



République Algérienne Démocratique et Populaire  
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique  
Université des Frères Mentouri-Constantine  
Faculté des Lettres et des langues



N° de Série : .....

N° d'ordre : .....

École Doctorale Algéro-Française de Français  
Pôle Est-Antenne de Constantine

**THÈSE**  
*Pour l'obtention du diplôme de*  
**DOCTORAT** *ès Sciences*  
*Spécialité : français*  
*Option : Sciences des textes littéraires*  
**THÈME :**

La problématique des expressions du moi chez Yasmina  
Khadra dans *À quoi rêvent les loups, L'écrivain, Cousine K,*  
*L'attentat et Ce que le jour doit à la nuit*

Présentée par : **M. ADEL LALAOUI**

Sous la direction du **Dr M. Saïd SAÏDI**, Maître de conférences « A »,

Université Hadj Lakhdar Batna et du **Professeur émérite M. Jean-Pierre**

**CASTELLANI**, Université François Rabelais Tours.

**Jury :**

- **Mme.** Nedjma Benachour, Professeur Université des Frères Mentouri Constantine 1  
**Présidente**
- **M.** Jean Pierre Castellani, Professeur émérite Université François Rabelais Tours  
(France). **Rapporteur**
- **M.** Saïd Saïdi, Maître de conférences A Université Hadj Lakhdar Batna. **Rapporteur**
- **Mme.** Colette Guedj, Professeur émérite Université Nice Sophia Antipolis (France).  
**Examineur**
- **M.** Tayeb Bouderbala, Professeur Université Hadj Lakhdar Batna. **Examineur**
- **Mme.** Farida Logbi, Professeur Université des Frères Mentouri Constantine 1.  
**Examineur**

**Année Universitaire 2015/2016**

## REMERCIEMENTS

Cette modeste recherche ne serait encore qu'une fiction sans la contribution précieuse de certaines personnes qui m'ont accompagné dans sa mise en forme et sa réalisation.

Je tiens à remercier sincèrement mes directeurs de recherche, Saïd Saïdi et Jean-Pierre Castellani, qui ont suivi avec la plus grande attention chaque étape de cette thèse et ont veillé à son bon achèvement par leurs conseils et leurs encouragements répétés. Cette recherche doit beaucoup à leurs remarques qui ont affiné mes réflexions.

Je souhaite rendre hommage à Kamel Abdou, présent dès l'origine de ce projet.

Je tiens également à exprimer toute ma gratitude à mes enseignants de l'Université Mentouri 1. Je remercie plus particulièrement Mme Nedjma Benachour, Mme Farida Logbi et M. Djamel Ali Khodja, qui se sont toujours souciés de l'avancée de mes travaux, ainsi que tous mes amis et collègues d'Oum El Bouaghi et de Constantine pour leur soutien amical tout au long de ma thèse. Je souhaite encore témoigner ma reconnaissance à Omar Bouhrour, pour sa touche informatique qui a contribué à améliorer la qualité de ce travail.

Merci aux membres de mon « clan » : ma femme Imène et mes deux anges Rimène et Med Anis pour leur soutien affectueux.

Mes pensées vont aussi à ma famille, mes parents, toujours présents à mes côtés et prêts à me rassurer, mes frères et sœurs pour leurs encouragements constants et enthousiastes.

*« Il n'y a pas d'accès au réel direct, pur, nu, dépouillé de toute mise en forme préalable. Il n'y a pas d'expérience sans référence : les mots sont logés dans les choses. Il y a une instance tierce qui se glisse entre nous et les autres, entre nous et le monde, entre nous et nous-mêmes. Et puisqu'on n'échappe pas à la médiation, puisque la littérature est décidément toute-puissante. La question est de savoir à quelle bibliothèque on confie son destin. »*

Alain Finkielkraut

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Avant propos</b> .....	6
<b>Introduction</b> .....	8
<b>Première partie :</b> .....	17
<b>L'œuvre de Yasmina Khadra dans l'échiquier de Serge Doubrovsky</b> .....	17
1- Un genre controversé.....	19
1.1- Un récit atypique .....	22
1.2- Rapport de l'auteur à la diégèse .....	25
1.3- Application à la littérature maghrébine .....	26
2- Falsification d'identité .....	30
2.1- L'autobiographie réinventée .....	35
2.2- Autofiction vs autobiographie .....	35
3- Rôle de l'inconscient .....	40
3.1- Vérité maquillée.....	41
3.2- Dynamique et enjeux de la mise en texte de « soi ».....	44
<b>Deuxième partie :</b> .....	46
<b>Les expressions du moi chez Yasmina Khadra</b> .....	46
2.1- La réinvention de « soi » .....	47
2.1.1- Représentations plurielles .....	49
2.1.2- L'écrivain et ses « Je » .....	50
2.1.3- La traversée du miroir .....	54
2.2- Les masques du « Moi ».....	63
2.2.1- L'obligation de réserve.....	74
2.2.2- L'auto-censure.....	83
2.3- Yasmina Khadra raconte Mohamed Moulessehoul.....	90
2.3.1-Tours de mémoire .....	99
2.3.2- Ecrivain et/ou militaire .....	103
2.3.3- Le jeu des « Moi » .....	105

<b>Troisième partie : Un nouveau pacte</b> .....	111
3.1- Les manifestations du « <i>Je</i> ».....	113
3.1.1- Stratégies langagières.....	119
3.1.2- Engagement ou neutralité ?.....	122
3.2- De la dictature du « <i>Je</i> » à la liberté du « <i>Moi</i> ».....	136
3.2.1- La mobilité du « <i>Moi</i> ».....	140
3.2.2- Un nouveau discours autofictionnel.....	153
3.2.3- La case aveugle de Lejeune prend forme.....	155
3.2.4- De l'autobiographie à l'autofiction.....	160
3.2.5- Révision du pacte autobiographique.....	167
3.2.6- Le pacte autofictionnel bis.....	175
<b>Conclusion</b> .....	185
<b>Annexes</b> .....	190
<b>Bibliographie</b> .....	235
<b>Résumés</b> .....	241
<b>Index</b> .....	242
<b>Index des auteurs</b> .....	248

# **AVANT-PROPOS**

criture du « moi », roman faux, sous-genre littéraire, auto narration, autofiction ou roman personnel (roman du « Je »), il faut savoir que : *les écrivains ne tombent pas facilement le masque. L'autobiographie est un genre littéraire qui a longtemps inspiré méfiance et mépris. Après Saint Augustin, Pascal ou Montaigne, qui ont parlé de leur moi sans pour autant livrer de véritables autobiographies, il a fallu attendre Rousseau et ses Confessions pour qu'un écrivain se révèle tout entier dans son intimité et ses secrets.*

D'autres modèles d'écritures de soi se sont parallèlement développés : mémoires, chroniques, carnets, journaux intimes, jusqu'à ce mélange de fiction et de vérité où l'auteur remanie les données de sa propre vie, et qui a débouché sur ce qu'on nomme l'autofiction, « la mise en fiction de la vie personnelle », comme l'a théorisé Serge Doubrovsky à la fin des années 1970. Qu'elle soit avouée ou refoulée, la pulsion autobiographique irrigue une vaste littérature. Elle est aussi, comme l'a démontré Philippe Lejeune, une pratique individuelle et sociale qui n'est pas le seul fait des écrivains.

Dans les récits autofictionnels ou dans ces autobiographies « romancées » appartenant souvent à la littérature du XXI<sup>e</sup> siècle, il existe une sorte de mouvement qui conduit le sujet à *s'extimer*, à se déporter à la limite extérieure et aux frontières de lui-même pour mettre en contact l'intime ou le moi avec le monde, avec l'autre, avec les gens des villes. Une forme d'errance dans un espace qui est plus intérieur que l'intérieur même.

# **INTRODUCTION**

Depuis plusieurs années, les critiques littéraires ainsi que les chercheurs universitaires interrogent les formes les plus récentes et les plus indéterminées du roman. Ils n'ont pas manqué de considérer les toutes dernières œuvres comme des récits ou des événements problématiques, et se plaçant ainsi à ce point précisément où achoppe toute théorie, ils s'efforcent de les repérer, de les décrire, de les situer, bref de les penser.

Certains estiment que le sujet n'est plus aujourd'hui une entité concevable puisque fragmenté, déchiré et se refuse d'emblée à la prise. Mais il est considéré comme un espace que l'écrivain s'épuise à contempler ou à éviter. Pire, s'aviser à écrire l'intime, c'est tout simplement risquer d'être pris pour un imposteur.

Tout est forcément problématique chez Yasmina Khadra, l'identité de ses narrateurs personnages comme ses récits. D'ailleurs, certains critiques estiment qu'il est question d'une littérature sans histoires, événementielle, « d'urgence ». Donc il ne faut pas chercher à savoir si les derniers textes de cet auteur sont des romans comme d'autres ou les récits de ces péripéties vécues par un acteur témoin. Ses récits ont investi la nouvelle littérature d'expression française.

Ici, c'est-à-dire dans l'œuvre de Khadra, se mêlent les rêves inassouvis, l'inquiétante réalité, la bestialité des hommes et l'implacable séduction des femmes et surtout l'expression du Moi et la quête de l'identité ; une thématique complètement différente par rapport à celle des années passées.

Avec un style différent, l'ex-officier militaire protège ses propres énigmes avec talent et ne concède au lecteur que le choix du suspense et du ressentiment.

Ce qui, en définitive, s'avère suffisant –peut être- pour l'émerveillement escompté, car les derniers récits sont d'abord destinés à révéler une réalité atroce sur le monde avant de faire plaisir à travers la « beauté » du texte.

Dans *À quoi rêvent les loups*, il est question de Nafa Walid, un jeune algérois aux allures ordinaires, doté d'ambitions ordinaires avec, fatalement un sort extraordinaire. Il ne revendique aucune qualité exceptionnelle, il voulait être acteur, il se découvre spectateur de sa propre déconfiture. Il voulait fuir sa patrie décharnée, il se retrouve en plein dans ses convulsions. Le couteau entre les dents, Nafa voyage dans les profondeurs de son Algérie méconnue et méconnaissable, se frotte par inadvertance au luxe et aux perversités des nouveaux riches algérois, avant de basculer dans les bras de l'intégrisme et y trouve le sadisme nécessaire pour se venger de tous ses désenchantements. Il est devenu terroriste par amertume, par excès d'humiliations, mais surtout par aversion de la banalité. Il voulait exister, être écouté, être remarqué, jouir de ce respect minimal qu'une société doit aux hommes et que la sienne refuse systématiquement à ses enfants. Ce sont donc les islamistes qui feront mine de lui offrir la considération qui lui était jusque-là interdite.

