience et

* Sauce faite de poudre de piment rouge piquant.

³⁵¹ La métaphore de la marmite ou le syndrome de la grenouille cuite, cette thèse se fonde sur l'idée que si l'on plongeait subitement une grenouille dans l'eau chaude, elle s'échapperait d'un bond. Alors que si on la plongeait dans l'eau froide et qu'on portait très progressivement l'eau à ébullition, la grenouille s'engourdirait ou s'habituerait à la température et finirait ébouillantée.

Disponible sur : http://vadeker.net/humanite/apercu/survivre/syndrome_de_la_grenouille_cuite.html

ne suscite dans la plupart de temps aucune réaction, aucune position, voire aucune révolte. Cette grenouille qui ne savait pas qu'elle était cuite, trouve symétriquement son image dans la population algérienne, dans le roman de Djemai. En effet, revenant sur les causes de cette guerre civile datant d'octobre 88, ce roman traduit le phénomène de passivité du peuple dans un environnement qui se dégrade progressivement au point de mettre sa propre vie en péril. Le terme *marmite* est inlassablement évoquée dans ce court récit, à l'exemple de la page 55 où il est question d'une longue et minutieuse description d'un plat typiquement maghrébin et en particulier algérien, le bouzelouf (tête de mouton), dans lequel il nous donne l'impression d'assister à une vraie boucherie :

« En tout cas, je ne leur ferais jamais goûter à mes spaghettis fortement assaisonnés. Ni à ma délicieuse tête de mouton, le bouzelouf en sauce, préparé avec des morceaux de langue (...). Le tout relevé, naturellement avec la harissa, (...) et deux piments rouges pour incendier la bouche. Un chef d'œuvre de la cuisine traditionnelle que je dois, bien sûr, à l'irremplaçable Meriem. », (p.55)

Arrêtons-nous à ce passage qui ne semble relever d'aucune violence qui se déchainait dans la rue. En plus, il faudrait signaler que ni la situation ni le contexte de l'écriture de cette violence ne permettent de telles digressions. Ces digressions par rapport au contexte de la conjoncture suscitent la curiosité du lecteur, ce qui nous a emmenée à cette lecture que nous estimons utile et efficace dans l'élaboration du sens caché et à la mise au point de l'engagement sous-jacent de son auteur.

Etant un plat traditionnel de la cuisine algérienne, le *bouzelouf* ou tête de mouton, vient installer à ce niveau une assertion d'appartenance à un terroir bien précis, l'Algérie. Une fonction ludique associée à l'image donnée par l'expression *incendier la bouche* accorde au texte sa force illocutoire supposée absente. L'expression "*ma délicieuse tête de mouton, le bouzelouf en sauce*" renvoie à l'image des têtes égorgées et aux homicides qui sévissent dans le pays. Partant d'un plat délicieux *ma délicieuse tête de mouton*, le trajet suivi débouche dans l'abîme. Une chute qui, surprend le lecteur car loin de s'attendre à cet incendie, il est dérouté par des termes renvoyant à un art appelé l'art culinaire. De fait, dans un usage ludique associant la matière et les couleurs que le narrateur excelle dans l'art de narrer usant d'un processus de style allant vers la dérision. La couleur rouge prédomine dans ce passage comme pour signaler un fait non-dit, le sang déversé pendant cette période.

Vincent Jouve, trouve que ces ambiguïtés donnent une sorte de vertige référentielle qui prête le texte à de multiples interprétations, dans son ouvrage, *La lecture*, il note à ce sujet : «*Lorsque c'est le texte entier qui joue sur ces ambiguïtés, il s'en suit une sorte de vertige référentielle qui, multipliant les significations, rend illusoire toute clôture de l'analyse.* »³⁵²

Parler ainsi de son art de cuisiner, de sa perfection et de son amour pour les plats de *Meriem*, le narrateur nous renvoie implicitement à toute une panoplie de non-dits dont nous devrions percer le sens. Comme nous venons de le signaler un peu plus haut, cet extrait relève d'une boucherie incroyable, par son usage d'un vocabulaire particulièrement agressif renvoyant aux agressions qui menacent toute la ville. Ce vocabulaire déployant la couleur rouge dans « *sauce, langue, harissa et piment rouge* » ; aussi le verbe « *incendier* », rejeté à la fin de la phrase vient accentuer l'horreur de ce tableau débouchant sur un incendie de la bouche, organe de la parole pour marquer un mutisme traduisant une passivité suggérée dans le texte, et renforcée par la violence du vocabulaire qui traduit à son tour la violence de la rue. Le rouge évoqué va teinter le tableau exposé par le narrateur dans cet enchaînement de détails qui semble inutile, mais que nous trouvons significatif, pour aboutir finalement à un incendie représentant ainsi l'objet de ce cliché qui est le bouzelouf. L'expression "*piment bien rouge*" signale une intensité dans la couleur rouge comme pour rajouter un effet supplémentaire pour produire un contraste, la rendant plus perceptible et plus visible au lecteur. Cet effet d'intensité exhibe en fait le non-dit de l'auteur.

Dans le contexte de son discours, ces paroles sont traversées par des accents ironiques, cette allégorie ironique retrace bien une violence dissimulée dans le texte. La couleur rouge étant celle du sang dans lequel baigne la ville du narrateur, elle est ainsi annoncée par cette image et ce cliché du « bouzelouf » *un chef-d'œuvre de la cuisine traditionnelle.*

Nous voudrions souligner qu'à chaque fois, où le narrateur parle d'une préparation de cuisine qui lui est chère, nous retrouvons toujours la présence de mouton. Soit en viande hachée ou tête de mouton (bouzelouf), ou langue de mouton ... etc., pour faire allusion aux têtes décapitées pendant cette guerre effroyable. A cet effet, nous relevons le passage suivant où le narrateur décrit cette violence aveugle :

³⁵²Jouve, Vincent, *La lecture*. Op., cit., p. 73

« Particulièrement en ces temps funestes où l'on tue à la sortie des mosquées, des écoles, froidement, sauvagement. », (p.19)

Le narrateur, de peur d'être taxé de débile ou de malade mental par ses chefs, se réfugie dans sa petite cuisine pour préparer ses spaghettis fortement assaisonnées comme pour vanter son talent de cuisinier. Il leur répond toujours par un sourire moqueur qui les agace et les rend haineux à son égard. Ses jours se suivent et se ressemblent, les informations sur les tueries et les massacres ne font pas changer l'humeur du narrateur-personnage *Sid Ahmed Ben Brik*. Il continue ses corvées et son ménage, comme si de rien n'était. Ainsi, voulait-il nous faire croire que ses occupations (laver son linge, cirer ses chaussures ...) valent plus que tout pour lui, car vivant dans le célibat, et à l'écart du personnel, il juge nécessaire de se prendre correctement en charge et soigner son image sans se soucier du monde extérieur.

Pour revenir à cette métaphore de la marmite, nous y consacrerons une analyse d'un autre passage pour mesurer la portée de ces fragments invoquant les plats de cuisine avec un détail surprenant. Contrairement au premier exemple, celui qui va suivre est proprement relatif à cette métaphore et syndrome de la marmite. Car bercé par les bonnes paroles, le peuple a été endormi et emballé jusqu'au point de succomber et mettre sa vie en péril. Le passage suivant en symbolise la portée et la charge sémantique, en recréant la réalité sensible et douloureuse sous d'autres formes et couleurs :

« J'ai encore dans la bouche la saveur affolante du premier plat qu'elle me concocta. Un tajine aux pruneaux, avec de la cannelle, de la fleur d'oranger, de la vanille, des pépites d'amandes et des morceaux de mouton baignant dans une sauce légèrement grasse et sucrée. », (p.68)

Le lexique, dans ce passage indique une sérénité et une ambiance d'enchantement dans lesquelles se trouve plongé le narrateur. Alors si nous mesurons l'effet du sens figuré nous parviendrons certainement à en faire le lien avec ce non-dit glissé sous l'effet de cette métaphore. A première vue, il s'agit d'un plat sucré aux pruneaux, que la plupart des gens réserve pour les invités les plus chers. La cannelle, la vanille, la fleur d'oranger et les amandes accompagnent généralement ce plat délicieux, autant d'ingrédients qui mettent l'eau à la bouche, pour en rajouter un goût et une odeur incomparables. Ceci est au niveau de la première lecture, seulement en s'arrêtant aux

mots, qui, selon Mallarmé sont *lestés d'encre* nous comprenons véritablement les enjeux de l'écriture de A. Djemai.

La première phrase se termine par un verbe qui installe à lui seul le sens du non-dit, *concocter* n'est en fait que l'anagramme de cocotte ou la cocotte-minute qui renvoie à cette fameuse marmite qui a servi à endormir le peuple. Le mot « *tajine* » ayant le même sens que cocotte, vient mettre l'accent sur cette dernière pour en préciser le sens et le mettre en relief, celui du syndrome de la marmite. Le mot *Tajine*, lui aussi, relève de ce syndrome qui sert à enrôler quelqu'un, d'ailleurs même dans la culture maghrébine, il y'a également l'expression en arabe "*tbikha*" pour signifier un discours bien préparé et bien mijoté pour des intentions malhonnêtes et douteuses. La progressivité de l'acte d'enrôlement est mise en relief dans les saveurs douces évoquées dans le tajine. Dans une interview, Abdelkader Djemai répond à propos de ces saveurs et odeurs qui habitent ses romans que « *l'écriture n'est jamais abstraite, elle a de la chaire, des nerfs, de l'os et du muscle* »³⁵³.

Ensuite, les *pruneaux* sont certes des fruits succulents mais ils sont de couleur noire, tout comme *ces temps funestes* et macabres de la décennie noire. Ainsi les pépites d'amandes dans leur sens figuré annoncent « *les pépites d'un discours* » qui renvoient aux discours moralisateurs des fanatiques qui n'ont cessé d'emporter les jeunes et les moins jeunes dans leurs sillages. Le narrateur nous témoigne de ce fait dont il rend compte dans ce passage :

« *Si Abderrahmane Bentahar, qui a le sens de la métaphore musclée, dit que la bombe atomique d'un pays, c'es sa jeunesse. Je le pense aussi. Mais entre le chômage, la drogue, le rai, l'alcool, la prière et le mariage, beaucoup rêvent de s'exiler. Certains ont pris les armes.* », (pp.41-42)

Révélaant que *la bombe atomique* d'un pays c'est sa *jeunesse*, le narrateur expose le mal qu'affrontent les jeunes au quotidien dans ce pays. Face à ces problèmes sociaux qui gangrènent le pays et empoisonnent les jeunes, *certain ont pris les armes*. Une déclaration mise en exergue par une phrase courte détachée de son groupe syntaxique, rejetée seule à la ligne, elle confère à ce fragment interdiscursif une valeur parodique en

³⁵³ Prouteau Anne, Pierre Masson, 2016. Abdelkader Djemai : Romancier, reporter et historien. *L'ivrEscQ*. Vol.9 N°46, p. 27

culpabilisant le régime en place dans le processus qui a poussé les jeunes désœuvrés à la dérive, et à prendre les armes. Toujours dans le même contexte, nous suivons les propos du narrateur visant à éclairer ce point qui semble être essentiel pour lui dans la dénonciation et l'engagement. Ainsi, décrit-il ses chefs, qui font partie de ces gens hypocrites qui naviguent avec tous les vents, craignant les bourreaux, ils cherchent par tous les moyens à se tailler un chemin assurant leur survie :

« Mes chefs, qui sont des gens rusés, se sont eux aussi, découvert une nouvelle et intéressante vocation : celle de faire commerce de la religion (...). A présent, égrenant de jolis chapelets, ils émaillent leurs longues et laborieuses réunions de citation de Coran, ce qui confère un peu plus de pouvoir à leur autorité un moment chancelante. », (p.101)

Constatons, que la phrase « *faire commerce de la religion* » procure un élément essentiel dans la déstabilisation des esprits et l'évolution du mouvement islamiste. En effet, la violence pratiquée à l'égard de la population, brouillait toute lucidité et guidait aveuglement les citoyens vers l'inconnu. A l'image de *Yahia* le musicien, dans *A quoi rêvent les loups*, désillusionné quant à l'État-FLN, choisit de soutenir les islamistes dans l'espoir de retrouver sa dignité d'artiste méprisé dans l'ancien système.

