

MISE EN SCENE DE LA VIOLENCE ET ENJEUX INTERTEXTUELS DU FAIT RELIGIEUX DANS A QUOI REVENT LES LOUPS DE YASMINA KHADRA

Merahia BOUAZZA
Université Mohamed Ben-Ahmed - Oran 2- Algérie
Bouazzanadia_2005@yahoo.fr

Abstract :

In this article, we propose to study an aspect of writing of Yasmina Khadra, which seems to structure the writing of violence in his novel What do wolves dream about. Because violence seems to have been a central stake in Algerian literary production in the 90's. Its treatment has fascinated many authors of the time, witch, besides the cruelty of the situations they present, try with a mechanism of mimesis, to reconcile language as the only tool to the conditions they describe. In this perspective, inherent strategies to the writing itself, have to be brought out in the elaboration of this research. So, it is for us to do a work on the language, on the way of saying and writing this tragedy, which hit Algeria during the 90's. In fact, the novel of Y. Khadra exposes various shots of the outbreak of violence that marked the last decade in Algeria.

Key words: writing – violence – language - religious fact – intertextuality

Résumé :

Dans cet article, nous nous proposons d'étudier un des aspects de l'écriture de Yasmina Khadra, lequel semble-t-il structure l'écriture de la violence dans son roman A quoi rêvent les loups. La violence semble, avoir été un enjeu central de la production littéraire algérienne des années 90 et 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. Dans cette optique, des stratégies inhérentes à l'écriture elle-même, sont à mettre en évidence dans l'élaboration de cette réflexion. Ainsi, s'agit-il pour nous d'effectuer un travail sur le langage, sur la manière de dire et d'écrire cette tragédie qui s'est abattue sur l'Algérie pendant les années 90, en l'occurrence sur le roman de Yasmina Khadra qui expose diverses prises de vue de la flambée de la violence qui a marqué la dernière décennie en Algérie.

Mots-clés : Ecriture- fait religieux - intertextualité - langage - violence

Introduction

La violence est une thématique à laquelle recourent de nombreux écrivains, vu sa persistance dans la société algérienne particulièrement et dans le monde de façon générale. Cette thématique articule l'œuvre de Yasmina Khadra notamment celle produite pendant et après la décennie noire. Dans cette étude, nous ne comptons nullement nous centrer sur la violence en tant que processus de force génératrice de terreur et de sang ayant mis le pays en péril, mais plutôt nous voudrions nous focaliser particulièrement sur le mécanisme de l'écriture de cette violence. Dans ce contexte chaotique que connaît donc l'Algérie durant la décennie 90, les écrivains se sont retrouvés face à des problématiques jusque là méconnues. A la lecture du roman *A quoi rêvent les loups*¹ de Yasmina Khadra, nous étions, d'emblée, considérablement frappée par son originalité profonde et la spécificité de l'écriture romanesque, et ce, par son mode d'écriture traduisant dès l'incipit un engagement plus qu'apparent aussi bien sur le plan socio-politique que religieux pour décrire une Algérie meurtrie. De ce fait, nous voudrions savoir comment le fait littéraire exploite-t-il le fait religieux dans le texte de Y. Khadra ? Nous nous proposons à cet effet, de voir par quels moyens l'auteur réussit-il à écrire la violence, à dire l'indicible, sans trop s'écarter de son projet de romancier. Il nous semble qu'en ayant recours à la fiction et grâce à la magie des mots, l'auteur a pu rendre compte de

¹ Yasmina, Khadra, (1999). *A quoi rêvent les loups*, Paris, éd. Julliard

ce réel imperceptible. Dans ce sens, nous rappelons les propos de Khadra, dans une interview où il affirme qu'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. »²

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*. Avec ce roman, l'auteur nous propulse 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 socioculturelles trouvent écho dans la littérature, laquelle rend compte des conflits qui déchirent la société algérienne pendant cette période. Nous postulons que ce roman, qui se veut une réplique acharnée d'un état tragique de décomposition et de désolation d'une société en proie au chaos et au génocide, serait un récit à vocation esthétique, une forme d'écriture, que nous supposons, à priori, esthétique. Car 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 » (Dubois, 2000 : 12). Nous supposons alors que, c'est là le secret de la littérature, et le pouvoir de l'écriture, une magie inexplicable. Cette hypothèse ne peut être vérifiée que par l'introduction d'une entité inéluctable à ce travail, en l'occurrence le lecteur qui se doit d'être *implicite*³, selon les termes de Wolfgang Iser. Nous recourons, également, dans cette étude à une lecture interprétative de l'œuvre, s'inspirant des théories de l'intertextualité de Gérard Genette.