*« Il existait enfin. Il comptait. Il était fier, convaincu qu'il contribuait à quelque ouvrage grandiose, juste et indispensable »* (Khadra, 1999, p. 36)

Le roman décrit avec minutie le système machiavélique du recrutement par les groupes terroristes, véritable machine qui combine l'assistance psychologique à l'endoctrinement, la mansuétude à la discipline de fer qui broie l'individu pour le mettre exclusivement au service de la machine de guerre.

Comme cette mission de donner la mort sur terre n'a pas de fin, Nafa puisera dans sa haine toute la sauvagerie disponible pour semer la malédiction, sans pour autant connaître la satisfaction du devoir accompli, ni même la joie du désir assouvi. Comment finira-t-il ?

A l'occasion de la parution de *L'écrivain*, Mohamed Moulessehoul, qui signait des romans sous le pseudonyme de Yasmina Khadra, révèle son identité. Il vit actuellement en exil.

Dès les premières pages, on est emporté par la qualité de l'écriture et par la profondeur psychologique de ce récit autobiographique qui va des années qui ont suivi la guerre d'Algérie jusqu'au milieu des années 1970.

Un matin de 1964, son père quitte Oran pour l'emmener en voiture, lui le fils adoré, âgé de six ans, à l'école des cadets d'El Mechouar. Il veut qu'il devienne officier, comme lui. Le monde de l'enfance choyée est balayé à l'instant où l'auteur franchit les portes de cette institution sinistre. L'auteur nous entraîne dans cet itinéraire très intériorisé qui le conduit à l'âge adulte, onze ans plus tard, avec des éclats de poésie et parfois d'humour.

Il décrit la brutalité de la vie à l'école des cadets : le clairon au petit matin, le matricule remplaçant le nom, la tonsure, les pieds gelés, la discipline infernale des gradés plus ou moins sadiques, les nuits remplis par les cauchemars des orphelins qui ont connus les horreurs de la guerre coloniale. Seule, l'amitié avec certains compagnons d'infortune et les souvenirs qui jaillissent, mettent un baume de fraîcheur dans le cœur de l'enfant et du lecteur. L'imaginaire et la réflexion philosophique se mettent en marche car le futur écrivain a vite « *cessé d'attendre que les hautes murailles de la forteresse s'effondrent pour lui restituer sa liberté* ». Il pense à Oran, sa ville d'origine, turbulente, inondée de lumière, son quartier tranquille avec

*« une basse cour... la courette que gardaient deux citronniers enchevêtrés ; la treille se ramifiait jusque dans la rue. En été d'imposantes grappes de muscat transformaient l'endroit en mât de cocagne...les galopins et les passants n'avaient qu'à se hisser pour se servir ».* (Khadra, 2001, p. 22-24)

L'enfant a non seulement perdu son paradis affectif mais son présent va se trouver brutalisé à l'extrême par la polygamie de son père et ses conséquences. Tout est

exprimé en phrases rapides et avec délicatesse : les relations avec sa mère répudiée, ses tantes, ses frères, ses cousins, son oncle plein de sagesse, ses anciens copains dont certains auront un destin dramatique.

Lorsque sa mère, qui n'a encore que trente ans, et ses sept enfants sont mis au rebut, ils sont contraints à habiter dans un garage désaffecté, au cœur du quartier le plus misérable et le plus malfamé d'Oran. Le jeune cadet Mohamed est désormais « chef de famille » quand il n'est pas derrière les murs de la caserne : « *Difficile de se croire la plus belle chose qui soit arrivée à quelqu'un (le père !) Quand d'un claquement de doigt on se retrouve relégué au rang d'objet déclassé.* »

L'enfant va réagir et puiser sa force dans la lecture et dans l'écriture. A l'âge de dix ans, il découvre qu'il est né pour écrire. C'est l'écriture qui le sauvera du désespoir, du suicide, de la médiocrité, de la haine des autres et en particulier de son père.

Lorsqu'il quitte El Mechouar pour Koléa, une autre école militaire qui le conduira jusqu'au baccalauréat, sa vocation d'écrivain se précise. A El Mechouar ses premiers vers lui avaient ouvert la porte de « son » exil. A Koléa, grâce à certains professeurs, il découvre les sommets de la bonne et de la grande littérature, qu'elle soit française, arabe, américaine ou russe. Il écrit dans une revue malgré le comité de censure, il monte une pièce de théâtre dont il est l'auteur... Lui, le futur officier qui déteste la violence, écrit à propos de sa vocation d'écrivain : « *croire en quelque chose : c'est d'abord ne jamais y renoncer* » (Khadra, 2001, p. 36-71)

L'écrivain est devenu adulte, mais l'enfant ne l'a-t-il pas toujours été face à la vie ?

Dans *Cousine K*, l'auteur se démarque de son enfance et de son expérience personnelle et décide de raconter l'histoire d'un enfant qui voit sa mère le négliger au profit d'un frère aîné adoré et une cousine admirée le prendre pour son souffre-douleur. Un récit qui explore les sources cachées de la folie. Roman énigme !

Et dans *L'attentat*, Yasmina Khadra ose s'attaquer à l'un des dossiers les plus brûlants de la planète, le conflit israélo-palestinien. Après avoir abordé ce dialogue de sourds entre Occident et Orient dans *Les hirondelles de Kaboul*, l'auteur s'invite au proche orient pour mettre en scène Amine, un médecin arabe israélien pris dans la tourmente du drame palestinien. Choqué après avoir appris que sa femme est l'auteur d'un attentat ayant ciblé un lieu public fréquenté par les Israéliens (elle s'est faite exploser), le narrateur se livre à une véritable bataille intérieure qui illustre la situation actuelle de la région, un point sensible de l'histoire avec des thèmes divers, des allers et retours entre devoir et culpabilité, choix des hommes et choix de la terre, aspirations humaines et aspirations nationales, égoïsme et générosité, ambivalences et cris étouffés.

C'est une première, peut-être, où la littérature descend dans l'arène du combat avec *L'attentat* qui présente plusieurs thèmes liés au conflit israélo-palestinien. Le roman propose une vision globale et particulière du conflit et des relations parfois ou souvent tendues entre les arabes israéliens et les juifs, la police et l'humiliation. L'attentat a le mérite de présenter les deux faces du conflit : d'un côté le peuple palestinien et de l'autre ceux qui combattent l'état palestinien au prix de leur vie.

Après sa trilogie, l'écrivain effectue un retour en arrière, revisite son histoire et revient à sa ville d'enfance, Oran et l'Algérie coloniale, avec *Ce que le jour doit à la nuit*, roman d'une vie - celle de Younes, l'Algérien d'un milieu misérable devenu Jonas, l'Européen instruit et aisé - et roman de l'Algérie aux prises avec son histoire. Le roman est aussi celui de deux communautés amoureuses d'un seul pays ; il prend la forme d'un devoir de mémoire, d'autant que son auteur intervient pour, comme il le dit, répondre à son maître Albert Camus et aborder une autre question de l'histoire restée jusque-là suspendue, la « cohabitation » entre Algériens et Français qui existait et qui existe encore.

## Problématique

Cette modeste recherche s'interroge sur la question liée aux expressions du Moi chez les nouveaux romanciers et les auteurs de romans modernes qui s'affirment progressivement en genre, tout en revendiquant ouvertement ou en filigrane un statut à part entière au niveau de l'activité littéraire et partant démontrer et/ ou mesurer l'effet des expressions ou des écritures du Moi sur la création romanesque.

A ce titre, l'autofiction ou l'écriture du Moi offre-t-elle des lignes de conduites nouvelles, des programmes modèles en littérature, ou confirme –t-elle l'instabilité de celle-ci et de ses normes, notamment en matière de production romanesque ? Quelle articulation reconnaître précisément, entre fiction esthétique et réel mis en forme ? Le second immunise la première ou la complète pour des besoins purement littéraires ?

Cette question s'ouvre inévitablement sur une autre dimension, à quoi reconnaître ce « genre » nouveau ? Et sous quel angle le décrire ou le définir ? Présentement, l'intérêt pour ces questions est avant tout d'ordre pragmatique : largement diffusées et marquetées, les écritures du Moi servent à quelque chose et à quelqu'un ; elles définissent une nouvelle orientation romanesque et constituent une double médiation essentielle dans la nouvelle convention littéraire et dans les pratiques de lecture, de classement, de valorisation ou d'interprétation. La question n'est plus *Ce que doit le jour à la nuit* ou *l'Ecrivain* sont-ils des romans ou des autobiographies ? Mais que fait-on quand on les lit ou quand on les classe comme tels ? Et pourquoi le fait-on ?

Savoir ce que modélisent ses œuvres nouvelles, c'est également s'interroger : Est-ce pour aboutir à une esthétique hors normes, ou tout simplement dans un souci permanent de travailler davantage les textes et de renouveler l'écriture ? Ou bien

voulait-il la transposer pour mieux monter la réalité ? Ses œuvres, sont –elles des autobiographies fausses ou des fictions autrement construites ?

Ce sont là les questions posées afin d'essayer de comprendre le fonctionnement d'un mode nouveau, d'un processus, auparavant contesté et rejeté puisqu'il ne revêtait pas le cachet bourgeois qu'avait le roman.

Sans doute faut-il au contraire fuir l'intime pour le mieux retrouver, le transposer pour le mieux révéler, s'éloigner de soi pour pouvoir l'observer. Est-ce ce que fait l'auteur Khadra ?

En termes plus simples, quel est l'impact des expressions du Moi dans l'œuvre de Yasmina Khadra et quelles sont les marges de manœuvre du Je ? Comment les situer par rapport au romanesque ?

Par ailleurs, il sera intéressant de voir si les expressions du Moi laisseraient aussi un impact sur la fiction et son esthétique dans les derniers récits de cet auteur. Justement, l'étude de la fonction du Moi et l'analyse de l'espace autofictionnel conduiront aussi à une autre question, à savoir celle liée à la nature de la médiation annoncée par ces nouveaux romanciers. Consigner les sursauts de l'intime dans un roman qui n'est autre qu'un récit de vie ne se confond pas avec dire l'intime sans souci de composition ni désir d'occultation, autrement dit sans ambition littéraire.