Cette phrase, confère aussi au texte, une valeur parodique en profanant le sacré, qui éclaire un peu plus sur la violence qui sévissait dans le pays et l'enrôlement si ce n'est le libre accès, malgré eux, dans cette nouvelle voie.

Pour clore ce point, résumons par cet extrait, que nous estimons intéressant selon le raisonnement de l'auteur, car ce texte prend ici une signification très puissante. Le narrateur évoquant cette manie qu'il a pour les *chaussures cirées*, nous fait prendre conscience de la portée de son écriture face au drame qu'il nous raconte, il dit :

« J'ai toujours aimé les belles chaussures. Elles me donnent l'impression réconfortante de bien adhérer au sol. Ce qui n'est pas le sentiment de mes chefs. (...) C'est ma façon de m'assurer sur l'avenir. », (p.47)

Garder bien "*les pieds sur terre*", idée que nous juxtaposons avec l'expression "*perdre pieds*" pour évoquer ceux qui ont suivi des chimères et ont cru à des *pépites de discours*, comme il a été démontré chez Y.Khadra, par les paroles du poète *Sid Ali* donnant conseil à *Nafa*. Cette situation est rendue encore plus sensible par l'emploi de la phrase : « *elles me donnent l'impression réconfortante de bien **adhérer au sol*** ». Le verbe *adhérer* appartient à un autre champ sémantique, celui d'adhérer à un groupe

donné, de s'engager ou s'enrôler pour une cause. Le fait de coller au sol et ne pas se laisser berné par les discours fanatiques, le sol en constitue, en fait, un rapprochement métaphorique d'un bien fondé idéologique du narrateur voire de l'auteur : adhérer au sol est une manière pour lui de *s'assurer de l'avenir*, c'est-à-dire de sa survie, une manière de dire qu'il est inébranlable dans ses pensées. Donc, cela lui évitera certainement, d'avoir l'impression d'aller vers une lente agonie, laquelle agonie proclamée et affichée par les islamistes menant le pays vers la dérive. Ainsi syntaxe et lexique paraissent d'une simplicité évidente et le texte s'en trouve tragiquement renforcé. C'est dire finalement, l'importance de rester lucide face au danger ce qui nous rappelle la citation de René Char, introduite en épigraphe au seuil du premier chapitre *la lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil*.

Cette neutralité absolue de l'écriture, qui soulève des questionnements sans y répondre, plonge le lecteur dans un embarras, il reste tributaire de ses connaissances et lectures, dans l'interprétation du texte. Ce dernier joue de sa lucidité et de son sens de discernement et de clairvoyance pour en restituer le sens. Un sens, qui ne se veut pas unique et définitif, par contre il se manifeste dans toute sa pluralité et sa plurivocité que l'œuvre littéraire impose et exige. A cet effet, Roland Barthes annonce qu'« *interpréter un texte ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre) c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait.*»³⁵⁴

3. La stérilité ... une histoire de femmes

Il s'agit, pour nous dans ce point de prendre en considération la notion de la stérilité chez la femme, dans ce roman, et son étendue idéologique dans l'espace algérien et dans la mémoire collective de ce pays. Dans ce sens, il s'agit de s'arrêter tout d'abord à un point très important et ambigu, qui est la thérapie traditionnelle, amplement discuté dans *Un été de cendres*, lequel point, fait de la stérilité un problème conjugué au féminin susceptible d'intervenir sur les mentalités et la mémoire collective d'un peuple.

Dans toutes les sociétés la stérilité est la cause principale des conflits conjugaux, elle reste génératrice d'angoisses capitales, car mise en rapport avec la valorisation de la procréation, elle détermine le statut social de la femme. En tant que réceptacle de la vie,

³⁵⁴Barthes, Roland, *SZ*, éd., Seuil, Paris, 1970. p.11

la femme, transgresse cette norme sociale par la stérilité de son corps. Considéré comme passif, ce corps est relativement diminué et fragilisé, et ce, depuis la nuit des temps. A cet égard, le recours à la médecine traditionnelle et le charlatanisme, en particulier au Maghreb, restent dominant. Nous assistons au pouvoir qu'exercent les hommes et la société sur le corps féminin conçu comme le seul responsable de la stérilité. Une société dans laquelle, la thérapie traditionnelle est devenue une affaire de femmes. S'agissant d'un fait majeur social, nous empruntons l'idée et la voie de J. Dubois, dans ce qu'il appelle *l'inconscient du texte*. Il fait remarquer que :

« Toute fiction est un bon mensonge qui, postulant la liberté désirante et agissante du sujet, voile l'emprise des déterminations sociales et des processus de conditionnement. Seuls quelques grands textes accèderaient à la conscience de leur propre imposture et, dans un second temps, dénonceraient celle-ci par un renversement ironique et critique. Encore faut-il voir que cette dénonciation ne s'opère pas en clair. Elle est le sens vrai que l'analyse débusque au terme d'une patiente mise au jour du non-dit. »³⁵⁵

Dans ce sens, nous tentons de dégager la signification de cette détermination sociale, qui paraît être travestie ou refoulée dans ce récit. En effet, dans *Un été de cendres*, Meriem l'épouse du personnage-narrateur est stérile. Point que nous avons traité dans les procédés d'écriture chez Djemai, une écriture basée sur les stéréotypes et les clichés, dont nous avons l'intention de débusquer, à présent, la portée idéologique. Dans ce récit, la fécondité est un signe de bénédiction, un évènement souvent entouré de rituels et de joie, ainsi le narrateur *Sid Ahmed Benbrik*, décrit le jour de son mariage :

« Il a plu le jour où j'ai épousé Meriem. Une pluie d'août, brève, inattendue, sèche comme une gifle. C'est un signe de grande fertilité, avaient dit nos deux familles émues, confiantes devant **cet orage de bon augure**. », (p.67)

Un orage de bon augure, qui annonce la fécondité de la mariée, semble installer une atmosphère de confiance et d'émotion partagées entre les deux familles. Alors qu'en est-il par la suite quand Meriem ne parvient pas à assurer la continuité de la lignée ?

« Du jour où Meriem avait compris qu'elle ne pouvait pas avoir d'enfants, elle s'était laissée grossir. Un abandon **prémédité, consenti**

³⁵⁵ J. Dubois, *La sociologie de la littérature*, cité dans : *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, op., cit., p.292

avait gagné sa fine silhouette et ses traits gracieux. Ils s'étaient peu à peu brouillés avant de s'envelopper d'une graisse malsaine (...) Cette fois, je surprénais dans son œil une lueur froide, presque ironique.»
(pp.89-90)

Sachant que *Mérim* n'est évoquée dans le récit que par le biais de réminiscences lointaines ; en gardant jalousement en mémoire ses plats succulents, comme pour les perpétuer, le narrateur fait d'elle une mémoire collective qu'il faudrait honorer comme il se doit, ceci apparait dans ces propos :

« Je boirai aussi du thé pour honorer, comme il se doit, ce plat que me préparait souvent Meriem. »,(p.104)

Soudain, devenue méconnaissable, *Meriem* dont les *traits gracieux* s'étaient progressivement *brouillés* pour se laisser *s'envelopper* d'une graisse malsaine. Infertilité et stérilité, ce mal qui frappe *Meriem* reste une question centrale dans le roman de Djemai, il nous est apparu pertinent de réfléchir à cette question qui développe une grande métaphore politique liée aux événements d'octobre 88.

En effet, *Meriem* rongée par ce mal telle une malédiction, ne tarde pas à s'aventurer à la recherche de remèdes chez les médecins puis encore désespérément chez les talebs. Vivant très mal sa vie de couple, à cause de son infertilité, elle sombre dans l'angoisse et commence à s'effacer de tout espace : *« Parfois, un silence lisse et vide s'établissait entre nous. »,* (p.90)

Désespérée, elle recourt aux voies de médecine parallèle dans laquelle elle estime trouver guérison :

« Après avoir consulté un bon nombre de gynécologues, elle se rendit accompagnée de ma mère, dans les sanctuaires et chez les talebs. Ces deniers lui firent ingurgiter, d'incroyables mixtures (...) longtemps elle porta, dans le creux de ses seins, des amulettes. Puis elle les changea contre d'autres qu'elle enfouissait sous l'oreiller et dans les replis de son linge. Elle avait également tenté, debout et les jambes écartées au-dessus d'un brasero rougeoyant, d'exorciser, dans le crépitement du plomb, les djinns qui entravaient sa fécondité. (...) de longs et inutiles bains intimes achevaient de l'épuiser, de lui faire perdre l'espoir d'être un jour fertilisée. Comme le sel, elle ne pouvait pas fleurir. Et comme le sel, son souvenir ravive en moi une vieille blessure : celle de n'avoir pas d'enfants d'elle. », (pp.90-91)

Ce long passage démontre parfaitement la condition de la femme en Algérie, incriminée de cette infertilité qui pourrait éventuellement trouver son origine chez l'homme, la femme fait l'objet d'une accusation qui laisse apparaître à la fois la valorisation de la procréation et l'exercice d'une domination masculine. Avec ces *potions* et ces *mixtures*, elle sombre dans l'obscurantisme barrant les voies devant toute indépendance et *fertilité* au sens de créativité et d'émancipation. Comme le sel elle ne pouvait pas fleurir. Ainsi par cette allégorie pointue se met en place la vision de l'auteur et sa thèse à l'égard du statut de la femme. Une femme dominée par l'homme et par les représentations de la société où elle ne peut s'affirmer en tant que femme que par la procréation et la sauvegarde de la lignée de la famille. Tout le long de ce récit, l'auteur fait le procès de cette affaire, il traîne la nostalgie d'un solitaire, qui, ayant rêvé d'une société harmonieuse se heurte à l'égoïsme aveugle des hommes.

Cette problématique est doublement schématisée dans le texte de Djemai. *Meriem*, représente la mémoire collective de tout un peuple, qui se retrouve *en ces temps funestes* vouée à l'oubli et à la disparition. Aspirant à l'amélioration des droits de la femme et à son épanouissement, le narrateur met le doigt sur cette infertilité à laquelle la femme serait condamnée dans ce projet totalitaire et obscurantiste. Il rend hommage à cette dernière dans son récit par le personnage-non acteur *Meriem*. C'est une femme désespérée qui lutte pour sa condition féminine et pour que disparaissent ces barrières et ces pressions sociales.

Partant, il convient à présent de dire que la femme stérile incarne la société inculte, angoissée, non désireuse d'ouverture ni d'épanouissement. Et cette médecine parallèle charlatanesque, représente, semble-t-il, ce mouvement barbare et obscurantiste qui voulait plonger l'Algérie dans l'angoisse et les ténèbres. Ce que le narrateur explique par ces propos : « *Malgré le sang et les larmes, nos femmes continuent à être belles et à rêver.* », (p.69)

Parallèlement, le texte donne l'image d'une Algérie, plongée dans l'angoisse par cette nouvelle vague de croyances et de dogmes, elle se laisse progressivement prendre par cet *orage de bon augure*, qui semblait être capable de donner un nouveau souffle à cette terre. Cette pluie d'août dont il parle, n'est en fait que *l'été de cendres* du titre, la pluie qui annonçait cette fertilité était *brève, inattendue et sèche comme une gifle*. Pour finalement se retrouver *devant cet orage de bon augure*, qui traduit l'orage et la folie

des événements d'octobre 1988. Nous poursuivons le raisonnement de l'auteur en essayant de déchiffrer ces *métaphores musclées* comme il l'avait signalé auparavant. Meriem rongée et usée par ce mal, qui n'en est pas un en réalité, meurt par un cancer de l'utérus, lequel traduit, tout le mal qui avait détruit l'Algérie de l'intérieur, c'est-à-dire par la fureur et la colère de ses propres enfants. Un constat amer qu'il nomme ici iro-nie du sort, car quand la religion devient une folie de masse, elle représente un véritable danger. Ainsi le sens et la portée idéologique du récit d'*Un été de cendres*, sont rendus opaques et insaisissables par le travail effectué sur le langage et sur les mots.