1. Le Fait Religieux et Sa Textualisation

Ainsi, une analyse textuelle des mécanismes internes intégrant les dimensions poétiques mises en œuvre pourra souligner les caractéristiques rhétoriques essentielles qui dominent dans ce roman. Axé principalement sur le sacré, l'incipit *in média-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. A la première page du roman, le narrateur invite le lecteur à partager les idées les plus profondes du personnage principal : sous forme d'un long monologue, il évoque *l'archange Gabriel*⁴ et souhaite au plus profond de lui-même qu'un miracle se produise afin de le délivrer de cet acte, brusque, machinal et involontaire. Dès l'incipit, Y.Khadra fonde sa stratégie d'écriture implicitement en transformant *l'hypertexte*⁵, pour orienter sa réception vers une visée parodique des représentations longtemps mythifiées et sacrées par les djihadistes afghans. Dans un délire cohérent, l'auteur accrédite, en quelque sorte, un programme narratif particulier insérant son texte dans cette *atmosphère tendue* évoquée dans la citation citée plus haut. Le roman s'ouvre sur ce passage :

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, de toutes mes forces, j'ai cru

² Ibid.

³ Wolfgang 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.

⁴- 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 ;
- Dans l'Evangile de Sait Luc, il annonce les naissances de Jean-Baptiste et de Jésus.

⁵Genette 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

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 pertitions, 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. (Khadra, 1999 :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 est inculqué par les discours moralisateurs des imams et des émirs lors de son apprentissage. Il semble 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*, deviennent l'œuvre de ces bourreaux, qui, pour satisfaire les doctrines de leurs maîtres, commettent l'irréparable. Le rapport qui fait ressortir cette similitude entre les deux images : le sacré 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 la barbarie ; et par conséquent les jeunes, qui au lieu de représenter l'espoir d'un pays deviennent alors un ennemi imputoyable.

2. Les Enjeux Intertextuels du Fait Religieux Dans l'écriture de La Violence

Ce texte se révèle comme assez controversé dont la 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 un crime abominable, *Nafa*, se déculpabilise et rompt brusquement avec les enseignes fondamentalistes reçues. Ceci transparait dans son discours ironique qui vient tout juste après, car pour se démarquer de cette faute impardonnable, il dira : « longtemps j'ai attendu que le tonnerre détourne ma main, qu'un éclair me délivre des ténèbres qui me retenaient captifs de leur pertitions » (Khadra, 199 :11). L'adverbe *longtemps*, vient annuler et discréditer le projet théorique des islamistes basé sur les légendes et le profane, un projet qui ne pourra faire 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 pertitions*, *Nafa* se disculpe, 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 présumés, qu'ils inculquent 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, 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 à propos de ce roman, « le ton tragique et effrayant du premier chapitre annonce le destin malheureux du héros » (Chossat, 2008 :145) ; cependant, 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. Nous pensons que

cela peut être un moyen esthétique pour instituer sa manière d'être dans ce roman : c'est-à-dire son projet de dire la violence, de narrer l'inénarrable, serait le 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 structure, déployant tous les paradigmes de l'énonciation de l'histoire. Une autre image à connotation religieuse, ressort de ce tableau montrant *Nafa* égorgeant un bébé, laquelle traduit la bestialité de *Nafa* comme *loup* annoncé dès le titre et l'innocence du bébé, tel l'agneau évoqué dans le roman *Les agneaux du seigneur*⁶, du même auteur : cette image se veut de montrer de près et de décrire la cruauté des actes commis pendant la décennie noire. Telle une offrande, l'Algérie est sacrifiée comme ce bébé entre les mains de *Nafa* dans le prologue. La tragédie est bien 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.

Soulignons, de plus, le passage suivant, où le narrateur parlant des émirs, leur octroie le statut de « seigneur ». Souligné dans le texte par les guillemets, ce terme revêt le sens de Prophète ou de Dieu. Parlant de *l'émir Chourahbil*, le narrateur dit :

La population le vénérât. 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. (Khadra, 1999 : 223)

En nous appuyant sur une image donnée par l'auteur dans son roman *L'imposture des mots*, illustrée par le passage qui suit, nous pouvons 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* 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.⁷

Par ailleurs, à la fin du roman, nous lisons, aussi, dans un mouvement cyclique et vertigineux au même titre que l'histoire narrée et la destinée du héros-narrateur Walid : « 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 [...] », (Khadra, 1999 : 263)

Dans ce sens, citons l'exemple où *Nafa* fragilisé et complètement anéanti par l'affaire de *Bainem* (il avait assisté sans y participer à la destruction du corps de la jeune fille pour le faire disparaître), se rend pour la première fois à la mosquée cherchant paix et sérénité. Là, il est énergiquement pris en charge par l'imam Younes, qui profite de sa faiblesse pour l'enrôler :

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. (Khadra, 1999 : 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

⁶Khadra, Yasmina. (1998), *Les agneaux du seigneur*, Paris, éd. Julliard.