Des questions qui nécessitent une profonde réflexion et auxquelles les spécialistes des études littéraires accordent aujourd'hui un intérêt particulier. Autant engager et mettre en route une entreprise et une approche éclectique (autobiographique, narratologique, sociocritique, sémiotique littéraire, psychanalyse et autres approches énonciatives) pour pouvoir analyser les dimensions diverses de certains romans qu'offre Yasmina Khadra à son lecteur.

Ce travail permettra également de décrire et de comprendre la nouvelle forme de pacte de lecture que propose les auteurs des œuvres modernes ; initialement des invitations pour un voyage intérieur, modifiant davantage les rapports préétablis entre auteur et lecteur.

Toutefois, il est à souligner que les clés de toute cette approche nous ont été livrées par un précieux document, un entretien avec Antoine Compagnon et Éric Marty, « *Barthes et le roman* ». (Voir. Annexe II)

# **PREMIÈRE PARTIE**

**L'œuvre de Yasmina**

**Khadra dans l'échiquier de**

**Serge Doubrovsky**

L'œuvre de Yasmina Khadra porte l'emprunte d'un expert en matière d'intégrisme et de terrorisme ; l'auteur met en texte une pensée radicalement étrangère à l'esprit du roman et à celui de l'autobiographie : le monde selon l'œuvre est peuplé de personnages qui cachent et se cachent l'absurdité du monde actuel. Khadra explore inlassablement les ambiguïtés de ses personnages et surtout de son moi. Et pour comprendre l'entreprise de Khadra, il nous semble utile d'autopsier son œuvre du point de vue de Serge Doubrovsky, le concepteur de l'autofiction.

Vers la fin des années 1970, plus précisément en 1977, l'écrivain Serge Dobrovsky emploie un néologisme, « autofiction », pour déterminer le statut de son œuvre *Fils*, qui se caractérise par un mélange d'autobiographie et de fiction. Depuis lors, le terme a connu une expansion médiatique importante puisqu'il a été repris non seulement par des critiques littéraires et des théoriciens mais également par des journalistes qui révélèrent son existence au grand public.

Simultanément, le mode d'écriture qu'il désigne est devenu particulièrement prisé des écrivains qui voient en l'autofiction une possibilité de renouvellement de la forme romanesque et un nouvel espace de liberté créative.

Tous ces facteurs expliquent le foisonnement des autofictions. Comme le souligne Vincent Colonna<sup>1</sup>: « Aujourd'hui, pas une semaine ne passe qui n'apporte l'écho d'un livre torsadé d'aveux ou moulé comme une confession ; à moins qu'il ne s'agisse d'un "récit vrai", sec comme une déposition. ». Le propos de Vincent Colonna suggère qu'en dépit de son succès, le mot qui désigne une « fictionnalisation de soi » a été utilisé de manière excessive ou à mauvais escient.

---

<sup>1</sup> Colonna Vincent commente dans, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Tristram, 2004, p.11, ce qu'il qualifie de récit vrai.

En effet, l'autofiction est souvent réduite à la mise en commun de deux univers hétérogènes, le monde réel de l'auteur et le monde inventé de sa fiction. En ce sens, elle est aisément confondue avec le roman autobiographique, ou plus récemment avec le « roman confession » dans lequel des personnalités plus ou moins célèbres dévoilent leur vie privée en utilisant des artifices littéraires. Pour tenter de mettre un terme à ces erreurs de classement générique, notre étude se propose d'analyser le concept d'autofiction en tant que forme romanesque par laquelle des écrivains choisissent de se représenter comme personnage, au sacrifice de leur personnalité véritable et de leur autorité.

Il s'agit d'appréhender l'autofiction, non plus comme un type d'écriture de « soi » qui privilégierait une quête identitaire par le biais de l'imaginaire, mais comme le lieu d'une métamorphose dont l'auteur est à la fois l'acteur et le metteur en scène.

C'est pourquoi nous nous attacherons à développer une conception non référentielle de l'autofiction. La présente étude s'appuiera sur un choix de textes distincts mais du même auteur. Yasmina Khadra utilise le procédé de la réinvention de soi dans ses œuvres. La diversité du corpus permet l'analyse du concept d'autofiction dans une perspective diachronique et géographique qui aura pour but de figurer l'évolution et la diversité des pratiques autofictionnelles.

## **1. Un genre controversé**

Curieusement, et alors même que le terme autofiction est employé dans le langage courant, la notion à laquelle il renvoie reste floue et demeure souvent obscure. Pour ses opposants, l'autofiction est un phénomène de mode nouveau, qui proviendrait de l'engouement du public pour la représentation narcissique de l'intimité de l'auteur.

Pour ses partisans, il s'agit d'un outil précieux qui a permis d'éclairer le statut d'un grand nombre de textes « mal distribués entre l'autobiographie et le roman » (Colonna Vincent, 2004, p. 14), à travers l'histoire littéraire. Par exemple, dans un article consacré à Sartre, Serge Doubrovsky a démontré que son « autobiographie » intitulée *Les Mots*, était en réalité une autofiction.

La difficulté à définir la notion qui nous intéresse provient également du fait qu'il s'agit d'un genre en perpétuelle évolution. Loin d'obéir à des codes ou à des règles formelles, l'autofiction a considérablement changé depuis sa découverte et son lancement. Si elle demeure un concept mal éclairé, il n'en demeure pas moins qu'elle correspond bien à une réalité puisqu'elle est employée dans une large mesure pour étiqueter des œuvres littéraires.

Cependant la plupart des études consacrées à l'autofiction envisagent cette dernière comme une sous-catégorie de l'autobiographie. Elle est considérée comme une façon innovante et originale de renouveler le genre autobiographique.

Seule la thèse de Vincent Colonna propose d'explorer l'autofiction en tant que pratique autonome, coupée de l'écriture personnelle, comme en témoigne sa définition :

« Œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence tout en conservant son identité réelle» (Colonna, 1989, p. 40)

Pour les spécialistes et autres critiques, la transformation du vécu de l'auteur par le biais de la fiction importe plus que l'authenticité de son récit. Si elle met de côté un enjeu essentiel de l'autofiction, c'est-à-dire le devenir des éléments qui réfèrent à la vie privée de l'auteur, cette définition permet de réhabiliter le genre en réaffirmant sa littérarité. L'autofiction n'est pas simplement une transposition romancée du réel par la fiction, elle est le résultat d'un véritable travail d'invention. Mais Vincent

Colonna, en se fondant sur le seul critère de la présence du nom propre dans sa fiction, a regroupé les écrits autofictionnels dans une classe textuelle trop vaste.

De surcroît, dans son ouvrage sus cité, il plébiscite une interprétation référentielle de l'autofiction en démontrant l'existence d'une nouvelle catégorie qui n'est autre qu'un doublet de l'écriture de soi. Ainsi, l'autofiction « biographique », dans laquelle l'auteur s'auto représente sur un mode vraisemblable, est présentée comme une autobiographie désavouée, dans laquelle l'écrivain affabule son existence en utilisant la fiction comme un verrou protecteur, empêchant ainsi le lecteur de le confondre avec son avatar.

L'autofiction, parce qu'elle anéantit les frontières communément admises entre l'espace textuel et son dehors et questionne les rapports d'identité entre les diverses instances narratives, ne peut être évoquée que dans une perspective théorique. Les notions de fiction seront donc examinées attentivement. Pour prouver le statut littéraire de l'autofiction, il s'agissait de réfuter l'existence d'un lien de parenté entre les procédés de réinvention identitaires et l'écriture personnelle. L'analyse approfondie du déni autobiographique de notre auteur, complétée par un recours ponctuel à des textes théoriques et des œuvres romanesques, permettra de démontrer l'irrecevabilité de cette généalogie.

Les romans de Yasmina Khadra se caractérisent par leur ambivalence puisque l'écrivain n'hésite pas à divulguer au lecteur des événements concernant son intimité, tout en prenant ses distances avec une posture autobiographique et en se distanciant du personnage qui le représente. Par là même, l'entreprise autofictionnelle de l'auteur algérien soulève une question fondamentale : comment l'auto représentation de l'écrivain - dont le patronyme et la vie privée s'affichent clairement dans son texte - sur un mode fictionnel lui permet-elle paradoxalement de réaffirmer le statut romanesque de son œuvre ?

Dans un premier temps, nous distinguerons le projet de réinvention de soi de l'auteur de l'écriture personnelle en mettant en lumière les divergences entre le recours à l'imaginaire dont peut faire preuve un autobiographe et le type de fiction qui figure dans les œuvres de Khadra.

En deuxième lieu, nous analyserons plus précisément ce type de fiction en exposant la pluralité de possibilités qu'elle offre à l'écrivain, que celui-ci choisisse de se représenter sur un mode vraisemblable ou invraisemblable. Enfin, nous nous intéresserons de près à l'originalité de cette nouvelle écriture hybride par rapport aux autres formes romanesques.

### 1.1- Un récit atypique

Philippe Lejeune écrit : « L'un des travers de notre époque est de croire qu'il ne peut y avoir de beau que dans le domaine de la fiction ». (Magazine littéraire, Hors série N° 11 mars-avril 2007)

Depuis l'apparition du néologisme inventé par Serge Doubrovsky, l'autofiction est considérée comme une forme évoluée et novatrice de l'autobiographie.

Pour bon nombre de critiques, elle offre une perspective séduisante de renouvellement d'un genre en mutation, qui a bien changé depuis *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Dans divers entretiens et conférences, Serge Doubrovsky explique et clarifie le statut de son roman *Fils*: « Ce que j'ai essayé de faire c'est un type différent d'autobiographie. Mais je me range parmi les sous-catégories de l'autobiographie. A la fin du vingtième siècle, on n'en fait pas comme on pouvait en faire à la fin du dix-huitième. »

Doubrovsky soutient que l'autofiction est un phénomène récent, une technique plus moderne utilisée par les auteurs pour s'auto-narrer. Toutefois, les multiples travaux

réalisés sur ce « nouveau » genre ont au contraire permis de l'inscrire dans une perspective diachronique. (Avouac, 2010, p. 8-12)

Ainsi, Vincent Colonna démontre dans sa thèse (soutenue en 1989 sous la direction de Roland Barthes) que l'autofiction ne naît pas dans la seconde moitié du vingtième siècle mais est déjà pratiquée par Dante, qui s'expose sous son patronyme pour raconter son voyage aux Enfers et sa rencontre avec Virgile. On pourrait objecter que l'imposition du nom de l'auteur dans le livre n'avait pas la même fonction dans *La Divine Comédie* que dans les écrits contemporains, et qu'elle servait plus à octroyer une valeur de témoignage à un texte destiné à des lecteurs du quatorzième siècle – enclins à croire en la véracité de l'histoire narrée – qu'à élaborer un récit personnel.