« À la fin de sa vie, Meriem, à cause de sa stérilité, était devenue un peu bizarre - iro-nie du sort, elle est morte d'un cancer de l'utérus. Morte après une longue et cruelle maladie, comme il est pudiquement écrit dans les faire-part des journaux », (p.46)

Pour terminer ce point, nous puisons dans la philosophie arabe à l'égard de la femme et notamment la pensée d'Ibn Arabi, philosophe, juriste, poète, né au XIIe siècle en Andalousie et mort en 1240 à Damas, rendant hommage à ses deux professeuses, il dit : *« Tout lieu qui n'accepte pas le féminin est stérile »*³⁵⁶.

Ces lectures que nous avons établies pour ce texte, et que nous estimons en mesure de répondre aux finalités littéraires tracées d'emblée par l'auteur, font partie de tout un champ de réception, qui fait exister l'œuvre selon Iser Wolfgang qui affirme à ce propos :

« Désormais on ne devrait plus parler d'œuvre que lorsqu'il y a, de manière interne au texte, processus de constitution de la part du lecteur. L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur ».³⁵⁷

Nous aimerions clore ce point par un constat que nous trouvons utile d'avancer, en ce qu'il donne au récit de Djemai, un sens à son "non conformisme" à l'écriture de cette violence de la décennie noire. Se démarquant de la génération qui a émergé pendant cette période, il marque un grand "écart esthétique" par son récit *Un été de cendres*. Un concept forgé par Robert Hans Jauss, qui s'intéresse à l'accueil que réserve un public lecteur à une œuvre littéraire. Selon Jauss, il n'y a écart esthétique que si les

³⁵⁶ <https://iqbal.hypotheses.org/3685>

³⁵⁷ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, op., cit., p.49

textes rompent avec les conventions littéraires connues et admises comme caractérisant l'époque de leur émergence.

En effet, ancré dans un contexte chaotique de la guerre civile d'Algérie, marqué par une violence sans précédent, dont les écrivains se sentent responsables d'en témoigner et de rapporter les crimes et les génocides qui s'y sont déroulés, *Un été de cendres*, raconte dans la platitude et l'indifférence cette période. Ne répondant pas aux normes et aux attentes des lecteurs, il correspond parfaitement à ce que Jaus nome *écart esthétique*, qui se produit quand une œuvre déçoit les attentes de son public. A ce propos, nous invoquons les thèses de Anne Maurel, sur l'œuvre et sa réception, tenant compte de cet *écart esthétique* de Jaus, elle avance dans son ouvrage *La critique* que :

« Si elle reproduit les caractéristiques d'une production antérieure, l'œuvre connaît un succès immédiat parce qu'elle provoque chez ses lecteurs un plaisir de reconnaissance. Si, en revanche, elle transgresse les canons du genre et qu'elle modifie ainsi une norme esthétique, l'œuvre nouvelle échoue, ou n'est pas immédiatement comprise parce qu'elle ne répond pas aux attentes de son premier public »³⁵⁸

Nous soutenons de ce point de vue que, le récit de Djemai, quoi qu'il soit une réplique acharnée à une période sanguinolente qu'a connue l'Algérie, il ne traduit pas la violence de la même manière que les auteurs qui s'y sont intéressés. Nous avons longuement parlé de cette écriture lors de notre analyse des procédés d'écriture de cette violence chez Abdelkader Djemai, où il use de métaphores musclées, travaillant la langue laborieusement pour restituer cette violence qui semble interpeller le lecteur dans sa lecture. Choissant de rester à la lisière de l'événement, le dire sans le dévoiler, le suggérer sans le nommer, il rompt d'avec les attentes du lecteur qui s'est habitué à des productions le projetant dans ses expériences vécues pendant cette décennie, ou lues et suivies par la presse et les médias, ce qui est le cas pour cette littérature dite de l'urgence.

Dans ce sens, nous remarquons qu'Abdelkader Djemai décrit la violence à travers une fausse neutralité, une violence latente, feutrée, en évitant le démonstratif. Le narrateur, par son indifférence, arrive à mieux dire le tragique, l'indicible et l'innommable. Ainsi, le récit d'*Un été de cendres*, acquiert-il, cette *ouverture* dont parle Eco dans *L'œuvre ouverte*, où il s'agit de : « Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est

³⁵⁸ Maurel, Anne, *La critique*, éd. Hachette (Coll. Contours littéraires), 2005, p.111

*forme achevée (...), est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée».*³⁵⁹

Pour que la littérature demeure, ces pratiques permettent de remettre en question les normes et les attentes d'un public à un moment donné de l'histoire, pour le libérer de ses préjugés et l'orientent vers un champ plus vaste de la lecture, permettant la réalisation de la littérature en tant que telle.

Pour Y.Khadra, cette écriture qui se veut d'être *un réceptacle de la mémoire où elle garantie l'affirmation de soi et la continuité du patrimoine et de la richesse culturelle*, est incarnée par les poètes et les philosophes invoqués particulièrement dans les diverses épigraphes et dans l'histoire du roman par le personnage *Sid Ali* le poète. C'est un personnage qui évoque la conscience collective révoltée mais impuissante, *ces intellectuels, par la magie du verbe arrivent à influencer facilement les gens, c'est pourquoi ils constituent un danger imminent, envers les préceptes fanatiques*. C'est sans doute la raison pour laquelle *Sid Ali* a été tué par les islamistes. La maison de *Sid Ali* est ainsi décrite, dans un détail qui nous plonge dans le cagibi de *Sid Ahmed Benbrik* ou de celui de *Rachid Derrag*. Ainsi, la description des lieux s'accompagne de l'identification des valeurs qu'ils véhiculent et les fonctions qui leur sont assignées dans la trame romanesque :

« La maison du poète tenait de la geôle, les murs étaient nus, rêches au toucher, ils n'avaient pas connu une couche de peintre depuis très longtemps. La pierre centenaire brillait dans la pénombre. Le plafond était haut, bigarré de salpêtre. Le carrelage ébréché était pansé, ça et là, par des toisons de brebis. Une lucarne filtrait une lumière livide, tranchante comme un couperet, qui dévoilait des tapis dans les encoignures, une mandoline, une jarre, des manuscrits et la carapace d'une tortue géante. Sid Ali se complaisait dans cette indigence mystique. », (p.93)

Cela nous rappelle l'ambiance qui se dégage du bureau de *Rachid Derrag*, il apparaît que ces artistes et intellectuels se meuvent tous dans un espace semblable, d'où émane une tristesse et une morosité qui n'arrangent en rien les initiatives de ces derniers. Evoluant dans des milieux sans aucune allégresse, cette frange de la société ne pouvait fonctionner à sa guise. Démunis, délaissés, oubliés et censurés par le système,

³⁵⁹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, éd., Seuil, (Coll. « Points », Paris, 1965. Cité par Anne Maurel, *La critique*, op., cit., p. 113

ces intellectuels seront également sanctionnés par les fanatiques pour leur éveil et perspicacité. La misère qui règne dans la maison du poète trouve écho dans le bureau de *Rachid Derrag*. La description détaillée de ces deux espaces où l'accent est mis sur le climat misérable qui y pèse et qui marque un mode de vie méprisable et difficile des artistes, laisse présumer que l'auteur juge que cette marginalisation de l'artiste et de son talent, a une grande part dans la crise qui a débouché sur les événements sanglants des années 90.

Plus tard dans le groupe, il se rend compte de son erreur d'avoir fait confiance à ces fanatiques, il a beau essayé d'ouvrir les yeux de *Nafa* devant cette situation macabre et désastreuse. *Sid Ali* a essayé à maintes reprises de secouer son ami *Nafa* et lui faire transparaître les résultats indésirables qui devaient provenir du chemin dans lequel il s'est engagé, il lui dit :

« *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.* », pp.96-97

Ou bien encore :

«- *Qu'es-tu allé chercher à la mosquée, Nafa Walid ?*
- *la paix.*
- *La paix ? J'ignorais qu'elle était aussi chaotique, la paix. (Son doigt montrait la ville engrossée de fiel). C'est la guerre que l'on réclame en bas.*
- *Pas la guerre, la dignité.* », (p.97)

Dans cette scène, *Sid Ali* remonte dans le temps pour revenir au premier jour où *Nafa*, fuyant le crime de Baïnem, cherchant la paix s'était réfugié à la mosquée. En homme égaré, il espérait trouver le sens de l'orientation qui lui faisait défaut. *Paix* et *dignité* ce sont les termes par lesquelles *Nafa* rend compte d'un vécu dénudé de toute dignité, qui l'avait poussé brusquement à se chercher.

Sid Ali achève son discours en s'interrogeant sur son sort, indiquant les terroristes de *mutants*, cela exprime toute l'ampleur et la gravité de ce camp. Par *mutants*, Yasmina Khadra, interprète idéologiquement cet état de fait, cette propagation vertigineuse et démesurée de l'intégrisme, qui a provoqué une *mutation* au sein de la société

algérienne, qui, elle-même n'arrive pas à se reconnaître, elle assiste malheureusement, dans l'impuissance à cette transformation tel un châtiment inéluctable dont elle doit accepter cette forme de punition comme absolution. Avant de mourir, *Sid Ali* avait demandé à être immolé par le feu.

« - *Pourquoi ? S'était enquis Abou Mariem.*

- *Pour mettre un peu de lumière dans votre nuit.* », (p. 167)

C'est de la sorte que *Sid Ali*, accepte son sort, car il avait refusé de s'enfuir, en outre il demande à être immolé par le feu afin d'illuminer les esprits égarés et dupés par des discours des fondamentalistes qui n'ont pas hésité à l'éliminer malgré son adhésion à leur clan.

« *Abou Mariem profita de l'affliction générale pour en finir avec Sid Ali le poète que les imams n'avaient cessé de diaboliser et dont l'émir en personne exigeait la tête. On l'attaqua chez lui, très tôt le matin. Le poète attendait ses bourreaux. Mis au courant de leurs desseins, il avait refusé de s'enfuir. Il avait juste envoyé sa compagne quelque part pour affronter seul son destin.* », (p.167)

Les frères d'hier sont devenus les *bourreaux* d'aujourd'hui, sans loi, ni foi, les groupes armés agissent dans l'anarchie totale. Règlement de compte, élimination de la substance grise de la société, tel *Rachid Derrag* qui n'était pas le seul artiste à être assassiné dans le roman, ainsi que *Sid Ali* le poète, *le chantré de la Casbah*, considéré comme le plus grand poète après El-Moutanabbi pour les gens de Sidi Abderrahmane. Par l'acte d'"être immolé", même après sa mort, l'illuminé *Sid Ali* le poète, compte apporter, éternellement, de la lumière à ces esprits plongés dans les ténèbres d'une idéologie obscurantiste et violente. Cette voix qui prononce ces mots « *pour mettre un peu de lumière dans votre nuit* », semble venir de *Sid Ali*, répondant à l'interrogation d'Abou Mariem. Une lumière qui jaillit en principe d'un illuminé, pour éclairer les chemins des perdus, des égarés et des ignorants. Agissant sur les mémoires de ses concitoyens, le poète *Sid Ali*, incarne la lumière et la raison pour lesquelles il sera condamné par les imams qui ne cessaient de le diaboliser.