⁷Khadra, Y. (2002), *L'imposture des mots*, Paris, éd., Julliard, pp.81-82.

le temps et ne laisser aucun choix à ce jeune égaré, désœuvré, considéré déjà comme nouveau recrue. Il le souligne par la phrase « *Car il est encore temps* ». L'opposition par contre est plus claire lorsque nous écoutons l'intervention de *l'imam Younes* en officiant prodigieusement ses consignes. 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 dans ce même passage, « Je te propose le ciel pour écran, et Dieu pour spectateur. Montre donc l'étendue de ton talent ». C'est par cette démarche, 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 l'auteur pour subvertir au même titre, le discours des islamistes qui a pour longtemps voiler l'esprit des partisans. 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", 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 est la plus importante puisqu'elle constitue le seuil du roman, phrase seuil pour reprendre G.Genette. 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*, a le sentiment que sa vie vient de changer :

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. (Khadra, 1999 : 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"⁸ 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"⁹. Ce qui est traduit dans le roman dans le passage ci-dessus par « tandis que,

⁸ Moïse, 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.

⁹ Dieu 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 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 Research Academy, General Department for research, Egypt, 2014, p.317-370. Traduit et disponible sur : www.quran-islam.org

devant moi, un peu comme la mer Rouge devant Moïse, les 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 trouve 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 peut décrocher cette fois-ci *la lune*. Fuyant la "Casbah" et le système du parti unique tel un pharaon de son temps, il espère à vivre des jours meilleurs.

Nous pouvons en déduire que ce fait sacré introduit 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 en serait acteur. Le sang déversé relatif à la mer Rouge de par son importance et son abondance, et qui serait en partie, l'œuvre de Nafa, rompt en quelque sorte d'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», (Khadra, 1999 : 86)

Il apparaît que l'*étendue* du talent de Nafa dont parle l'imam, n'est autre que *cette mer Rouge* signalée au début du roman dans le prologue, pour annoncer l'étendue de la guerre civile et toutes ses circonstances en Algérie pendant la 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 Bâinem*, 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. (Khadra, 1999 : 82)

A chaque étape de la transformation de Nafa, le lecteur est confronté à 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 interprète lui-même comme un signe du ciel, il y voit que « *le salut frappait à sa fenêtre* » ; celui ci trouve sa résonance dans le salut du FIS, Front Islamique du Salut. Ensuite, dans la mosquée, où il lui est expliqué qu'il peut *exister* et qu'il est encore temps. Par le biais de *l'imam Younes* qui lui récite sourate Er Rahman, appelée le "cœur" du Coran, cette dernière 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*, celui ci 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'accueilli 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. (Khadra, 1999 : 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-Rahmane*¹⁰ font de *Nafa* un adepte sérieux et appliqué. Cette transformation provoque une mutation décisive car séduit par les paroles de *l'imam Younes*, et en particulier par sourate *Er-Rahmane*, *Nafa* rentre dans un espace spirituel, lequel agit sur sa destinée et dont le rôle et la fonction renforcent l'inauguration d'un autre univers vers lequel il sera forcément projeté. Il affirme, à la fin de cet extrait, que « sa voix chantante m'envoûta. J'aurais souhaité qu'elle ne s'arrêtât jamais », (Khadra, 1999 : 84)

Compte tenu de ces considérations, il est à souligner que cette tendance vers le religieux opérée par Khadra, ce retour vers le passé, n'est en fait, qu'un argument de plus pour saisir la permanence des rites et du 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 un passé lointain, 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.

3. L'Ironie, Un Paradigme du Sens : Déconstruire Pour Re-Construire

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, ne cessent d'être surpris par le comportement et le mode d'action des commanditaires au maquis. A cet effet, nous jugeons utile de nous arrêter sur 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".