Cependant, il ne s'agit pas d'un cas isolé puisque nous relevons à travers l'histoire littéraire une multitude de textes dans lesquels des écrivains tels que Stendhal, Céline, Proust, Doubrovsky et bien d'autres non seulement s'auto représentent mais réinventent leur existence, et ce indépendamment du genre autobiographique. Il semble donc que l'autofiction et l'autobiographie correspondent à deux pratiques d'écriture distinctes et autonomes. Dès lors, nous pouvons se demander pourquoi critiques et hommes de lettres considèrent toujours l'autofiction comme un moyen – pour ne pas dire l'unique outil – d'écrire le Moi.

L'ambiguïté et la confusion entre les deux genres semblent provenir de leur apparente proximité. La définition de l'autobiographie proposée par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* en rend compte : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Lejeune, 1996, p. 8.) Le récit autobiographique renvoie donc à un référent du monde réel, l'auteur, qui expose des faits relatifs à sa vie privée.

Aussi, nous pouvons nous rendre compte que cette définition pourrait très bien s'appliquer aux « autofictions » de Yasmina Khadra, qui ne s'affiche pas clairement sous son nom propre comme le sujet de son œuvre, en tant qu'auteur, narrateur et personnage principal ; exception faite bien sûr pour *L'écrivain*. Une connaissance même lacunaire de la biographie de l'auteur algérien permet au lecteur de comprendre avec facilité que celui-ci évoque une partie plus ou moins importante de son vécu.

Par ailleurs, ses textes s'ouvrent comme des autobiographies à part entière. En effet, il se livre au lecteur sur un ton confessionnel pour lever le voile sur des épisodes personnels et parfois douloureux de son existence. Khadra évoque dans *L'écrivain* des détails de son enfance, l'école des cadets de la ville de Tlemcen.

Quelque chose me dit que le monde extérieur qui s'effaçait ainsi sous mes yeux m'effaçait, moi aussi ; qu'une page venait d'être arbitrairement tournée à jamais. J'étais si désemparé que j'avais sursauté lorsque le soldat rabattit le loquet. (Yasmina Khadra, 2001, p. 22.)

Ainsi, la seule et unique différence entre l'autofiction et l'écriture de soi se trouve en dehors de l'espace textuel, au niveau du paratexte. En effet, les écrits de notre auteur sont présentés comme des récits littéraires (plus exactement comme des romans). Mais ces indices sont trop minces, voire très légers pour définir l'appartenance générique de ses œuvres. L'indication « roman » apparaît rarement sur les couvertures de ses récits.

Cependant, et sans se baser sur des critères extérieurs au texte fournis par les marques du paratexte ou de l'épitéxte, le traitement de la référentialité dans les écrits de Khadra suffit à remettre en question la valeur autobiographique de son œuvre. Par différentes stratégies comme la défiance à l'égard du nom propre et de l'identité, la mise en doute de la véracité des faits qu'il dévoile concernant sa vie privée, ou le détournement des éléments référentiels intégrés à la fiction, Yasmina

Khadra prend le soin de se démarquer d'une écriture dite intime ou autobiographique.

## 1.2- Rapport de l'auteur à la diégèse !

En apparence et dans un premier temps, la question ne se pose pas du moment où les écrivains, dont le nom figure en toutes lettres dans un récit homodiégétique, relatent leurs expériences. Khadra évoque ses difficultés à renoncer à sa vie civile lorsqu'il « s'engage » tant que cadet militaire. Il se remémore sa vie dans *L'écrivain* et dans son essai *L'imposture des mots* et même dans bon nombre de ses textes initialement romanesques.

Tout laisse à croire que l'auteur se confond partiellement et souvent complètement avec son personnage. Il n'en demeure pas moins que le problème de l'identité narrative est au cœur de l'autofiction puisque celle-ci se caractérise par une énonciation contradictoire en superposant l'écriture romanesque et l'expérience vécue. Pour Thomas Clerc, cité dans (Avouac, 2010, p. 73) :

L'ambiguïté constitutive de l'autofiction, genre indéfinissable, est condamnée à la fois par les tenants de l'autobiographie, qui veulent à tout prix savoir si l'auteur se place sous le signe de la vérité, et par ceux de la fiction, qui n'aiment pas l'idée que la littérature soit aussi un discours référentiel.

En brouillant les pistes entre l'imaginaire et la réalité, l'écrivain s'échappe jusqu'à devenir insaisissable. Le propos d'Annie Ernaux en témoigne. Lorsque les critiques l'interrogent sur le personnage qui la représente dans ses œuvres, elle répond simplement : « C'est moi et ce n'est pas moi »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Auteurs et œuvres cités par Vincent Colonna dans son ouvrage de 2004.

Mais, pour un lecteur crédule, comment penser que l'auteur qui se manifeste si ostensiblement dans son texte puisse être un autre ? Dans les « autofictions » de Yasmina Khadra, nous pouvons nous demander s'il existe une telle ambiguïté. En effet, Khadra –comme bon nombre d'auteurs contemporains- rend impossible l'amalgame avec le héros qui lui ressemble.

J'avais de la colère, de la peine surtout quand je mesurais à quel point l'absurdité pouvait assujettir les mentalités pourtant, je ne me souviens pas d'avoir éprouvé de la haine envers Nabil. Il n'en était pas digne, à mon sens. Son geste relevait de la folie. Il m'avait atteint dans mes chairs sans pour autant effleurer mon esprit. Je demeurais lucide. J'étais parvenu à appréhender le drame avec philosophie. Par-delà la disparition tragique de celle que je voulais pour compagne, j'étais persuadé qu'il ne s'agissait pas là d'un malheureux concours de circonstances, mais d'un signe divin, que le ciel me mettait à l'épreuve.

Je n'avais même pas assisté aux funérailles.

Je suis resté chez moi, et j'avais prié.

Bien-sûr, il m'arrivait encore de m'insurger contre le sort qui s'obstinait à fausser toutes mes aspirations avec une rare mesquinerie, puis en bon croyant, je me ressaisis. J'avais du chagrin pour cette fille rayonnante, tranquille et discrète, mais je m'interdisais de chercher la Casbah.

(À quoi rêvent les loups, p. 118-119)

### 1.3- Application à la littérature maghrébine

La critique (française surtout) a la passion du classement, ranger, étiqueter, puis évaluer ; alors Khadra autobiographe ! C'est une idée qui arrange mais pas tout le monde.

L'ex-officier de l'armée algérienne a toujours posé problème. On ne sait pas dans quelle case le ranger. On n'a jamais su quoi faire de cet écrivain qui, pour les spécialistes de la littérature algérienne d'expression française, ne ressemble en rien à Dib, Boudjedra, Mimouni et Kateb.

Or, M'hamed Dahi<sup>1</sup>, professeur à la faculté des lettres de Casablanca, estime que Le terme d'autofiction a été lancé sur la scène littéraire arabe par Mohammed Berrada (écrivain et critique marocain), lors de la présentation de son ouvrage *Comme un été qui ne reviendra jamais*, à la librairie Kalila wa Dimna (Rabat) en 1996. Il a classé son ouvrage dans la catégorie d'autofiction.

Cette remarque pertinente passa inaperçue. Personne ne lui donna, d'après le spécialiste marocain, l'importance qu'elle méritait. Elle a été considérée, par la plupart des critiques qui l'on approché, comme roman ou autobiographie déguisée. A cette époque, le terme était flou dans la mesure où on lui prêtait différents sens sans qu'il n'occupe une place dans le système des genres.

En contrepartie, Abdelkader Chaoui (écrivain, spécialiste de l'autobiographie et actuellement ambassadeur du Maroc au Chili) indique le terme d'autofiction sur la couverture de ses ouvrages de nature rétrospective pour les qualifier (*Signe d'amplitude, Qui dit c'est moi!...*). Cet emploi très ludique invite les lecteurs à lire ces ouvrages d'une autre manière, à s'approprier les outils pertinents pour saisir leur identité narrative, à envisager que le factuel et le fictionnel sont liés par une connivence inaltérable.

D'ailleurs le professeur de littérature a consacré le dernier chapitre de son ouvrage *Vérité ambiguë* (2007) au statut de l'autofiction dans le champ culturel arabe. Parmi les ouvrages analysés figurent *Signe de l'entrain juvénile* d'Abdelkader Chaoui et *Comme un été qui ne reviendra jamais* de Mohammed Berrada.

Dans la deuxième partie, le narrateur de *Signe de l'entrain juvénile* reprend les mêmes événements de la première partie en comblant les lacunes, en redressant les fautes et en refondant les textes antérieurs. Au début, le narrateur signale qu'il s'est

---

<sup>1</sup> Intervention de Dahi M'hamed, lors du colloque organisé par le CCI de CERISY en 2012, Cultures et autofictions.

fixé dans une maison modeste à proximité du marché aux puces. Mais après il retouche cet événement en précisant ceci : " Affectation et simulation ! Un mensonge crû, sans plus. A vrai dire, la maison avait une vue sur le marché aux puces. Derrière, se trouvait Chicago que la maison surplombait et il fallait emprunter les ruelles labyrinthiques pour y entrer"(p.74). L'éloignement des expériences vécues (*Une enfance sélective, Histoire artificielle*), la méconnaissance de quelques aspects du passé et l'oblitération du pacte autobiographique encouragent les manœuvres de la représentation narrative et renforcent le processus de la fictionnalisation du moi. Le narrateur du livre *Comme un été qui ne reviendra jamais* se présente sous la forme d'un personnage fictif (Hammad).

Le lecteur avisé est amené à repérer l'identité nominale de l'auteur. Il signait auparavant ses articles politiques, publiés dans l'hebdomadaire « Le communiqué », par le pseudonyme Hammad.

Il s'agit d'une simple relation d'homonymie entre le nom auctorial (le nom de l'auteur) et le nom actoriel (le nom du personnage fictif). En plus de cette relation mise en place par le protocole nominal, l'invention du personnage brouille toute frontière entre le factuel et le fictionnel et incite le lecteur à douter de la sincérité et de la véracité des événements racontés.

Il reste perplexe en se forçant à dégager ce qui est récit vrai et ce qui est mensonger. Parfois il prétend que l'auteur raconte ses expériences antécédentes mais parfois il soupçonne l'auteur et considère son récit comme pure fiction. Le lecteur vit dans un tourbillon de contradictions de type « c'est lui et ce n'est pas lui ».