Cette écriture métaphorique, nous l'avons relevée chez Yasmina Khadra, comme processus d'écriture gérant toute la structure du roman sur les plans narratif, idéologique et esthétique. L'idéologie du mouvement islamiste est, elle aussi, dite métaphoriquement, cette idéologie qu'il n'hésite pas à la déterminer comme

obscurantiste et violente. A cet effet nous revenons à une métaphore déjà étudiée dans la première partie dans les procédés de l'écriture de cette violence, mais sous un autre angle.

« Alger accouchait. Dans la douleur et la nausée. Dans l'horreur, naturellement. Son pouls martelait les slogans des intégristes qui paraient sur les boulevards d'un pas conquérant. (...) Il est des instants où les gourous supplantent les démons. La canicule s'inspire alors des flammes de l'enfer pour dissoudre les esprits. Et les hommes à leur insu, au carnaval des damnés. », (p.91)

Il s'agit de la description d'Alger qui *était malade*, une personnification de la ville, qui à la fois, annonce et dénonce un certain nombre de comportements et d'abus évoquant tout un monde souterrain et maléfique qui arrive dans les rues sous un soleil de plomb qui les écrase avec une chaleur qui s'inspire des flammes de l'enfer.

Pour éviter toute répétition dans notre analyse, nous allons à ce stade faire appel, pour plus de détails, à une étude faite judicieusement sur cette métaphore qui s'est imposée dans plusieurs recherches et études sur ce roman. Dans l'analyse faite par Amina Bekkat, dans *Les voies de la métaphore*, il a été remarquablement mis en relief, le parallèle entre les termes *démons** et *gourous** qui, recouvre l'idée du sacré et du religieux que nous avons signalée comme outil d'écriture chez Khadra.

« Dans tous les cas, le carnaval n'est pas ordre mais désordre et subversion ce qui explique en partie pourquoi l'on trouve en position de génitif, le mot damnés qui en complète le sens et introduit au domaine du sacré et de l'interdit. La métaphore devient un discours sur le monde. La description de la ville d'Alger envahie par les islamistes s'affirme ainsi comme une condamnation violente de leur idéologie nauséabonde. »³⁶⁰

Remarquons qu'à la fin de cette citation, Amina Bekkat note que la métaphore devient un discours sur le monde, et que la ville d'Alger envahie par les islamistes s'affirme comme une condamnation violente de leur idéologie nauséabonde.

³⁶⁰Bekkat, Amina Azza « *Les voies de la métaphore* », Didactiques N°10 actes du colloque « Le Paysage Algérien Dans La Littérature Algérienne Francophone (1962 - 2015) » juillet – décembre 2016, <http://www.univ-medea.dz/ldlt/revue.html>, pp.75-85

*L'équation *gourous, démons* est alors vite établie et la canicule est comparée aux flammes de l'enfer et les hommes à des damnés. Et le comble de l'horreur est atteint lorsqu'on nous dit qu'elle était enceinte de son propre rejeton. Bien sûr, tout cela doit être pris sur le plan allégorique. La comparaison avec une femme sans retenue et avec une bête connotent la perdition et le Mal comme l'indique l'adverbe naturellement mis en italique et qui se détache dans la phrase avec les mots : Horreur. Illuminés (folie) orgasme, damnés. Cité dans, Amina BEKKAT, « *Les voies de la métaphore* », Didactiques N°10 actes du colloque « *Le Paysage Algérien Dans La Littérature Algérienne Francophone (1962 - 2015)* »

Conclusion partielle

Après cette lecture, il est convenu de rappeler que, la description détaillée des deux espaces, symbolisant la maison du poète *Sid Ali*, d'un côté et le bureau de *Rachid Derrag* de l'autre côté, met l'accent sur le climat misérable qui y pèse et marque un mode de vie lamentable et difficile des artistes. Il laisse aussi présumer que l'auteur juge que cette marginalisation de l'artiste et de son talent, participe du processus de l'apparition de la crise qui a débouché sur les événements des années 90. Ce déploiement des lieux dans le roman est porteur de significations, il permet d'appréhender l'espace non comme un simple décor passif mais comme, une construction dynamique chargée sémantiquement et symboliquement. Dans cette optique, *Sid Ali* et ses semblables sont considérés, dans le roman, comme les portes paroles de la conscience collective, par conséquent, il convient d'affirmer que la mémoire de tout un peuple était, alors, vouée à l'anéantissement et à la disparition pour en reconstruire une autre diamétralement opposée, qui est celle des intégristes.

Cela a été métaphoriquement annoncé par l'intermédiaire de cette *langue articulée* pour reprendre les propos de Djemai. Yasmina Khadra et Abdelkader Djemai, se sont distingués de Leila Aslaoui, d'avoir opéré un travail intense sur la langue par lequel semble-t-il, ils cherchent atteindre l'effet que procure cette transposition chez le lecteur. Par ce processus, ils ont feint le lecteur le poussant à lire la violence tout en jouissant de sa lecture, pour ressentir cette notion du plaisir du texte dont parle Roland Barthes. Lire ce deuil, nécessite une sorte de trahison et un amenuisement de la douleur, ceci n'est possible que par la dimension stylistique de la langue afin de traduire l'effroi devant une réalité tragique de cette période et de la condition humaine vouée à la violence et à la mort. Nous achevons cette partie du travail par l'idée de Benoit Denis qui affirme que « *Toute œuvre est à quelque degré engagée, au sens où elle propose une certaine vision du monde et qu'elle donne forme et sens au monde.* »³⁶¹

Dans ce sens, nous invoquons les propos du critique Dominique Garand, publiés dans un article portant essentiellement sur *L'Attentat*, qui distingue les romans de Khadra du roman à thèse en affirmant que « *L'art de Khadra présentait une complexité*

³⁶¹ Benoit Denis, op., cit., p.10

que ne connaît pas le roman à thèse, en faisant une place par exemple au dialogisme, à la confrontation de points de vue cherchant à établir leur légitimité. »³⁶²

Quant au roman *Les jumeaux de la nuit*, il s'agit en fait C'est un roman qui ne se suffit qu'à lui-même, dans lequel le langage est tissé linaire, fluide et élagué de toute esthétique. Egalemeht les personnages sont servis en simple alibi sans aucune épaisseur psychologique, sans enracinement dans le récit. La visée illocutoire dans ce cas, est morale avant tout, où l'auteure y cherche à adjoindre coûte que coûte ce qui lui est tracé d'avance.

³⁶²Dominique Garand, article de la revue *Étudesfrançaises*, Volume 44, Numéro 1, 2008, p.48

Conclusion générale

Dans ces conditions, pour lutter de toutes ses forces contre les outrances et les génocides vécus, la littérature, entre autres le roman, s'empare d'un espace prodigieux, qu'est l'écriture. Aucune forme d'expression artistique n'est restée indifférente à cette réalité douloureuse, qui avait marqué ladite période, l'écriture en était le processus le plus représentatif. Devenue une écriture cri, elle s'est fortement servie de tous les mécanismes et les stratégies dans un souci de révolte et de dénonciation. Le témoignage fictif semble particulièrement être l'issue la plus opérationnelle pour faire coexister des positions aussi illusoire que réelles des événements et de l'histoire. Ce qui permet au lecteur de s'inscrire dans le texte et la réalité qu'il reflète.

Étant donné que les romans en question sont ancrés dans un des plus complexes sujets inhérents à la guerre civile en Algérie, il nous a semblé intéressant de mettre en évidence l'écriture de cette violence et les représentations historiques et idéologiques en déployant le "littéraire" comme mode de fonctionnement. Ce qui n'empêche relativement pas "le politique" de s'y installer car ceci sous-tend, bien évidemment, un travail sur l'engagement qui s'impose dès qu'il y a évocation d'auteurs ou d'écrits sur cette période. A cet effet, Edward Saïd dira dans son ouvrage *Des intellectuels et du pouvoir* que « *L'intellectuel n'est ni un pacificateur ni un bâtisseur de consensus, mais quelqu'un qui engage et qui risque tout son être sur la base d'un sens constamment critique (...). Non pas seulement qui, passivement, les refuse, mais qui, activement, s'engage à le dire en public* »³⁶³. Cette écriture est, également, mue par une dynamique intertextuelle puisant dans le passé historique et religieux de l'Algérie forgeant une logique interne aux textes dans l'actualisation des faits et dans la mise à nu d'un état oppressif et irresponsable.

A dessein de répondre aux interrogations et aux préoccupations proposées dans l'introduction de notre travail, nous tenons à rappeler les points importants abordés, ainsi que les résultats réalisés par ce travail de recherche. Pour ce faire, il nous a paru judicieux de mettre les romans étudiés en dialogue à travers le contexte de cette guerre à laquelle ils font référence ainsi que de souligner les stratégies et les procédés d'écriture puisés dans la littérature pour rendre compte des représentations de la crise algérienne et en particulier de la violence extrême qui s'est abattue dans ce pays. Une situation

³⁶³Edward W.Saïd, *Des intellectuels et du pouvoir*, éd. Seuil, Paris, 1996, p.20

dramatique qui a donné naissance à cette littérature promulguée, par Rachid Mimouni, selon la professeure Bendjelid Faouzia, qui affirme dans sa thèse de doctorat, consacrée à l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni, qu'« *Après Rachid Mimouni, le champ littéraire algérien s'ouvre à une écriture qui émerge dans les violences et les douleurs du terrorisme, celle qualifiée d' [écriture de l'urgence]. (...)Les conditions de production de tels textes sont déterminantes, encore une fois, dans cette Algérie de la décennie 90 déchiquetée et ensanglantée par le terrorisme* ». ³⁶⁴

D'abord, ce que nous constatons chez Yasmina Khadra, c'est cette tendance à vouloir influencer son public, il semble qu'il s'y inscrit en écrivain engagé dans un souci de rendre compte de l'actualité sanglante du pays. Une forte présence politique surcharge son texte qui assiste cet engagement que l'auteur estime contourner par des moyens stylistiques et une écriture allégorique. Entre texte poétique et texte engagé, le roman de Khadra, reste difficile à cerner, nous le situons, dans une sphère entre ces deux pôles. En ce sens, nous tenons compte du travail de Karl Ageroup, qui affirme dans *L'esthétique didactique* qu' « *on peut catégoriser l'acte littéraire de Yasmina Khadra comme un acte engagé non tendancieux. Il s'oppose à la violence, à l'oppression sociale et à l'humiliation sous toutes ses formes, mais il ne prend pas position, en général, sur des questions précises, du moins dans les romans* ». ³⁶⁵ De ce fait, le roman de Yasmina Khadra ne possède pas ce manichéisme employé largement par Leïla Aslaoui dans *Les jumeaux de la nuit*, un fait qui va exclure le premier de sa tendance vers le roman à thèse et y inclure manifestement le second. Le protagoniste du roman *A quoi rêvent les loups, Nafa Walid*, n'est pas susceptible de montrer le bon exemple ni de combattre le mal. Ce dernier, est un homme ordinaire qui essaie de restituer un honneur, ou simplement de survivre dans un milieu hostile, sans autre propos que de s'équilibrer et de retrouver le sens de la vie. Dans cette perspective, il va de soi que le roman *A quoi rêvent les loups*, ne serait qu'une fiction romanesque qui actualise sur le plan esthétique, thématique et idéologique, les diverses facettes du rêve pour suggérer leurs possibles alternatives. Ce qui confère à comprendre comment un jeune homme qui rêvait de devenir acteur de cinéma se retrouve influencé et impliqué dans la tragédie algérienne, dédaignant toute loi et toute logique. Cela nous a également permis de comprendre l'attitude adoptée par l'auteur Yasmina Khadra, qui se traduit par

³⁶⁴ Faouzia Bendjelid, *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, thèse de doctorat, Université d'Oran, 2006, p.617