Rencontrés au hasard au maquis, *Nafa* est soulagé de retrouver enfin une vieille connaissance, *Yahia* le musicien, qui ferait surgir des houris de sa mandoline. Ce dernier, regrette d'avoir opéré avec les bêtes, car devenu comme eux, seule la vue d'un uniforme le rendait enragé ; plus il en égorgeait, et plus il en voulait. Mis à la tête d'une *saria** 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 clair. C'était eux ou moi. (...) j'ai brûlé autant d'écoles que de femmes, bousillé des ponts et des usines, dressé des faux barrages et poussé à l'exode des douars entiers... (Khadra, 1999 : 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

¹⁰ 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. Disponible sur : www.coran.smail.boudechiche.over-blog.com/article-sourate-er-rahmane-un-31-interpellations-88342346.html.

*Saria : peloton

dans une cause insensée. Telle une leçon ultime, il lui raconte dans un discours métaphorique, l'histoire de la *mante religieuse*¹¹ qui ressemble étrangement à celle de ses congénères :

Une fois, dans un pré, Sid Ali le poète avait attrapé une mante religieuse. (...) 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. (Khadra, 1999 : 220)

Cette fable vient démystifier les pratiques des hommes religieux pour acquérir le pouvoir, elle met en évidence des modes 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 par les membres du FIS. Appelé "*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 » qui signifie « se soumettre », démarque ceux qui commandent dans les groupes armés des autres, c'est ce trait distinctif qu'est le *redressement*, et dont il est question 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 dira : « Alors redresse l'échine car, à partir d'aujourd'hui, tu vas commander la saria itinérante » (Khadra, 1999 : 240). *Le muphti* aussi, semble 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.», (Khadra, 1999 : 228)

¹¹Le prie Dieu, ou "la bête qui prie Dieu", une véritable machine à tuer, dépecer, de ses petites mandibules aiguisées en scalpel de chirurgien. Elle découpe ses proies et les dévore vivantes. La femelle inscrit même à son menu son partenaire ensemeur. - 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 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).

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 de 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 constitue la pierre angulaire de leur croyance, cette dimension caractérisera, au fait, la mante religieuse qui à l'origine étant une feuille voulant à tout prix survivre à toutes les saisons, n'a pas accepté d'être rejetée par sa branche en automne ; et par le 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 qui « *se mit à narguer sa branche, à la fouler aux pieds* », ils se mettent, à leur tour, 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, *Yahia* lui dit :

Je n'ai pas rejoint les 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. (Khadra, 1999 : 218)

Le fait de dire qu'il n'avait pas fait tout cela par *conviction*, va en quelque sorte lui permettre de se démarquer de ses compagnons, de le disculper, car étant artiste à la base, et au-delà de cette transformation apparente, il a toujours gardé son identité première. Malgré son adhésion à ce système, il ne va pas échapper à cette bête féroce, lui aussi va être massacré par ses homologues au maquis. Il termine son discours par « *Oui... Nous aurions dû écouter le poète* », cette phrase s'installe dans le texte comme une chute, dans une pièce théâtrale, pour marquer le dénouement de l'histoire. Les trois points de suspension insérés après "oui", invitent le lecteur à prendre part dans la construction du sens. Pour Yasmina Khadra, c'est à la mosquée, puis enrôlé par les groupes intégristes, 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 qui va le plonger dans une violence et une sauvagerie incroyables. L'auteur met en scène une image de l'Algérie déchirée, traumatisée et assaillie, prise à son insu par une agitation indéfinissable et méconnue jusqu'alors, où le « *Fis venait de décréter la désobéissance civile* », (Khadra, 1999 : 91-92).

La question du miracle connoté dans le passage ci-dessous, 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'ici. Par l'ironie, le personnage désillusionné, trouve le moyen de contredire ses croyances qui lui étaient dictées tout au long de son parcours d'intégriste 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 soviétiques* :

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 ? » (Khadra, 1999 : 16)

Ce contre-discours allégorique, revêt une certaine lisibilité au texte, par l'usage de l'ironie qui est en fait une figure de style annonçant le contraire de ce que l'on veut dire. Dans ce sens, Jean François Jeandillou affirme dans son ouvrage *L'analyse textuelle*, que :

L'ironie se définit comme une figure 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 (Jeandillou, 1997 : 79)

Avec l'image "des nuées d'oiseaux, qui s'attaquaient aux hélicoptères" de l'ennemi, non seulement il insinue à l'inexistence des miracles proclamés par les tenants du mouvement islamiste, et ce, par le biais de l'ironie, mais il fait aussi allusion à un verset coranique dans sourate El Fil¹², où il est question d'un avertissement et une 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 et en texte 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 par l'effet de l'ironie, l'auteur se tient à distance léguant la parole à ses personnages, *Nafa* et *Abou Tourab*. Seulement, ici Y.Khadra signe ouvertement sa position à l'égard des arguments et à la thèse avancés en ponctuant clairement son texte. 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. Par définition l'ironie permet un certain désengagement vis-à-vis du discours énoncé. Rappelons la 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 »¹³.