Dans ce contexte, il est opportun de s'interroger s'il y a accord ou pas dans le monde arabe au sujet de « l'autofiction » ou y a-t-il, comme en France, différentes définitions, plus ou moins larges et opérantes ?

En effet, Les critiques et universitaires algériens, marocains et tunisiens qui conservent une avance sur les critiques arabes dans ce domaine, s'appuyaient sur

une plate-forme théorique pour prouver la validité des définitions prêtées à l'autofiction. Il y a beaucoup de sens qui se sont accrochés au terme.

On se réfère souvent aux différentes définitions données par Vincent Colonna, Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Marie Darrieussecq. Cela n'empêche pas les critiques maghrébins de proposer d'autres définitions inspirées de leur lectures variées (précisément les ouvrages récents sur la fiction par exemple : *Le propre de la fiction* de Dorrit Cohen et *Pourquoi la fiction ?* de Jean-Marie Schaeffer) et du fruit de leur effort et leur persévérance. Tant que le terme n'est pas bien précisé en Occident, il reste flou dans le monde arabe et au Maghreb. C'est évident, parce que les critiques arabes se sont attachés actuellement aux acquis réalisés dans le monde occidental.

Même en Europe et particulièrement en France, l'autofiction littéraire irrite autant qu'elle séduit, révélant à travers les passions qu'elle suscite son caractère insaisissable, scandaleux et néanmoins énigmatique.

A en juger par les œuvres les plus récentes, nous comprenons que le simple fait de tenter de définir l'autofiction, voire de lui accorder la possibilité d'accéder au titre de noblesse d'un genre à part entière, relève du plutôt du passage en force. Car en effet, l'autofiction est polymorphe.

Telle la nymphe Echo un peu trop bavarde, « condamnée à avoir le dernier mot sans jamais pouvoir parler la première », elle réitère sans fin son amour à un Narcisse dédaigneux qui n'aura de cesse de l'éconduire, se condamnant lui-même à une mort précoce.<sup>1</sup>

Et si l'on en se réfère ici au récit mythologique, ce n'est pas par pur attrait pour les amours impossibles mais bien parce qu'au-delà de la préoccupation intellectuelle que trahit la tentative de définition du concept, on est en droit de se demander si

---

<sup>1</sup> Exemple employé par Avouac Cécile (2010) pour qualifier l'autofiction.

l'autofiction ne dévoilerait pas une angoisse : celle de subir le même destin fatal que le couple mythologique. Ainsi, les soupçons pesant sur les écrits d'abord autobiographiques puis autofictionnels ne se feraient-ils pas l'écho de cette peur morale collective tout archaïque, directement héritée du sort létal que connut le trop narcissique Narcisse ? (Avouac Cécile, 2010, p. 52)

## 2. Falsification d'identité

Yasmina Khadra écrit dans son essai *L'imposture des mots* : « Le mal, qui a trop duré, laisse un grand vide en disparaissant. Maintenant que je ne suis plus soldat, qui suis-je ? »

Selon Serge Doubrovsky, pour qu'il y ait autofiction, il faut nécessairement qu'il y ait homonymie entre l'auteur et son personnage ; ce qui est également une caractéristique de l'autobiographie.

Pourtant, nous pouvons observer que le patronyme de l'écrivain n'a pas exactement les mêmes propriétés dans les deux genres. Dans le genre autobiographique, le nom propre, redoublement de la signature auctoriale, a une valeur contractuelle. En imposant son patronyme, l'auteur se porte garant de son discours et s'engage à dire la vérité ou du moins à être sincère.

Dans l'autofiction, l'écrivain se trouve libéré de ce type d'engagement ou de pacte de véridicité. En raison du caractère littéraire de son récit, il n'a pas à rendre compte de la réalité. Cette déresponsabilisation de l'écrivain sur son discours conduit Gérard Genette à modifier quelque peu les critères de différenciation entre l'auteur, son personnage et le narrateur dans *Fiction et Diction* (Gérard Genette, 1992, p. 85-87)

$$N \neq A = P$$

(A : auteur, N : narrateur, P : personnage)

L'opposition entre le narrateur et l'auteur permet à Genette de distinguer l'énonciation dans l'autofiction – qui est une assertion «fausse» – du discours factuel. L'écrivain s'expose dans son œuvre sous son patronyme tout en demandant paradoxalement au lecteur de ne surtout pas croire son discours.

En réalité, toute la logique de contradiction générique de l'autofiction repose sur la présence intrusive du nom de l'auteur dans l'espace romanesque. Les éléments biographiques insérés par les écrivains ne sont pas suffisants pour modifier le statut fictionnel d'une œuvre.

Quel est le romancier qui ne s'est pas inspiré de sa propre existence pour écrire ? Par contre, le nom propre de l'écrivain est susceptible d'avoir un effet sur la réception du texte. En raison de sa puissance référentielle, il relie directement le lecteur à l'univers extratextuel. Il devient ainsi difficile de différencier celui qui est à la source du livre de son personnage.

Philippe Lejeune retient d'ailleurs le critère nominatif comme une méthode sûre pour distinguer une autobiographie d'un roman homodiégétique.

D'un autre côté, l'idée que la dénomination révèle l'identité et même la personnalité d'un être provient d'une croyance fortement ancrée dans notre société. Le propos de Georges Gusdorf dans *Lignes de vie 2* (Gusdorf, 1991, p. 254) appuie cette idée : « [...] les noms propres demeurent secrets, parce qu'ils donnent accès à l'identité fondamentale, et ne doivent pas être exposés aux suites possibles d'une révélation et profanation »

Suivant cette conception, un nom appartient à celui qu'il désigne et reflète son individualité. Dans ses premiers textes, dans *Les Agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* notamment, Yasmina Khadra employait un pseudonyme (il

continue de le faire mais il a révélé sa véritable identité en 2000), à savoir les deux prénoms de son épouse ; cela a suffi à abuser tout le monde y compris les proches de l'écrivain. Le seul moyen pour l'auteur de recouvrer son identité est d'appeler autrement « l'imposteur ». Il lui choisit un ou des masques tirés du registre romanesque ou de l'imaginaire. (L'idée du simulateur)

Pourtant, chez cet écrivain, la ressemblance, entre lui et les personnages de ses intrigues, apparaît comme un artifice puisque leurs identités textuelles ne reconduisent jamais à l'individu existant. Ainsi, la fonction désignative des noms propres est détournée par l'auteur au service de la fiction.

Dans *À quoi rêvent les loups*, le narrateur décrit l'Algérie meurtrie, durant la décennie rouge ; il emprunte la fonction de témoin pour raconter les événements des années 1990. Il emploie les noms comme trompe-l'œil. Loin de référer à des personnes du monde actuel, ces derniers ne servent qu'à donner au texte une impression de véracité pour cultiver ce que Roland Barthes appelle « l'effet de réel ».

Ainsi, l'identité du personnage principal dont l'écrivain parle longuement est préservée, tandis que tous les personnages qui apparaissent sous leur véritable Patronyme sont à peine évoqués ou sont dépeints fallacieusement.

Légalement, littérairement, le ou les narrateurs des œuvres du corpus n'ont pas le nom de l'auteur, à savoir Moulessehoul. Pendant des années, l'auteur différencie sa propre signature, authentique, des appellations fictives et même des identités de ses narrateurs, même si ces derniers peuvent parfois le définir. Dans les œuvres du corpus, le patronyme de l'écrivain et les identités des narrateurs subissent une altération dans l'espace romanesque. Malgré les apparences, ce trafic d'identité ne mène jamais à son propriétaire.

La remise en question du système de dénomination, présente dans l'ensemble des œuvres, permet de contrecarrer la définition inaugurale de l'autofiction proposée par Doubrovsky. Pour qu'il y ait autofiction, il faut effectivement que le nom propre de l'auteur se trouve dans son texte, mais il faut également que la nature de ce nom soit continuellement réinterrogée sous le jour de la fiction.

Le trafic d'identité est utilisé par l'auteur comme une autre tactique pour se distancier de la représentation. L'écrivain se constitue un double ou des doubles, suggérant au lecteur que celui-ci ou ceux-ci sont la clef du « moi » véritable. Cette réplique est toujours un être fictif.

A force de s'auto représenter sous une multitude de masques en se racontant dans l'espace romanesque, l'écrivain ne peut plus s'évoquer que par l'imaginaire.

Dans ce contexte, Roland Barthes estime que « *Tout ceci doit être considéré comme écrit par un personnage de roman* ». On pourrait en déduire qu'ils utilisent l'espace romanesque pour se protéger. Mais considérer que l'imaginaire dans l'autofiction a pour seule fonction d'être un masque derrière lequel se cache l'homme réel réduit le genre à une « autobiographie déguisée ».

Alors, révélations, ou fabulations de soi ? Un temps romanesque Alors que l'autobiographe se donne pour finalité de retracer la totalité de son existence, Yasmina Khadra, lui, se raconte de manière restreinte en ne livrant que des épisodes succincts de son vécu. L'étude de la temporalité dans les œuvres en rend compte.

L'autobiographie –récit de vie s'entend- est un travail de reconstitution du passé, qui débute bien souvent par le récit d'enfance pour aboutir à l'instant « texte » du moment de l'écriture.

L'auteur doit se remémorer des événements qui se sont déroulés il y a plusieurs années. D'autre part, la temporalité de l'écriture personnelle se démarque

par son exigence de linéarité qu'il s'agisse des mémoires, du journal intime ou du récit de vie. Le scripteur doit respecter une chronologie qui est celle de la succession des étapes de la vie.

Dans *l'écrivain*, la narration obéit à ces particularités temporelles. La progression de l'histoire reproduit celle du passé reconstitué, en partant du récit d'enfance. Pourtant le récit est singulièrement court – quelques 200 pages –, sans pour autant être synthétique. L'auteur du texte explique cette concision par une sélection délibérée d'un certain nombre de faits.

On retrouve bien souvent une temporalité éclatée. Les épisodes de la vie sont fragmentés, et ils sont racontés sans suivre une logique prédéterminée. La chronologie des textes est rompue par des retours successifs dans le passé (entre 1960 et fin des années 1990).

Chez Khadra, la temporalité correspond à une remémoration subjective des souvenirs, qui apparaissent au fur et à mesure de l'œuvre de manière décousue. Mais surtout, dans Ses deux textes *L'écrivain* et *L'imposture des mots*, il relate un court épisode de son existence, à titre indicatif.