³⁶⁵ Karl, Ageroup, *L'esthétique didactique*, op., cit., p.74

les termes suivants : « (...) Tandis que le roman engagé traditionnel cherche à atteindre un but politique par l'intermédiaire du roman, Yasmina Khadra semble aussi viser un but esthétique par la forme du roman engagé »³⁶⁶. Donc, l'auteur semble s'appliquer à garder un contrôle et une distanciation critique qui nous a menés à constater que l'écriture de Yasmina Khadra n'évoque pas cette difficulté à transcrire la violence dans un texte littéraire, contrairement à Abdelkader Djemai ou à Leila Aslaoui, mais il le fait plutôt en épousant le littéraire et le politique. De ce fait, il se démarque par rapport à la plupart des écrivains de cette génération, traduisant ainsi une vision de la littérature « selon laquelle il s'agit de donner aux choses un sens afin de les apprivoiser ».³⁶⁷ Mentionnant le rapport de force qui existe entre les deux camps à savoir le régime en place et les intégristes, l'auteur indique l'intérêt fondamental que portent des deux antagonistes au pouvoir. Il est celui qui veut monopoliser les richesses du pays et ce faisant, ne se contentera de n'être que le reflet opposé de ce qui est pourtant dénoncé. Car ces jeunes longtemps opprimés, représentés par *Nafa Walid*, ces *laissés-pour-compte* du système, deviennent eux-mêmes l'image de leurs oppresseurs, ne se souciant guère de ce qui adviendra le lendemain. Tout comme les *Raja*, il agit scrupuleusement dans l'indifférence mais pas seulement, il s'est nourri au maquis, cette fois-ci, d'une tendance animalière le poussant à n'entreprendre ses actes que dans le sang et la terreur pour acquérir le respect de ses supérieurs et sauvegarder son nouveau statut et son ascension dans l'hiérarchisation du commandement des groupes armés jusqu'à en devenir émir. Enivré par ce pouvoir, *Nafa* n'hésite pas à massacrer froidement la population de tout un village, à l'image de la fable de *la mante religieuse* citée dans le texte. Khadra, pour sa part, raconte que transformation, il y a certes, non pas vers un héros au sens propre du terme que nous avons l'habitude à s'y identifier, mais bien pour un être nouveau, actif et destructeur, qui porte en lui la réalité biface, un être qui ne peut résoudre en aucun cas son devenir, mais qui se sert tragiquement de sa force d'émir, pour restituer le même mode de vie du quartier de *Hydra* jadis convoité. Avec un tel héros, qui évolue en fait en un anti-héros, insensible à ses transformations et agissant avec barbarie et dans l'indifférence, Khadra ne compte certainement plus trouver des solutions au phénomène du terrorisme mais plutôt focaliser le collimateur sur la raison

³⁶⁶ Karl Ageroup, op., cit., p.73

³⁶⁷ *Le Nouvel Observateur*, 2005, pp. 100-102. Interview accordée par Thomas Régnier à Yasmina Khadra.

pour laquelle l'homme devient brut et violent, le pouvoir. Pour cela, il devient fatalement et paradoxalement ce qu'il n'est pas, il se transforme en une bête féroce, en un loup. La condition de l'homme constitue le point nodal de cette fiction, elle est largement discutée par l'auteur, sur de multiples facettes investissant son engagement dans une écriture aussi poétique qu'esthétique dans l'accomplissement d'*A quoi rêvent les loups*. Ce qui confère à le classer dans cette troisième voie entre le réalisme socialiste le plus classique et le roman à thèse, empruntant cette nouvelle forme : *le roman simultanériste*³⁶⁸, que Denis Benoit en résume les préoccupations de son auteur comme suit : « (...) Car cette technique narrative, loin de proposer les réponses univoques et contraignantes du roman à thèse, produit un récit ouvertement problématique qui invite le lecteur au questionnement et au travail critique, étape préliminaire à tout engagement. »³⁶⁹

L'originalité de ce texte ne peut être attestée qu'à partir du moment où le lecteur parvient à retranscrire la diversité des paroles qui traversent la conscience des différents protagonistes, et en particulier, ceux de *Nafa* et *Junior* longuement professés dans le faux barrage vers la fin du roman. Une scène qui transcrit toute la portée idéologique du roman à savoir la dénonciation du pouvoir avec ses deux faces conjointement distinctes, ce qui laisse percevoir l'aspect magique et le pouvoir de l'écriture romanesque, objet de notre étude.

Ensuite, s'agissant des *Jumeaux de la nuit*, il s'est avéré que l'engagement dans le roman de Leïla Aslaoui, est plus qu'apparent. Cela se traduit par un processus de révélation d'une position politique et d'une attitude idéologique dictées par des impératifs qu'elle seule est en mesure d'assumer. L'actualité est suffisamment éloquente à ce sujet. Sa vie affective, intimement liée à son parcours personnel font que sa production littéraire reste profondément otage du déroulement des événements.

³⁶⁸ Denis Benoit explique, la technique du *roman simultanériste*, il dit que : « Cette technique consiste à refuser l'omniscience du narrateur et à lui substituer une polyphonie de voix narratives : le récit se focalise successivement sur une série de personnages dont il épouse le point de vue situé et limité. La linéarité du récit se trouve ainsi brisée en une série de fragments juxtaposés qu'aucune voix ne relie ou n'articule explicitement entre eux : loin de présenter la parfaite intelligibilité du roman traditionnel, l'histoire apparaît ici comme obscure, pleine de vides et d'incertitudes, sujette à interprétation divergentes. Ce que le roman perd en lisibilité, il le gagne cependant en réalisme et en efficacité : la multiplication et la dispersion des points de vue produit l'impression d'une Histoire en train de se faire et sur laquelle le lecteur a prise. Car cette technique narrative, loin de proposer les réponses univoques et contraignantes du roman à thèse, produit un récit ouvertement problématique qui invite le lecteur au questionnement et au travail critique, étape préliminaire à tout engagement. », cité in Denis Benoit, op., cit., p.87

³⁶⁹ Ibid.

Aussi, si la littérature constitue l'émanation d'un substrat essentiellement idéologique, en quoi cela était-il décelable dans son roman ? En effet, la vie authentique de l'auteure, son engagement ostentatoire dans la presse écrite ne peuvent que conforter l'idée première : celle que l'œuvre de Leïla Aslaoui n'est pas une œuvre d'essence purement esthétique, c'est-à-dire en quête de *littérarité*, mais une "œuvre de combat" qui a toujours été constante chez elle. L'écriture dans ce cas, devient prolongement d'un combat initié en divers lieux et sous diverses formes. *Les Jumeaux de la nuit*, n'est en fait, que la représentation de tout un système foisonnant d'idées et d'idéologies contradictoires. L'auteure le dénonce avec des effets de mise à nu pour restituer la réalité des années 90 et sa portée idéologique dans ce roman, c'est une manière de témoigner d'une rupture imposée par le contexte politique du pays. Se manifestant par la prise de la parole de *Soukeïna* et de son amie *Mériem* au sujet de la violence, l'auteure veut transmettre une certaine vision tragique des événements de la guerre, des valeurs et d'idéologie qui ont fait également l'objet de son ouvrage *Les années rouges*. Dans cette perspective, d'autres stratégies inhérentes à l'écriture elle-même ont été mises en œuvre dans l'élaboration de cette fiction. Des stratégies qui émanent d'une écriture de l'anamnèse qui s'est traduite par tout un dispositif permettant le fonctionnement du récit des *Jumeaux de la nuit*. Nourri par un manichéisme tiré à l'extrême où *la représentation est fortement binarisée*, pour reprendre les termes de Suzanne Suleiman, ce roman qui ne peut qu'être engagé, trouve sa portée dans le roman à thèse par excellence, car selon elle « *le roman à thèse est monologique à l'extrême, la pensée y est ou affirmée ou réfutée* »³⁷⁰, ce qui a été démontré le long de l'analyse énonciative dans la première partie de cette étude. A ce niveau, Leïla Aslaoui également, se dissimulant derrière une trame fictionnelle n'a pas pour finalité de dire autre chose que le manichéisme d'une dualité mortifère, opposant deux camps et deux idéologies, d'un côté les bons et de l'autre les méchants. Engagement où la littérature est un prétexte pour le combat idéologique de Leïla Aslaoui qui ne néglige aucun type d'écriture puisqu'elle publie également de nombreux articles de presse à ce sujet. Dans cette forme de roman, il est question comme l'affirme Benoit « *d'exposer à travers un cas particulier [un destin individuel] une règle générale* »³⁷¹, ce qui est le cas pour *Soukeïna* dans *Les jumeaux de la nuit* qui n'est en fait que le reflet de Leïla Aslaoui. Tout cela, nous a permis d'inscrire *Les jumeaux de la nuit* dans le roman à thèse.

³⁷⁰ Suzanne Suleiman, op., cit., 1983, pp. 164-165

³⁷¹ Denis Benoit, op., cit., p.85

Finalement, la neutralité d'*Un été de cendres*, dissimule une subjectivité voilée par un jeu du langage approprié, qui confine au texte sa cohésion interne assurée par les procédés et les stratégies inhérentes à cette écriture de la violence d'un pays en proie à un conformisme extrémiste, consistant à montrer sans se dévoiler, les causes de la gangrène menant le pays vers la dérive totale. Avec Abdelkader Djemaï, il n'y a pas de place pour le pathos, pas de place non plus pour les luxures en tout genre et les considérations géopolitiques, encore moins pour les ornements stylistiques, qui n'exclue pas un travail de titan mené sur la langue. *Une langue articulée par des métaphores musclées*, comme il le signale lui-même dans son texte, étaient au service du sens. *Sid Ahmed Benbrik*, le narrateur-personnage, est un *anti-héros*, qui se laisse subir sans agir, vivant indifféremment son quotidien au centre de la tragédie algérienne, il recourt à la dimension anecdotique et le délire pour fuir son présent douloureux. Avec une imagination surprenante, il arrive à se jouer de la folie qui le guette. Avec Abdelkader Djemaï, le lecteur n'entre pas dans les arcanes de l'Histoire avec son fleuve d'événements et de rebondissements, comme avec Yasmina Khadra, mais il reste au seuil d'une conscience individuelle. Écrit à la première personne du singulier et au présent de l'indicatif, ce récit est constamment interrompu par un récit de type autobiographique. Usant de sa mémoire, le narrateur *Sid Ahmed Benbrik*, nous plonge dans un monde propre à lui. Un monde où le langage revêt une dimension d'étrangeté et acquiert une valeur figurative. Le souvenir de sa femme *Meriem* est omniprésent dans tout le récit, cependant, cette dernière sera encore et toujours, ressuscitée par les récits du passé. Pour lutter contre l'horreur de la guerre civile et le risque de perdre la raison, il utilise les statistiques pour mettre de l'ordre dans sa vie. La violence extrême est partout présente dans ce roman, sa mise en scène dans *Un été de cendres*, culmine avec l'évocation de sa ville. Il nous offre la possibilité de comprendre les effets de cette période sanguinolente sur les individus et sur l'espace. Un espace configuré par la ville en totale décomposition, pointant ainsi les fractures et les incohérences du système politique en place. A cette description s'ajoute la scène d'exorcisme et de charlatanisme, avec les séances des prises de potions infligées à *Meriem* comme une sorte de torture, suite à son infertilité et également avec l'insoutenable description du plat du bouzelouf, lequel devient alors le point de focalisation de la barbarie déployée, ce par quoi se résume la réalité algérienne. L'enjeu est bien de prendre acte d'une réalité présumée dès le titre du récit, car il apparaît ainsi qu'*Un été de cendres*, raconte sur un mode provocateur et souvent tendu un moment de l'histoire de l'Algérie de la

décennie noire, souvent évoqué, mais qui conserve toujours son caractère exceptionnel et obscur.