Il s'agit donc dans cet énoncé, d'une énonciation ironique aménagée dans une visée subversive des valeurs préconisées par le mouvement islamiste. L'écrivain passe 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. Cet outil permet de déconstruire le sens apparent pour y superposer un sens sous-tendu, lequel confère au texte son caractère littéraire et sert à construire les connaissances afin d'interpréter le monde raconté. De plus la phrase finale de ce passage « *Pourquoi on n'a pas droit au miracle, chez nous ?* », 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, et 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.

¹² 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).

¹³Dictionnaire International des Termes Littéraires, disponible sur, <http://www.ditl.info/>
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/index.html>.

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.

Ainsi, l'écriture de Khadra caractérisée par un travail sur la langue, est ouverte aux figures de style et en particulier les métaphores et l'ironie, l'usage d'une pratique intertextuelle particulière lui permet d'atteindre un aspect poétique conjugué parfaitement à son aspect photographique qui semble dicté par l'urgence d'écrire.

Conclusion

Eu égard à ces considérations, nous parvenons à conclure que, par le biais de l'intertextualité, prise comme dynamique intertextuelle, l'auteur nous renvoie à des mythes et des histoires puisées dans le sacré pour faire renaître chez le lecteur, les mêmes rituels d'antan, semble-t-il, mais sous un angle tout-à fait différent. Le fait religieux et le mythe constituent les procédés les plus récurrents dans l'écriture de Y.Khadra dans *A quoi rêvent les loups*, par lesquels il invite le lecteur à s'interroger sur l'histoire dont ils témoignent. En effet, à travers l'évocation du 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 auxquels ses prédicateurs pensaient être au même rang que les prophètes qui l'ont vécu. Ils veulent donc 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, car il invite le lecteur formellement à se confronter au non-dit et à l'indicible. A cet effet, l'auteur a exploité une infinité de structures textuelles qui concourent à élaborer *a priori* le sens du texte. C'est une manière, paraît-il, pour Y.Khadra, de dire que le pouvoir avait aussi une main 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 qui l'entoure.

BIBLIOGRAPHIE :

Corpus

Khadra, Y. (1999). *A quoi rêvent les loups*, Paris, éd. Julliard

Ouvrages

[1] Barthes, R. (1984). *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil

[2] Dubois, J. (2000). *Les Romanciers du Réel*, Paris, Points

[3] Genette, G. (1982). *Palimpsestes*, Paris, Seuil

[4] Hamon, P. (1996). *L'Ironie Littéraire. Essai sur les Formes de L'écriture Oblique*, Paris, Hachette

[5] Jauss, H.R. (1978). *Pour une Esthétique de la Réception*, trad. fr. de C. Maillard. Paris, Gallimard

[6] Jeandillou, J-F. (1997). *L'analyse Textuelle*, Paris, Armand Colin

[7] Khadra, Y. (1998). *Les Agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard

[8] Khadra, Y. (2002). *L'Imposture des Mots*, Paris, Julliard

[9] Kundera, M. (1993). *Les Testaments Trahis*, Paris, Gallimard

[10] Mokhtari, R. (2002). *La Graphie de L'horreur : Essai sur la Littérature Algérienne (1990-2000)*, Alger, Chihab.

[11] Villani, J. (2004). *Le Roman*, Paris, Belin

[12] Wolfgang, I. (1976). *L'acte de Lire*, trad. Fr. éd. Mardaga, 1985

[13] Le Coran, Al-Azhar Islamic Resarch Academy, General Departement for research, Egypt, 2014

Articles

Chossat, M. (2008). "À quoi rêvent les loups ? De l'animal et de l'humain selon Khadra" in *FLS*, Vol. 35, 143-151.

Sources en lignes

[14] Cliche, M. (2006). « *Littérature Etrangère, Yasmina Khadra : La Guerre des Mots*, les libraires, disponible sur : <https://revue.leslibraires.ca/entrevues/litterature-etrangere/yasmina-khadra-la-guerre-des-mots>

[15] www.Mantis.e-monsit.com/pages/vi-legendes-et-symboles-autour-des-mantes/ htm

[16] www.quran-islam.org