Dans le premier texte, il évoque sa scolarisation au niveau de l'école militaire des cadets et comment il a découvert son don et sa passion, l'écriture en Français. Dans le second, il raconte son voyage à l'étranger, après avoir quitté l'armée et révélé sa véritable identité.

Le détachement dont font preuve l'auteur par rapport au temps factuel suffit à fictionnaliser ses textes, comme le remarque Paul Ricœur: « *Le temps du roman peut rompre avec le temps réel : c'est la loi même de l'entrée en fiction* ». L'énonciation bascule dans l'imaginaire, car la description d'un temps futur est seulement possible par la fiction. Pour conclure, dans l'autofiction, l'auteur n'est

pas le sujet « plein » et référentiel de l'autobiographie. S'il est sujet, ce n'est pas en tant qu'individu mais plutôt comme incarnation de l'œuvre. (Ricœur, 1990)

## **2.1- L'autobiographie réinventée**

Les œuvres de Yasmina Khadra ne s'inscrivent pas directement dans l'autobiographie ; elles emploient l'outil autobiographique.

Si l'autofiction est souvent appréhendée par le biais du genre autobiographique c'est sans doute parce que les éléments référentiels qu'elle contient sont pris au sérieux. Cependant, en examinant les textes de notre corpus, nous pouvons nous rendre compte que ces éléments sont déformés par Yasmina Khadra à des fins autres que celles de l'autobiographie ou de l'autofiction.

Et c'est pour cette raison d'ailleurs que Marc Weitzmann –cité dans (Gasparini, 2008, p. 184-185)- estimait que le développement des écritures du moi traduit à peine un renforcement de l'individualisme, mais beaucoup plus une angoisse croissante face à « la menace de dévastation radicale du sujet » :

(...) loin d'être un repli sur soi, l'autofiction fut bel et bien un combat indissociable de l'histoire d'un siècle qui fut le premier à se donner pour but explicite, en fait d'Histoire, l'abolition définitive de la liberté individuelle.

Pour s'identifier dans cet espace labyrinthique, l'écriture du moi a dû effectuer une forme de mutation vers le fantastique. Le caractère imaginaire de la fiction a permis à « l'auto » de construire différentes « hypothèses de soi » et de faire face ainsi à l'inconnu que lui renvoyait le miroir du réel.

## **2.2- Autofiction vs autobiographie**

Quand l'écriture du moi est prise en charge par un écrivain, sa lisibilité devient beaucoup plus difficile et complique davantage le contrat de lecture.

Que propose alors Yasmina Khadra ? Un contrat « anti-autobiographique » ? Bien que l'autobiographie se présente comme un discours objectif et rigoureux, aucun indice ne permet de la caractériser par rapport à un énoncé littéraire. Le style du scripteur n'est pas un critère suffisant parce que l'autobiographe est souvent un homme de lettres qui manie la plume avec beaucoup de métier. L'analyse du genre que propose Claude Burgelin illustre cette idée : « Un de ses métissages les plus visibles est celui qui vient tisser en son prosaïsme la fonction poétique du langage et, plus confusément, l'héritage de la langue poétique ». (Burgelin Claude, 1996, p. 152.)

Philippe Lejeune, quant à lui, évoque le pacte de lecture comme un moyen fiable pour reconnaître une autobiographie. Ce pacte peut se définir comme le serment que fait un auteur en prenant pour témoin son lecteur et par lequel il promet de raconter son existence en prenant le soin d'être le plus fidèle possible à la réalité. Ce contrat est d'ordre générique : le narrateur certifie que son récit n'est pas un roman et qu'il relate des faits avérés. Il est également éthique puisque l'auteur engage sa sincérité et peut-être accusé de mensonge s'il ne se conforme pas à la réalité. Enfin, il est juridique car l'autobiographe peut être poursuivi pour diffamation, ou pour atteinte à la vie privée d'autrui. En idéalisant la force de cet engagement, Lejeune n'envisage jamais le pacte comme un espace de tricherie. Or, dans les romans de Khadra, ce type de contrat est tourné en ironie.

Dans *Les Agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups*, on retrouve cette ambivalence, d'autant plus que l'auteur parle d'événements ayant secoué son pays. Le lecteur peut donc s'attendre à ce que le « statut » de l'auteur comme témoin suive celui de son « narrateur témoin ». Mais il existe un autre sens possible : dans ses premiers romans Khadra devient un narrateur témoin ; il invite son lecteur à s'identifier à un personnage qui lui ressemble sans pour autant être lui. Le lecteur ne peut qu'« imaginer » atteindre l'auteur, puisqu'il ne lui propose qu'un absolu de lui-même dans lequel il peut lui-même se reconnaître. Les œuvres de l'écrivain se caractérisent donc par la présence de deux types de contrats opposés. En ce qui

concerne le pacte référentiel, nous avons vu qu'il devenait une imitation ludique. Yasmina Khadra n'est pas le premier à tourner en dérision ce type de contrat. Nous pouvons citer pour exemple l'incipit du Père Goriot, dans lequel Balzac nie le caractère romanesque de l'histoire pour émouvoir son lecteur : « Ah ! Sachez-le : ce drame n'est ni une fiction ni un roman. Il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être. ». En revanche la présence du contrat de lecture fictionnalisant pose problème dans le sens où il entre en désaccord avec l'écriture personnelle. Il peut ainsi être pris pour un désengagement inopiné de l'écrivain, soucieux d'éviter des ennuis juridiques. En réalité, en examinant ce pacte de près, on peut se rendre compte qu'il s'agit simplement d'un pacte de fiction, comme il en existe dans les romans traditionnels.

Ainsi, la référentialité ne va pas de soi, dans l'œuvre de Yasmina Khadra notamment dans ces derniers romans, elle est intégrée artificiellement dans le récit. Elle ne peut être atteinte qu'en effaçant la fiction qui l'enrobe. Ainsi, l'actualité est toujours envisagée du point de vue de l'imaginaire. Il ne s'agit plus de se raconter, mais d'écrire une autofiction inversée.

Le brouillage générique ne se restreint pas uniquement au jeu des informations contradictoires. Dans la trilogie orientale (*L'attentat*, *Les sirènes de Bagdad* et *Les hirondelles de Kaboul*), toute l'énonciation oscille entre le vrai et le faux. L'auteur affirme tout au long de ses textes qu'il est question de fictions. Or, il s'agit bien de vérité et d'événements qui ont marqué et continuent de faire l'actualité mondiale, l'Afghanistan, l'Irak et le conflit palestinien.

Pour les spécialistes de la chose, ce tour de passe-passe vertigineux entre l'actualité et l'imaginaire est intolérable. Selon Jacques Lecarme : « On souhaite des romans riches en invention et en création ; on tolère, à la rigueur, des autobiographies à haut risque et à responsabilités entières ; mais on récuse des récits hybrides, dont on ne sait pas trop si c'est du lard ou du cochon, du vrai ou du feint » (Lecarme Jacques, 1997, p. 273)

A ce titre, l'imposture des écrivains consiste à entrelacer deux types de discours opposés pour rendre impossible le choix d'un mode de lecture. Seul l'auteur connaît la nature factuelle ou inventée des événements qu'il relate. A moins de connaître son entourage, le lecteur n'a aucune chance de séparer les faits de la fabulation.

Dans un article publié après sa thèse, Marie Darrieussecq évoque l'aspect trompeur de l'autofiction : « le texte autofictif est un texte indécidable en bloc ». Mais un peu plus loin dans son analyse, elle soutient l'opinion inverse : « Pour finir, je dirai que l'aspect indécidable de l'autofiction cesse, à mon avis, [...], dès qu'un événement factuellement invraisemblable intervient dans le récit. Elle se transforme en roman à la première personne » (Darrieussecq, 1996, p. 372-376).

L'argument de Marie Darrieussecq, qui utilise la notion de vraisemblable pour déterminer le genre d'un écrit, reste tout de même contestable. En effet, cette notion n'est pas un critère fiable puisqu'elle dépend d'une perception subjective de la réalité. Toutefois, la contradiction de son propos permet de remettre en cause le caractère indiscernable de l'autofiction. Selon elle, il y a des moments où le lecteur n'a pas à trancher entre le « vrai » et le « faux » et peut facilement reconnaître le type d'énonciation. En réalité, la ruse du dispositif textuel de l'autofiction ne consiste pas à entremêler le réel et l'imaginaire, mais plutôt à utiliser l'actualité comme un simple outil d'invention.

D'autres spécialistes de l'autofiction récusent la séparation ontologique entre le discours informatif et l'énoncé de fiction. Ils constatent que le texte romanesque est voué à être hybride car il décrit des objets qui renvoient au monde actuel, comme par exemple les noms de ville Tel-Aviv, Bagdad, Kaboul. Dans *Le langage de la fiction*, Margaret MacDonald soutient qu' : « Il n'y a que très peu de textes de fiction dont le contenu soit totalement fictif ». Elle s'intéresse ensuite au devenir de ces éléments au sein d'une œuvre littéraire. Selon elle, les indices qui réfèrent au

réel perdent leur fonction désignative et sont fictionnalisés dans l'univers romanesque :

J'incline donc à dire qu'un conteur n'énonce pas des assertions informatives concernant des personnes, des lieux et des événements réels, même lorsque de tels éléments sont mentionnés dans des phrases fictionnelles : je dirais plutôt qu'ils fonctionnent eux aussi comme les éléments purement fictionnels avec lesquels ils sont toujours mélangés dans le récit. (MacDonald, 1992, p. 128-131)

Elle oriente directement son analyse vers les noms d'individus historiques et les toponymes. Mais pourquoi ne pas envisager une application de cette théorie à tous les éléments référentiels présents dans les romans de notre corpus, y compris le nom et la biographie de l'écrivain? On peut émettre l'hypothèse que, contrairement à une idée reçue, l'autofiction ne résulte pas d'un savant dosage entre l'imaginaire et l'actualité mais que le réel est inclus dans ce type de récit dans le but d'y être transformé par la fiction. Le traitement des événements dans les textes de Yasmina Khadra est un exemple particulièrement éclairant de l'emploi de la référentialité comme matériau de la création.

L'autobiographie n'apparaît à ce niveau de l'étude que comme une illusion. Au sein de son texte *L'écrivain*, elle élabore un discours métalittéraire à propos du genre autobiographique. Il se démarque du discours objectif en critiquant ses défaillances. Il rejoint ainsi Marc Weitzmann qui dans *Chaos* démontre que la visée des écrits personnels, qui est de recomposer l'individu, est irréalisable. La restitution du passé se heurte aux incertitudes de la mémoire. (Gasparini, 2008, p. 184-185)

### 3. Rôle de l'inconscient

Pour mieux comprendre l'entreprise de Yasmina Khadra, le recours à la psychanalyse est incontournable.