Chez Djemai, nous avons constaté une certaine discontinuité dans la narration, la linéarité est interrompue par des sauts à de nouveaux chapitres dont ils n'ont rien à voir avec les précédents. D'abord la narration paraît réduite et ne suscite aucune curiosité chez le lecteur, ensuite ne répondant à aucune norme de la littérature algérienne de cette époque, Djemai comptait par ce récit, semble-t-il, s'allier au *lecteur implicite*, pour sortir la langue déployée de son mutisme. Ceci nous a permis d'aller percer ce mutisme, ce silence et ces non-dits, le long de cette thèse, les traduisant en des discours et en un engagement, aussi dissimulé soit-il, mais dont l'écriture s'y est investie poétiquement usant d'une *langue articulée* afin de peindre la rue algérienne pendant cette période. Ainsi, les idées véhiculées, finissent par s'imposer aux dépend de la dimension anecdotique choisie comme mode d'écriture et comme seule échappatoire à ce quotidien douloureux. Car métaphores, clichés et stéréotypes et bien d'autres procédés sur les plans littéraire et scriptural étaient au service de la mise en scène de la violence et de l'engagement dissimulé de l'auteur dans ce récit. Il nous paraît, que dans une démarche paradoxale, le refus de l'engagement comme l'affirme Denis Benoit, serait encore une forme d'engagement, peut être la plus authentique. Il semble que ce manque à l'engagement signerait la lucidité de la littérature. Ceci trouve son explication dans la citation suivante, par laquelle Benoit clôt son ouvrage :

« Là est finalement tout le paradoxe : ce "manque à l'engagement" qui paraît aujourd'hui le signe sous lequel s'écrit la littérature la plus lucide s'avère aussi sa chance ; l'espace laissé à découvert par le reflux de l'engagement, la littérature s'emploie à le reconquérir en faisant de cet engagement manqué sa marque distinctive, son drame intime et magnifique »³⁷².

Abdelkader Djemai et Leila Aslaoui, optant chacun pour une forme d'écriture complètement différente l'une de l'autre, oscillant entre dire et suggérer, ce fait nous a permis d'avancer que ces deux écrivains, se sont écartés d'une écriture esthétique, objet de toute écriture littéraire. A travers cette étude, nous avons pu démontrer que pour parler d'un même problème ces auteurs ont fait des choix techniques et narratifs distincts, que rien ne paraît assembler si ce n'est la violence de la décennie noire. Leila

³⁷² Denis Benoit, op., cit., p.299

Aslaoui, s'abreuvant nettement et intensément de l'actualité des années 90, ne fait que s'éloigner des aspects intrinsèques à l'écriture esthétique ; Abdelkader Djemai pour sa part, voulant trop fuir l'événement, par une forte dissimulation refusant l'accès total à cette actualité, ils se joignent tous les deux pour verser finalement dans un mode d'écriture où *l'art est nié* pour reprendre Camus. Car selon lui, les deux extrêmes dans une écriture sont méprisables, il affirme à ce sujet que les deux esthétiques qui se sont longtemps affrontées « celle qui recommande un refus total de l'actualité et celle qui prétend tout rejeter de ce qui n'est pas l'actualité, finissent pourtant par se rejoindre, loin de la réalité, dans un même mensonge et dans la suppression de l'art. (...) dans les deux cas, la misère est renforcée en même temps que l'art est nié ». ³⁷³ Il est à souligner que Djemai a su s'imprégner du littéraire dans sa dimension poétique mais non esthétique, exploitant la langue, l'articulant merveilleusement pour qu'elle soit finalement lue et principalement entendue.

Alors que l'écriture de Yasmina Khadra, mouvant alternativement entre engagement et désengagement, entre prise en charge de la parole et distanciation, elle exploite tout un univers de symboles et d'allégories, pour mettre à nu l'histoire d'un pays accablé par sa propre politique qui entrave son développement et les dangers des manipulations l'enfermant dans un espace hostile et barbare, celui du terrorisme.

Dans un jeu subtil et dans des considérations multidimensionnelles, l'écriture des auteurs de notre corpus, sous toutes ses formes a pu traduire la violence et la barbarie des années 90 à des degrés variés. Ils ont tenu à dévoiler et à peindre, chacun à sa manière, les réalités sociales d'une Algérie en pleine mutation. Le littéraire et le politique s'y sont articulés indissociablement dans un mouvement de transcendance miroitant, la réalité et le rêve, le vécu et l'indicible, la douleur et l'espoir. Ceci sous-tend que l'homme dépourvu de toute sa conscience, en serait le seul et l'unique responsable. Conscience qui pourrait mener l'homme vers la paix intérieure et sans laquelle il s'enfoncé fatalement dans une vision du monde tragique et absurde.

Après ces lectures, nous pouvons nous prononcer sur l'inscription du lecteur dans l'élaboration du sens de l'œuvre et de sa vie. Autrement dit, se prononcer sur la capacité du lecteur à actualiser l'œuvre et à lui approprier un sens, sachant que la constitution de son sens ne se fait que par ses interactions multiples avec ses lecteurs. En effet, selon Jauss « *la vie de l'œuvre littéraire est inconcevable sans la participation*

³⁷³ Camus, Albert, *Discours de Suède*, éd. Gallimard, Paris, 1997, p.52

active de ceux auxquels elle est destinée »³⁷⁴, dans la mesure où elle ne prend, réellement forme et sens qu'avec la compréhension active des significations qu'elle renferme et des interprétations polysémiques dont elle découle.

En considérant plus directement la violence comme l'objet principal du projet d'écriture de ces romanciers, nous espérons finalement pouvoir ouvrir de nouvelles dimensions et perspectives dans la recherche sur ces œuvres. Ce qui revient à justifier notre idée première, celle de concevoir la littérature comme un instrument pour élucider et comprendre le monde qui nous entoure.

³⁷⁴JAUSS, Hans- Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Op., cit., p.49

Bibliographie

1. **Corpus :**

- Aslaoui Leila, *Les Jumeaux de la Nuit*, Alger, éd. Casbah, 2002.
- Djemai Abdelkader, *Un été de cendres*, Paris, éd. Michalon, 1995
- Khadra, Yasmina, *A quoi rêvent les loups*, Paris, éd. Julliard, 1999

2. **Romans consultés :**

- Char René, *Feuillets d'Hypnos*, éd. Gallimard, coll., Espoir, 1946.
- Khadra Yasmina, *L'imposture des mots*, éd., Julliard, Paris, 2002
- Khadra, Y., *Les agneaux du seigneur*, éd. Julliard, Paris, 1998
- Kateb Yacine, *le Cadavre Encerclé*, Théâtre, Editions du Seuil, Paris 1959.
- Gérard Etienne, *La Pacotille*, éd. l'Hexagone, Montréal, 1991.
- Mimouni, Rachid, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Paris, éd. Belfort Le Pré aux Clercs, 1992.

3. **Ouvrages critiques :**

- Achour Christiane, Simone Rezzoug, *Convergences Critiques*, Alger, éd. OPU, 1990
- Achour Christiane, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits Convergences Critiques II*, Blida, Algérie, éd. Tell, 2002.
- ADAM Jean Michel, *Le texte narratif*, Paris, éd. Nathan, 1994.
- Althusser, Louis, *Idéologie et appareils idéologiques d'Etats* in « *Positions* » Paris, Ed. Sociales, 1976
- Althusser L, *Pour Marx*, Paris, éd. Maspero, 1995
- Amossy, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, éd. Armand Colin 2^{ème} édition, Paris, 2009
- Amossy, R., Anne H. Pierrot, *Stéréotypes et clichés (Langue, discours, société)*, Paris, éd. Armand Colin, (3^{ème} édition), 2011, (éd. Nathan, 1997).
- Anscombe Jean-Claude, Ducrot Oswald, *L'argumentation dans la langue*, éd. Mrdaga, Liège, 1988.
- Arnaud Jacqueline, *Le cas de Kateb Yacine, littérature maghrébine d'expression française*, Paris, éd. Publisud, 1986
- Bakhtine Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, éd. du Seuil, 1953, Seuil, 1972.
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Paris, éd. du Seuil, septembre 1984.
- Barthes. R, *L'analyse structurale du récit*, dans *communication 8*, Paris, éd. du Seuil, 1981
- Barthes. R, *Mythologies*, éd. Seuil, 1957
- Barthes, R., *Leçon*, Editions du Seuil, 1978.
- Barthes, R., *SZ*, éd., Seuil, Paris, 1970
- Barthes, R., *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, Paris, éd. Larousse, 1973.
- Barthes. R, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité* Paris, éd. du Seuil, 1982.
- Baylan, Christian, *Sociolinguistique, société, langue et discours*, Paris, éd. Nathan, 1996
- Baylon, Christian et Fabre, Paul, *Les noms des lieux et de personnes*, Paris, éd., Nathan, collection « Linguistique française », 1982

- Benoit Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, éd. du Seuil, Paris, 2000.
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1996.
- Benveniste, E., *Les relations du temps dans le verbe français*, « Problèmes de linguistique générale », éd. Gallimard, Paris, 1996.
- Bonn, Charles, Naget, Khadda et Abdallah. Mdarhri-Alaoui, *Littérature Maghrébine d'Expression Française*, éd. EDICEF, 1996.
- Bonn, Charles., *Le roman algérien de langue française*, éd., L'Harmattan, Paris, 1985.
- Bourneuf, Roand, Ouellet Réal, *L'univers du roman*, PUF, 1972. Cérès Editions, 1998.
- Brunel Patrick, *La littérature française du XX Siècle*, Paris, éd. Nathan/ VUEF, 2002.
- Compagnon A., *La seconde main ou le travail de la citation*, éd. Le Seuil «coll. Poétique », Paris, 1979.
- Camus, Albert, *Discours de Suède*, éd. Gallimard, Paris, 1997
- Delcroix, Fernand Hallyn, dans, *Introduction aux études littéraires, méthode du texte*, Paris Bruxelles, éd. Duculod, 1987, 1^{ère} édition, 5^{ème} tirage 1995 .
- Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel*, éd. Points, Paris, 2000.
- D.Bergez, P.Barbérès, P.Marc de Biasi, Luc Fraisse, M.Marini, G.Valency « *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire* », éd. Nathan/VUF, Paris, 2002.
- Eigeldinger, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Editions Slatkine, Genève, 1987.
- Eterstein Claude, Adeline Lesot, *Les techniques littéraires au lycée*, Paris, éd. Hatier, 1996
- Edward W. Said, *Des intellectuels et du pouvoir*. Ed. Seuil, Paris, 1996.
- Genette Gérard, *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, 1972.
- Genette, G., *Figures III*, Seuil, Paris, 1969.
- Genette G., *Fiction et diction*, Paris, éd. Seuil, 1991.
- Genette, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Genette, G., *Transtextualités*, Magazine littéraire, 1983.
- Goldenstein J. P, *Pour lire le roman*, Paris, éd. Duculot, 1985.
- Grevisse. M, *Précis de grammaire française*, éd. ENAL.1969
- Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, éd. Mouton, 1973.
- Gasparini, Philippe *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 1981.
- Gallimard, 1978
- Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, éd. Hachette, Paris, 1996.
- Hamon, Philippe, *Un discours contraint, poétique 16*, Seuil, Paris, 1979.
- Hamon, P., *Introduction à l'analyse du descriptif*, éd. Hachette, Paris, 1980.
- Hausser, Michel, *Sur les titres de Gracq*, dans, *Introduction aux études littéraires, Méthode du texte*, Paris, Bruxelles, éd. Duculot, 1995.
- Jakobson Roman, *Questions de poétique*, éd. Seuil, 1973.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. de C. Maillard. Paris, 1978
- Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, éd. PUF, Paris, 1992
- Jeandillou, Jean-François, *L'analyse textuelle*, éd. Armand Colin, Paris, 1997
- Kundera, Milan, *Les Testaments trahis*, éd. Gallimard, Paris, 1993.
- Kundera, M., *L'Art du roman*, éd., Gallimard, Paris, 1995
- Lane, Philippe, *La Périphérie du texte*, éd., Nathan, Paris, 1992.
- Maingueneau, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, éd. Hachette Université, Paris, 1976.