En effet, l'apparition de la psychanalyse a bouleversé la conception de l'identité en explorant les strates de la conscience humaine. Appliquée à la littérature, cette discipline a prouvé l'impossibilité d'une parole sincère sur soi. Elle révèle que le travail de remémoration, qui est le fondement même de l'autobiographie, rencontre une multitude de barrières infranchissables. Au-delà du problème de l'écart temporel entre le moment de l'énonciation et celui de l'expérience vécue, qui engendre certains oublis de l'auteur concernant des parcelles décisives de sa vie, l'individu lui-même constitue un obstacle à l'écriture personnelle.

Dès qu'il tente de faire état de son existence, son inconscient l'empêche d'être fidèle à la réalité en refoulant des événements qui doivent rester secrets. Ainsi, l'écrivain dissimule involontairement des actions répréhensibles qui risquent d'entacher son image publique. Selon Jacques Lecarme, « le moi, dès l'origine se situerait sur une ligne de fiction ». L'autobiographie ne permet donc pas d'accéder à la vérité bien qu'il s'agisse de son enjeu principal. Elle n'est plus que de la littérature, au même titre que le roman. Aux yeux des critiques, il n'en faudra pas davantage pour voir en l'autofiction une perspective de renouvellement possible de l'autobiographie à « l'ère du soupçon ». (Lecarme, 1997)

Celle-ci, en revendiquant explicitement la présence d'invention, assumerait le caractère foncièrement fictionnel de toute écriture intime. Si elle présente l'intérêt de réhabiliter un genre souvent dénigré, cette théorie est discutable car elle repose sur la confusion entre deux types de fiction. En effet, dans l'autobiographie, la fiction ne provient pas du contenu de l'intrigue narrée, elle résulte des contraintes d'énonciation du souvenir.

### 3. 1- Vérité maquillée

Dans le cas de Yasmina Khadra, l'analyse de la fiction est aussi importante, du moins pour ce qui est des manifestations du Moi. A cet effet, il convient de revenir de façon sommaire sur la notion de fiction.

Pour les philosophes sophistes, elle est associée au mensonge. Pire encore, elle construit des illusions qui détournent l'être humain de sa quête du monde intelligible. Dans *La République*, Platon propose l'exclusion des poètes de la Cité car ils représentent une menace pour la société en ayant recours à leur imagination :

« [...] du poète imitateur, nous dirons qu'il introduit un mauvais gouvernement dans l'âme de chaque individu, en flattant ce qu'il y a en elle de déraisonnable, ce qui [...] ne produit que des fantômes et se trouve à une distance infinie du vrai ».

Une définition plus positive de la fiction, celle que nous rencontrons le plus fréquemment aujourd'hui, la décrit comme l'utilisation d'invention dans le processus de création.

Aucune de ces définitions ne correspond au type de fiction que l'on peut repérer ou rencontrer dans une autobiographie. Etant donné que l'invention est le résultat de l'inconscient du scripteur, celui-ci ne peut pas être taxé de mensonge car mentir est un acte volontaire. Nous pouvons reprocher à l'autobiographe d'avoir commis des erreurs provoquées par une insuffisance de sa mémoire. Mais s'il y a mensonge, il n'y a plus d'autobiographie. Dans ces textes, l'imagination est donc à exclure.

En revanche l'auteur effectue un travail de réminiscence pour livrer son imaginaire. L'erreur des critiques provient peut-être d'un amalgame entre ces deux termes. Dans son acception première, l'imaginaire est liée au domaine du rêve et de l'invention, mais pris dans son sens psychanalytique, le mot désigne le siège de la vérité, où l'individu se débarrasse des barrières du « sur-moi ».

Selon Jeannette M.L den Toonder dans *Qui est je ?*<sup>1</sup> (1999) « la notion d'imaginaire ne doit pas être confondue avec un terme comme “imagination” qui renvoie à la faculté d'inventer et entraîne tout une connotation de fantasmes et de mensonge. [...] l'imaginaire est réel, peut-être plus réel, car plus décisif dans nos agissements, que la réalité objective. »

A l'opposé, dans l'autofiction, le fait de fiction provient bel et bien d'une stratégie d'écriture. Yasmina Khadra -comme d'autres écrivains contemporains- revendique la présence d'invention dans ses œuvres. Il s'en sert intentionnellement et consciemment. La confrontation entre l'écrivain et les personnages créés de toutes pièces en est un exemple, ainsi que l'évocation de souvenirs fabriqués.

Dans son texte, initialement autobiographique, les indices de fiction sont nettement moins identifiables. Même si son entreprise autobiographique est un échec, Il tente de livrer son passé au lecteur. *L'écrivain* n'est donc que produit de la fiction. Est-ce que toute cette manipulation est inconsciente ou le prétend-elle seulement ? L'auteur emploie une technique « fiction-making », qui signifie « truc littéraire », pour montrer que le recours à l'imaginaire dont il fait preuve provient d'un artifice littéraire volontaire. Encore une fois, en mimant les écarts et les erreurs de l'autobiographie, l'auteur a orchestré une « ruse » pour faire passer son roman pour du discours référentiel.

Si le travail de réinvention se distingue des fortitudes de l'inconscient, l'imagination n'est pas pour autant exempte de pouvoir dire la vérité. Toutefois, selon Nelson Goodman dans *Manières de faire des mondes* cité dans (Gusdorf, 1991) il ne s'agit pas d'évaluer la littérature en fonction de son adéquation avec le réel mais d'en dégager une vérité d'ordre « métaphorique ».

---

<sup>1</sup> Le truc littéraire selon Toonder Jeannette ML den, *Qui est je ? L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*. Publications Universitaires Européennes : série 13, Paris, 1999.

La fiction permet de réinterpréter l'actualité en investissant ses codes culturels. Des personnages fictifs tels que Nafa Walid peuvent ainsi servir à décrire des individus réels pour en montrer les caractéristiques propres. Plus largement, la fiction a une valeur cognitive, elle permet de réinterpréter le monde réel en posant un regard neuf sur lui.

Sa présence dans l'espace textuel n'est pas autobiographique. Elle relève d'une entreprise bien différente. L'auteur de *L'écrivain* se constitue comme sujet d'écriture pour s'imaginer un nouveau destin, purement imaginaire.

Dans *L'imposture des mots*, l'auteur écrit :

Paris...

Nous atterririons à Charles-de-Gaulle au lever du jour. Pour moi, le troisième millénaire sera parisien ou ne sera pas. Je le vois déjà réticent, harnaché de mille interrogations et de mille incertitudes. Ses horizons se savent peu fiables cependant, pareils aux mariages, ils s'arrangent pour damer le pion au regard le plus sceptique.

Une nouvelle ère hallucine toujours ; celle qui nous interpelle promet d'être équitable. Il y aura d'autres Goebbels et d'autres pasteurs, de nouvelles commémorations, et tous les cimetières du monde auront leurs monuments.

L'Histoire nous prouve régulièrement que nos drames sont en nous, que nos prières se trompent d'adresse dès lors que nous cherchons à imputer aux démons le tort que nous sommes les seuls à pouvoir rendre possible. Voilà pourquoi nos vœux les plus pieux ne dépassent guère la blessure de nos lèvres.

Et puis, qui sommes-nous pour prétendre à des faveurs dont nous demeurons indignes ? Des dieux ? Trop piètres pour assumer une telle charge. (Khadra, 2004, p. 23-24)

### 3.2- Dynamique et enjeux de la mise en texte du moi

Comme nous l'avons analysé au cours de cette première partie, l'auteur cherche à contredire la dimension biographique induite par sa présence « cachée » dans son œuvre. Il veut, tout simplement, produire ce qu'Antoine Compagnon appelle un « contre sens »).

L'auteur compte ainsi réaliser le tour de force de s'auto représenter tout en se dissimulant dans l'espace romanesque, afin que ses personnages ne se confondent jamais avec lui. En ce sens, l'enjeu de l'écriture autofictionnelle s'affirme comme le projet inverse du discours autobiographique. Il ne s'agit pas pour l'écrivain d'explorer sa personnalité, mais au contraire de réduire à néant celle-ci.

L'image de l'auteur dans ses textes est donc celle d'un auteur « mobile », perpétuellement en fuite, qui loin de se mettre à nu cherche plutôt à se dérober au lecteur. Mais la déconstruction de l'illusion biographique a des conséquences sur les romanciers. Pour devenir un personnage de fiction, ces derniers doivent occulter leur statut d'être réel.

Ainsi, l'écriture autofictionnelle s'affirme comme une déréalisation. Elle devient un territoire de mort, comme le souligne Philippe Lejeune : « L'expression de soi peut être ressentie aussi dans l'imaginaire comme une perte de substance, appauvrissant et dépossédant le sujet de son identité et le silence groupal comme une sorte de gouffre aspirant. »

Dès lors, la mise en fiction de « soi » devient une possibilité de résurrection textuelle. En effet, l'auteur de *L'écrivain* ne se destitue de son individualité que pour construire une image neuve de lui-même, façonnée par son imagination. En s'interrogeant sur la nature de cette nouvelle identité, on va voir que la fictionnalisation de « soi » répond à des projets d'écriture bien distincts.

Si elle permet à l'auteur d'élaborer un discours représentationnel sur le monde où le « moi » symbolise l'expérience collective, elle traduit également un désir plus personnel, plus individuel de mythification.

La situation de l'auteur de *L'écrivain* n'est pas confortable, et le choix de l'outil autobiographique ou autofictionnel n'est pas un choix de marque ; il s'inscrit beaucoup plus dans une stratégie visant à se démarquer de la nuance qui caractérise essentiellement la vie de l'auteur et son écriture.

**DEUXIÈME PARTIE :**  
**Les expressions du Moi chez**  
**Yasmina Khadra**

## 2.1- La réinvention de « soi »

Les expressions du moi chez Yasmina Khadra traduisent manifestement l'idée de vivre et écrire selon la nuance ; idée que veut dissimuler l'auteur par le biais de la fictionnalisation du « je ».