- Maingueneau, D., *Approches de l'énonciation en linguistique française*, Paris éd. Hachette, 1981
- Maurel, Anne, *La critique*, éd. Hachette (Coll. Contours littéraires), 2005
- Mazière, Francine, *L'Analyse du discours, Histoire et pratiques*, Paris, éd. PUF, coll. «*Que Sais-je?*» 2005
- Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, éd. Gallimard, «*Folio essais* », 1963
- Mitterrand, Henri, *Le discours du roman*, P.U.F. Ecriture, 1980.
- Paveau Marie-Anne, Georges-Elia Sarfati, *Les grandes théories de la linguistique, De la grammaire comparée à la pragmatique ?* Paris, éd. Armand Colin/VUEF, 2003
- Piégay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, éd. Dunod, 1996, Nathan/VUEF, 2002
- Pohl Jacques, *Le symbole, clef de l'humain*, Paris, éd. Sodi, 1968
- Reuter, Yves et Glaudes Pierre, *Le personnage*, Paris, éd. PUF, 1998.
- Reuter, Y., *L'analyse du récit*, éd. Nathan, 2000, Armand Colin (2^{ème} édition) , Paris, 2011.
- Reuter, Y., *L'analyse du récit*, éd. Nathan HER 2002,
- Reuter, Y., *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, éd. Nathan/HER, 2000.
- Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit 2 : la configuration dans le récit*, Paris, éd. du Seuil, 1984.
- Ricœur, P., *Temps et récit III*, éd., du Seuil, Paris, 1985
- Ricœur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éd. Seuil, 2000.
- Ricœur, P., «*De l'interprétation* », *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Éditions du Seuil, 1986
- Ruller-Theuret, Françoise, *Approche du roman*, Ed. Hachette Supérieur, Paris, 2001.
- Rubin Suleiman Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, 1983.
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, éd. Gallimard, 1948
- Sartre, J.P., *Situation II*, éd. Gallimard, Paris, 1948
- Schneider, M., *Voleur de mots essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, Paris, 1985.
- Tzvetan Todorov, *L'analyse structurale du récit*, dans *communication 8*, Paris éd. du Seuil, 1981
- Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, éd., Seuil, (Coll. «*Points* »), Paris, 1965
- Van Den Heuvel, Pierre, *Parole Mot Silence, Pour une poétique de l'énonciation*, éd. Librairie José Corti, Paris, 1985.
- Villani J., *Le Roman*, éd. Belin, Paris, 2004.
- Vigner, G. *Lire du texte au sens*. Ed. Clé International, Paris, 1992.
- Wolfgang, Iser, *L'acte de lire*, 1976, trad. Fr. éd. Mardaga, 1985

4. Ouvrages Historiques et Essais

- Addi Lahouari, *L'Algérie et la démocratie : pouvoir et crise du politique dans l'Algérie contemporaine*, Paris, éd. La Découverte, 1995
- Arnaud, Jacqueline, *Le cas de Kateb Yacine, littérature maghrébine d'expression française*, Paris, éd. Publisud, 1986
- Aslaoui.L, *Dame Justice, Réflexion au fil des jours*, Alger, éd. Entreprise Nationale du Livre, 1990.
- Aslaoui.L, *Les Années rouges*, Alger, éd. Casbah, 2000.

- Boukrouh Noureddine, *L'Algérie entre le mauvais et le pire*, Alger, Casbah éditions, 1997
- Boukhobza, M'Hamed, *Octobre 88 Evolution ou rupture ?*, Editions Bouchène, 1991
- Brahim Mohamed, *Le pouvoir en Algérie et ses formes d'expression institutionnelle*, Alger, éd. OPU, 1995
- Chemim Mokrane, *Les graines de la violence*, Alger, éd. Gouraya, 1999.
- Daco Pierre, *Les prodigieuses victoires de la psychologie*, Belgique, éd. Marabout, 1973
- HAROUN, Ali, *L'été de la discorde*, Algérie, Casbah éditions, Alger, 2000.
- Hafid, Gafaiti, *Le nouvel engagement ? Rachid Boudjedra entre histoire et écriture* dans *Actualité de Rachid Boudjedra*. Présence Francophone, No. 68, 2007
- Ibn Khaldûn, *Discours sur l'Histoire Universelle : Al-Muqaddima*, Beyrouth, éd. Commission Libanaise pour la Traduction des Chefs-d'œuvres, 1967-1968
- Khadda Naget, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française*, Alger, OPU, 1991.
- Lamiri, Abdelhak, *Crise de l'économie algérienne : causes, mécanismes et perspectives de redressement*, éd. Les Presses d'Alger, 1999.
- Mimouni Rachid, *De la barbarie en générale et de l'intégrisme en particulier* Paris, éd. Belfort-Le Pré aux Clercs, 1992.
- Mokhtari Rachid, *La graphie de l'horreur : Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Alger, Chihab Editions, 2002.
- Redouane Najib, *Rachid Mimouni : entre littérature et engagement*, Paris, éd. L'Harmattan, 2001
- Reporters sans frontières, *Le drame algérien, un peuple en otage*, Paris, éd. La Découverte, 1996
- Sansal, Boualem, *Poste restante : Alger. Lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes*, éd. Gallimard, coll. Folio, 2008, (première parution 2006)
- Sari Mostéfa-Kara Fewzia, *Lire un texte*, Oran, éd. Dar El Gharb, 2002
- Sémian Sid Ahmed, *Octobre*, Alger, éd. Le Matin, 1998.
- Stora, Benjamin, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, Paris, 1991.
- Yefsah Abdelkader, *La question du pouvoir en Algérie*, Alger, éd. ENAP 1990.

5. Ouvrages en langue arabe :

- El Ghadate Fatima, *Soukeïna fille de Hussein*, Beyrouth, éd. Mazida Mankaha, 1979.
- Jalal Eddine Abderrahmane Benou Abi Bakr Essoyouti, *L'histoire des Califats*, éd. Dar El Minhaj, Liban, Beyrouth, (2^{ème} édition), 2013
- Rédha Mohamed, *Hassan et Hussein*, le Caire, éd. El Maïcha des Livres Arabes, 1962.

6. Thèses, Revues :

- Dimitris Alexakis, 1996. *Le Matricule des Anges, le mensuel de la littérature contemporaine*, article paru dans le N 17 septembre-octobre
- Bonn Charles, *Le roman algérien de langue française : Espaces de l'énonciation et productivité des récits*, thèse de doctorat d'état, Bordeaux 3, 1982.
- Bonn et Boualit, *Confluences Méditerranée , La parole aux algériens, Violence et politique en Algérie*, N.25 mars 1998
- Bonn Charles, Boualit Farida, 1999. *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ? N°14*, Paris, éd. L'Harmattan.

- Bendjelid, Faouzia, 2006. *L'écriture de la Rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, thèse de doctorat, Sciences des textes littéraires, Université d'Oran.
- Boussaad, Amel, 2007. *La dimension poétique dans Le cadavre encerclé de Kateb Yacine*, Mémoire de magister. Sciences des textes littéraires, Université de Batna,.
- Beguin-Verbrugge, Annette, 2006. *Images en texte. Images du texte : Dispositifs graphiques et communication écrite*, éd., Presses Univ. Septentrion.
- Baudelle, Yves, 1995. *Sémantique de l'onomastique fictionnelle : esquisse d'une topique*, in *Le texte et Le nom*, actes du colloque de Montréal, Avril, édités par Martine Léonard,
- Karl Ageroup, 2011. *L'esthétique didactique de Yasmina Khadra*, thèse Karl Ågerup, Printed in Sweden by US-AB, Stockholm.
- Charles BONN, Farida BOUALIT, 1999. *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* Etudes littéraires maghrébines N°14, Université d'Alger L'Harmattan.
- Lejeune, Claire, 1986. *Du poétique au politique*, In colloque Charleroi. L'écriture : lieu théorique et pratique du changement, Actes du colloque de Charleroi, Outremont (Québec) 1987.
- Masson Pierre, 2016. Abdelkader Djemai : Romancier, reporter et historien. *L'ivrEscQ*. N°46. Article paru Mai-Juin.
- Vauterin, Thomas, 1997. *Codes littéraires et codes sociaux dans la titrologie du roman québécois au XXe siècle*, thèse de la Maîtrise ès Art (Lettres Françaises) : M.A Ottawa.
- Chossat, M., 2008. *À quoi rêvent les loups ? De l'animal et de l'humain selon Khadra*.
- Hoek, Léo, 1982. *La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris La-Haye, 2d. Mouton.
- Tomaszewski, Marek, 1998. *Ecrire la nature au XXe siècle : les romanciers polonais des confins*, éd., Presses Universitaires de Septentrion, Institut de Recherches Littéraires, Varsovie
- Julien Rault, 2014. *Poétique du point de suspension. Valeur et interprétations*, Thèse de doctorat non-publiée, Université de Poitiers.
- *Mythes et réalités d'Algérie et d'ailleurs*, université d'Alger, Institut des Langues Etrangères, Langues et Littératures N°6, éd. Université d'Alger, 1995
- Hartling, Simon, 2012. « *L'autorité dissimulée – l'autorité manifeste. L'écriture de la violence chez Yasmina Khadra* ». Thèse de doctorat, Linnaeus University Press, - 182 pages
- La Revue : *Algérie Littérature/Action*, n 22-23, juin septembre 1998
- La Revue *Études françaises*, Dominique Garand, Volume 44, Numéro 1, 2008.
- *Littérature*, revue trimestrielle, n°64 décembre, 1986.
- Jorn Boisen, *Nihilisme et sens dans l'Insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Etudes Romanes, vol. 56, Muséum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2005.
- Van Den Heuvel, Pierre, *Parole Mot Silence, Pour une poétique de l'énonciation*, éd. Librairie José Corti, Paris, 1985
- Mira Cliche, 2006. *Yasmina Khadra : La guerre des mots*, par dans *Littérature Etrangère*, Entrevues, publiée le 30/08.
- Marie Dominique Le Rumeur, *Exil et terre natale*, Littérature francophone. Disponible sur <http://books.google.dz/books>.
- Belaghoug, Zoubida, 2001. *Le roman algérien 190-2000*, dans la revue *Algérie Littérature / Action*, n° 47, janvier-fevrier,
- Ouerdia, Yermèche, 2013. *Eléments d'anthroponymie algérienne*, Nouvelle Revue d'Onomastique N 55.

- Baudelle. Yves, *Sémantique de l'onomastique fictionnelle : esquisse d'une topique*, in *Le texte et Le nom*, actes du colloque de Montréal, Avril, édités par Martine Léonard,
- Bekkat, Amina Azza, 1995. *Les voies de la métaphore*, Didactiques N°10 actes du colloque « Le Paysage Algérien Dans La Littérature Algérienne Francophone (1962-2015) » juillet –décembre 2016, <http://www.univ-medea.dz/ /ldlt/revue.html>
- Belkaim Leila, 2013. *Les noms propres : les toponymes et les anthroponymes dans Les chants Cannibales d'Y.Khadra*, Thèse de magister sous la direction de Farid Benramdane, université Oran-Es Sénia.
- Confluences Méditerranée , 1998. *La parole aux algériens, Violence et politique en Algérie*, mars N.25
- Édition électronique (ePub) v.: 1,0 : Les Échos du Maquis, 2011, Friedrich Nietzsche (1844 - 1900), *Le gai savoir*, Traduction de «Die Fröhliche Wissenschaft (La Gaya Scienza)» (édition 1887) par Henri Albert (1869 - 1921).
- Charles Richet, 1886. *La Peur, étude psychologique*, *Revue des Deux Mondes*, 3e période, tome 76.

7. Dictionnaires :

- Encyclopédie de l'Islam, tome III, Leiden, E.J.Brill, B. Lewis, V.L.Menage C.H.Pellat et J.Schacht, sous le patronage de l'Union Académique Internationale, Paris (réimpression), éd. Maison Neuve & Larousse.S.A.1990
- Dictionnaire de rhétorique, Georges Molinié, éd. Librairie Générale Française 1992
- Dictionnaire des Symboles, Chevalier Jean, Cheerbrand Alain, Paris, Seghers et éd. Jupiter, 1973
- Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction du Pr. Pierre Brunel nouvelle édition augmentée, Paris, éd. Du Rocher 1988
- Dictionnaire Petit Larousse illustré 1991, Paris, éd. Librairie Larousse, 1990
- Encyclopédie Universalis CD. ROM.
- Dictionnaire des personnages, littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays, éd., Robert Laffont, S.E.D.E. et V. Bompiani, 1960.
- Dictionnaire International des Termes Littéraires, <http://www.ditl.info/>
- Dictionnaire Le Robert.
- Dictionnaire Petit Larousse illustré 1991, Paris, éd. Librairie Larousse, 1990.
- Dictionnaire, Le Robert Dixel Mobile.

8. La presse

- *Le monde diplomatique*, Pironet Olivier, avril 2006
- *La Quinzaine Littéraire* du 1-15 mars, N°711, 1997
- *El-Khabar*, quotidien algérien de langue arabe, repris par *Horizons*, Quotidien de langue française, n° 102 du 03 juillet, 1977.
- Le Quotidien d'Oran, 2001
- Abed Charef, *Le Quotidien d'Oran*, 5 octobre 2008
- Le Matin, lundi 06-08-2001
- G.Hammadou, *Littérature algérienne : l'empreinte du chaos*, Le Matin n° 2873, lundi 06-08-2001
- Leïla Aslaoui, Entretien réalisé par Djamel Bel, Journal « *Liberté* » du 20 mars, 2002
- Le Soir d'Algérie, (septembre, octobre, novembre, décembre), 2003
- *La Plume Francophone*, Virginie Brinker et Ali Chibani

- Rachid Mimouni, interview dans le journal du *Jura Suisse*, 1991
- Interview de Yasmina Khadra, suite à la publication d'*A quoi rêvent les loups*, propos recueillis par Valérie Pabst [en ligne] : www.fnac.com

9. Sites consultés

- www.Limag.com
- www.Fabula.org
- <https://la-plume-francophone.com>
- <http://books.google.dz/books>.
- [http://fr.wikipédia.org/wiki/Bataille de Karbala \(680\)](http://fr.wikipédia.org/wiki/Bataille_de_Karbala_(680)).
- <https://fr.m.wikipédia.org/wiki/Sidi-Aberrahman-et-Taalibi>.
- Dicocitations.lemonde.fr/auteur/3195/Ahmed-Abu-AL-Tayyib-al-Mutanabbi.php,
- www.googlelivres.com
- www.Dialogus2.org/CHARR/etreutile.html
- [http://fr.m.wikipedia.org/wiki/feuillet-d27%20Hypnos, p.1/23](http://fr.m.wikipedia.org/wiki/feuillet-d27%20Hypnos,_p.1/23)
- http://tipaza.typepad.fr/mon_weblog/2018/05/himoud-brahimi-dit-momo-po%C3%A8te-de-la-casbah.html)
- http://www/Users/user/Downloads/Julien_Rault_Presentation_de_l_essai_Poetique_du_point_de_suspension.pdf
- <http://www.anagramme-expert.com/bainem/>, consulté 16 mars 2018
- [https://bibli/Le_Coran/Sourate_4:_Les_femmes_\(An-Nisa%27\)](https://bibli/Le_Coran/Sourate_4:_Les_femmes_(An-Nisa%27))
- [https://fr.org/Moussa_\(islam\)](https://fr.org/Moussa_(islam))), consulté janvier 2017
- <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/index.html>.
- Dictionnaire International des Termes Littéraires, <http://www.ditl.info/>
- <http://www.ge.ch/sem/cc/by-nc-nd/>
- <https://www.esc-alger.dz/contribution%20engnt/ouvrages/abdelhak-lamiri-b1588.pdf>
- <http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf> (Ngalasso Mwatha Musanji, *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français*).
- <https://www.esc-alger.dz/contribution%20engnt/ouvrages/abdelhak-lamiri-b1588.pdf>
- www.islamopedie.be/biographie/femmes/hind-bint-outba
- http://fr.m.org/wiki/Hamza_ibn_al-Muttalib
- Encyclopædia Universalis/ Wahib Atallah, Sunnites et chiites. La naissance de l'empire islamique, Infolio éditions, 2010. <https://www.ljallamion.fr/spip.php?article1075>
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Mustafa_Kemal_Atat%C3%BCrk
- <https://www.liberte-algerie.com/actualite/une-litterature-foisonnante-4374/print/1>(Le Roman algérien de langue française, *Une littérature foisonnante*)
- http://vadeker.net/humanite/apercu/survivre/syndrome_de_la_grenouille_cuite.html
- Farian Sabahi sur : <http://www.iodonna.it/attualita/in-primo-piano/2015/11/15/occidentali-non-odiate-lislam-e-quello-chevogliono-i-terroristi-parla-lo-scrittore-yasmina-khadra/>
- Francine Herail, « *Sugawara No Michizane (845-903)* », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté, le 5 avril 2017. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sugawara/>
- Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir* « *La Gaya Scienza* », ou *La Science Gaie* Traduction par Henri Albert, Paris, Société du Mercure de France, Paris, 1901 (Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 8. (https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Gai_Savoir/Texte_entier))
- Michel Haar, *Nietzsche et la poésie*, <https://poesielibre.wordpress.com/nietzsche-et-la-poesie-par-michel-haar/>

Annexe

Table des matières

Introduction générale	3
Présentation des écrivains et de leurs œuvres	11
1. <i>Les jumeaux de la nuit</i> de Leila Aslaoui	11
2. <i>A quoi rêvent les loups</i> de Yasmina Khadra	12
3. <i>Un été de cendres</i> d'Abdelkader Djemai	14
Première partie : (D)écrire le violence : une fiction éclatée de la violence.....	16
Chapitre I : La violence à l'épreuve de la description.....	17
Introduction	18
1. Eléments paratextuels	19
1.1. La titrologie	20
1.2. L'épigraphe ... une composante stratégique du sens.....	28
2. Etude narratologique	47
1.2 L'étude des personnages.....	48
1.2.1 <i>Soukeïna</i> : l'héroïne des <i>Jumeaux de la nuit</i>	50
1.2.2 Nafa Walid : le personnage principal d' <i>A quoi rêvent les loups</i>	60
1.2.3 Sid Ahmed Benbrik : le personnage principal d' <i>Un été de cendres</i>	70
1.3 Etude du cadre spatio-temporel	73
2.2.1. Espace référentiel : la ville.....	74
2.2.2. Espace symbolique : la Casbah	81
2.2.3. Espace psychologique : l'abime	84
2.2.4. Espace ambivalent : la forêt de Baïnem	86
1.4 La ville chez Djemai	90
1.4.1 L'espace comme métaphore : le cagibi	93
1.4.2 L'espace entre liberté et détention : le couloir	94
1.5 Espace symbolique : la mer	97
Conclusion partielle	105
Chapitre II : Le texte à l'épreuve de la violence	107
Introduction	108
1. L'ambiguïté de l'écriture de la violence chez Yasmina Khadra	109
1.1 Le fait religieux comme outil d'écriture de la violence chez Y.Khadra	110
1.2 Une atmosphère tendue ... la métaphore	120
1.3 Le point de suspension ... un paradigme de confiance	123
1.4 L'ironie, un paradigme du sens : déconstruire pour re-construire.....	126
2. La mise en texte de la violence dans <i>Un été de cendres</i>	130
2.1 La mise en souffrance du texte	132
2.1.1 Une écriture étouffée	132
2.1.2. Vocabulaire étriqué	134
2.1.3. Le Camusien en deçà de Djemai	135
2.1.4. Tel un journal intime ou le pacte autobiographique.....	140
2.2. L'espace typographique comme vecteur de sens ou le blanc signifiant	142
2.3 Vers une lecture poétique du cliché chez Djemai	148
3. Une esthétique perdue de vue... pour une écriture de l'anamnèse chez L.Aslaoui.....	151

3.1. Etude énonciative	151
3.1.1 Les déictiques personnels	153
3.1.2. Les déictiques spatio-temporels	159
3.1.3. Les temps verbaux	160
3.2. Amnésie et / ou négation de soi	163
3.2.1 Pourquoi la lettre ?.....	163
3.2.2. Anachronies narratives	165
3.3 Le discours rapporté : style direct/style indirect/style indirect libre	166
3.4 Ironie et enjeux polyphoniques dans <i>Les jumeaux de la nuit</i>	168
3.5. Isotopie sémantique et champ lexical	170
Conclusion partielle	174

Deuxième partie : (D)écrire l'Histoire 177

Chapitre I : Ecrire l'Histoire : témoigner d'une tragédie 178

Introduction	179
1. Rappel historique et origine du conflit	182
1.1 La réconciliation : une charte de paix !	185
2. A la lisière de la fiction : l'Histoire	186
2.1.L'Histoire repensée	186
2.2. L'octobre 88... une hystérie nationale	187
2.3. L'Afghanistan... un lieu d'apprentissage.....	190
2.4. Les laissés-pour-compte du régime et leur métamorphose.....	194
2.5. L'enseignement de la langue française	207
2.6. La plate-forme de Rome	208
3. L'Histoire : pensée ... ou imposée	210
3.1.L'Histoire dans l'histoire	210
3.2.En miniature	211
3.3.... Ou extérieur au cagibi	213
4. Scénario de la déchéance	214
Conclusion partielle	220

Chapitre II : Les enjeux intertextuels dans la mise en texte de la violence 222

Introduction	223
1. Enjeux et dynamique de l'intertextualité dans la mise en texte de la violence.....	223
1.1 Schisme et chiisme.....	224
1.2 Soukeina ou l'archétype de la femme insoumise	228
1.3. Le mythe comme moyen de connaissance du monde.....	229
1.3.1. Le mythe du martyr : Hassan et Hocine	230
1.3.2. Le mythe des Jumeaux : le fratricide	231
2. L'intertexte historique et religieux dans <i>A quoi rêvent les loups</i>	234
2.1. Une dynamique intertextuelle : le sacré	235
2.2. La fonctionnalité du nom propre dans l'inscription de l'Histoire dans le texte.....	237
Conclusion partielle	249

Troisième partie : Engagement et écriture métaphorique 251

Chapitre I : L'écriture comme acte d'engagement 252

Introduction	253
--------------------	-----

1. De la fiction à l'engagement	254
1.1. La violence : une pratique pour conquérir le pouvoir	260
1.2. L réhabilitation de la femme	262
1.2.1 La femme, comme pivot du récit	264
1.2.2. Le code de la famille	269
1.3. L'école, une institution d'Etat ou une arène d'idéologies.....	273
2. Le revers de la médaille	278
3. Le libre penseur	290
4. La peur : une figure obsédante	298
Conclusion partielle	306
Chapitre II : La métaphore au service de l'engagement	309
Introduction	310
1. L'écriture comme creuset dans la mémoire	311
1.1 Ecrire pour éterniser la blessure	311
2. La métaphore de la marmite dans <i>Un été de cendres</i>	316
3. La stérilité ... une histoire de femmes	322
Conclusion partielle	332
Conclusion générale	335
Bibliographie	344
Annexe	352
Table des matières	353