Du point de vue de la théorie, la fictionnalisation de « soi » est un phénomène intrinsèque à l'écriture romanesque ; il suffit de penser à la célèbre affirmation de Flaubert pour s'en persuader : « Madame Bovary, c'est moi ». Ce procédé est couramment fréquemment utilisé par les romanciers. (Gasparini, 2008, p. 48)

Nous pouvons même nous aventurer prématurément pour affirmer que Yasmina Khadra est un écrivain autofictionnel, et ce même avant qu'il inscrive directement son nom, son personnage réinventé dans la fiction. La plupart de ses personnages principaux sont des êtres déguisés, des variantes de lui-même ou de ses narrateurs, des fantasmes de lui-même réinventés dans la fiction.

Nous pouvons également évoquer la fragmentation de son « moi » réparti entre les personnages provenant de son imagination. L'autofiction serait donc le point culminant d'un projet de mise en scène de soi plus vaste, qui caractérise l'ensemble de la production de Khadra.

Le recours à ce genre offre la possibilité à l'écrivain d'incarner pour une fois un de ses protagonistes de manière intégrale, sans leur attribuer un pseudonyme, et d'assumer pleinement le rapport de proximité qui lie un auteur aux créatures issues de son imagination. L'investissement personnel de l'auteur dans le processus de création n'a pas pour autant une valeur biographique.

Nul n'oserait prendre au sérieux le discours de Flaubert qui affirme ne faire qu'un avec son héroïne. Cependant, son propos met en lumière les interactions entre

la fiction et le réel. En ayant recours à son existence pour façonner des personnages imaginaires, l'auteur va à l'encontre du discours des théoriciens séparatistes pour qui le cloisonnement entre le monde réel et l'imaginaire est indiscutable.

Ainsi, en publiant son roman *Fils*, Doubrovsky avait pour ambition de remplir la « case aveugle » de Philippe Lejeune, qui réfutait la possibilité d'une double énonciation référentielle et fictionnelle au sein du même texte dans *Le pacte autobiographique* :

Je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, ce n'est pas à moi d'en décider, mais j'ai voulu très profondément remplir cette "case" que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire. (Doubrovsky, 1977, p. 64)

D'autre part, la reconfiguration de certains traits de sa personnalité à travers ses personnages témoigne d'un désir plus profond de l'écrivain. Sa fictionnalisation lui permet de faire partie de son œuvre. Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes évoque le fantasme des auteurs qui souhaitent intégrer l'univers de leur fiction : « Un certain plaisir est tiré d'une façon de s'imaginer comme individu, d'inventer une dernière fiction, des plus rares : le fictif de l'identité ». (Barthes, 1973, p. 98)

Le genre de l'autofiction semble pouvoir exaucer ce désir. Contrairement au roman, l'auteur n'est plus simplement le metteur en scène qui orchestre la destinée de ses personnages. Il se situe au centre de l'intrigue. Toutefois, à la différence de l'autobiographie, l'auteur autofictif ne se constitue pas comme sujet, mais comme acteur de son récit. La réflexion sur la fonction du comédien proposée par Diderot éclaire particulièrement ce rapprochement :

L'acteur est las, et vous tristes ; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener. S'il en était autrement, la condition de comédien serait la plus malheureuse des conditions ; mais il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas. (Diderot, 2000, p. 24.)

En tant que mise en scène de soi, l'identité que se forge l'auteur dans l'autofiction n'est qu'une « illusion ». En ce sens, la personnalité véritable de l'auteur importe aussi peu que celle de l'acteur, puisque l'écriture devient le lieu d'une métamorphose. L'enjeu de l'écriture autofictionnelle consiste à interpréter un rôle, comme en témoigne l'affirmation de Richard Bohringer, comédien et auteur de *Traîne pas trop sous la pluie* :

Ce qu'on envie chez le comédien ou chez l'écrivain, ce n'est pas les choses que l'un ou l'autre trouve en lui-même si enviables, mais les idées remarquables que s'accorde le comédien ou l'auteur, son irresponsable incarnation/désincarnation, la satisfaction qui ne procède pas du « moi », même si ça implique d'accumuler sur soi d'imaginaires souffrances.

Ce qu'on lui envie, c'est le don de l'auto transformation théâtrale [...] » L'entreprise de s'auto projeter trouve donc sa justification dans la conquête de l'altérité. Il s'agit de « devenir autre que soi »... Et pour moi, je ne sais pas si je porte un masque ou pas.

### **2.1.1- Représentations plurielles**

A ce niveau de l'analyse, nous pouvons dire qu'il existe un travail de reconstruction identitaire dans l'espace romanesque chez l'auteur Yasmina Khadra. Pourtant, nous pouvons nous rendre compte que cette reconstruction n'est pas semblable suivant les œuvres. Par exemple, le récit de *À quoi rêvent les loups*, qui dépeint avec simplicité les journées d'un jeune Algérois rêvant de devenir acteur et son histoire ayant basculée, juste après avoir été embauché par les Raja, contraste avec la mise en scène de soi héroïque proposée par le même auteur dans *L'écrivain*. La réinvention de soi diverge donc quantitativement et surtout statutairement d'une œuvre à l'autre.

Elle apparaît plus importante dans l'œuvre dite autobiographique parce que la fiction lui permet de se transformer complètement pour incarner des personnages sensés être réelles. La mise à distance de la personnalité réelle de l'écrivain est telle que celui-ci finit par ne plus se reconnaître.

### **2.1.2- L'écrivain et ses « je »**

En dehors de la question inféodée à l'autobiographie ou à l'autofiction, les expressions du Moi constituent aussi la plate-forme des « romans » de Yasmina Khadra. Autant élargir donc l'analyse aux écritures qui s'inscrivent dans une caractérisation générique plurielle : autobiographie, roman autobiographique, roman et autofiction.

Notre corpus limité à l'écriture de soi se distingue à notre sens par un affichage générique pluriel des traits propres aux genres sus cités. En effet, l'œuvre semble inviter le lecteur à suivre un circuit sémiotique complexe au terme duquel, il pourra évaluer et mesurer sa relation confuse et ambiguë au réel. La complexité de notre problématique réside dans le fait que l'autofiction est un « genre » de l'entre-deux : entre le factuel et le fictionnel, entre l'autobiographique et le romanesque, entre le vécu et le fantasmé. Entraînant ainsi le lecteur à s'interroger, à soupçonner ce qui lui est donné à lire. Le doute s'installe tout au long de la lecture. (C'est écrire ou vivre selon la nuance).

L'autofiction est un genre qui suscite des questions : il s'agit surtout de celles se rapportant à la conscience de soi et des pratiques de la diégèse. Dans notre recherche nous voulons montrer comment Yasmina Khadra se met en scène et comment son autobiographie nous paraît être une écriture où l'on a le droit de se livrer aux artifices de l'imagination plus ou moins pure, de l'invention la plus démesurée.

D'ailleurs notre hypothèse première résulte de ce premier constat. Les autres suppositions que nous avons formulées sont qu'une autofiction était envisageable par l'absence générique dans ses livres. D'autre part, s'il s'agit d'une autobiographie ou d'autofiction, comment l'auteur arrive-t-il à coup de textes ou à coup d'écriture à semer l'incertitude chez ses lecteurs et comment –et surtout

pourquoi- romance-t-il son expérience ou tout simplement pourquoi la mettre en scène ?

Juste après, Yasmina Khadra, faut-il le rappeler, est un Algérien qui a choisi le français comme langue d'écriture et en tout logique nous nous demandons si son « autobiographie » comprenait une particularité par le fait qu'il appartienne à l'univers social maghrébin et ainsi comment saisir la différence entre l'écriture de soi dans le Maghreb (surtout la littérature maghrébine d'expression française) et celle de l'Europe. Et nous demander si l'élément individuel ou culturel était aussi important dans son cas. Et enfin, nous estimons que si l'auteur Khadra est stimulé par le choix de l'autofiction comme genre littéraire, c'est qu'il nous semble à priori motivé par le désir de l'écriture et ce désir serait peut-être le matériau qui véhiculera et éclaircira son texte. Peut être pas toute son écriture mais celle qui nous intéresse et qui figure dans des textes comme *L'écrivain*, *L'imposture des mots* et *Ce que le jour doit à la nuit*. Et même dans les autres initialement présentés comme fictions.

Pour mieux échafauder cette partie de la recherche, nous avons envisagé une entreprise à la lumière des diverses approches qui se sont penchées sur l'autobiographie dite basique et toutes les autobiographies nouvelles et nuancées, ainsi que l'autofiction, dont « l'ADN » reste jusqu'à ce jour non établie.

Pour ce qui est de la classification générique des œuvres, des mentions éditoriales sont apposées en quatrième de couverture. *L'écrivain* est considéré comme un roman d'une enfance algérienne, un autre, *À quoi rêvent les loups*, par exemple, est un récit sensé être purement fictionnel. Khadra qualifie *L'écrivain* de « biographie » et le second de fiction ou de témoignage. Cette situation complique quelque peu notre investigation. Au niveau de la recherche littéraire, le texte *L'écrivain* est un récit autobiographique et les autres n'ont fait l'objet que de peu d'études pour l'instant. Ces timides tentatives pour intégrer les œuvres dans la

classification générique montrent d'emblée les difficultés qui se présentent à notre niveau pour appliquer les théories et les approches relevant de l'autobiographie.

Nous envisageons – à ce niveau de l'analyse- d'aménager un cadre théorique (plus précis que la première partie) qui nous permettra d'examiner l'écriture de soi de Yasmina Khadra.

Et pour cela, il nous paraît important de faire un exposé sur l'état des études liées aux écritures du moi dont celles se rapportant au Maghreb, mais cette fois-ci, en ne perdant pas de vue le volet fictionnel et les manifestations du moi dans un univers romanesque. Dans cette partie nous voulons montrer l'évolution de l'autobiographie comme genre problématique en Europe et au Maghreb.

En second lieu, nous envisageons un examen particulier des textes du point de vue paratextuel et épitextuel, car une telle entreprise nous permettra de lever le voile sur l'ambiguïté générique dans les œuvres de Yasmina Khadra. Cela nous facilitera peut-être la tâche de dégager une piste, celle qui consiste à dire que les textes de notre auteur ne se présentent pas comme des autobiographies traditionnelles. Car dans la conception normative la mention autobiographie est mentionnée quelque part en couverture ou dans le texte.

Dans ce même contexte, nous ferons une deuxième présentation des textes, du moment où les œuvres sont étroitement liés : l'un est un récit dans lequel Khadra retrace des périodes précises de sa vie : une partie de son enfance et de son adolescence, une autre consacrée à son parcours professionnel, le reste de ses textes pourrait être réceptionné une suite mais pas dans la continuité narrative, mais par le fait qu'ils (romans) soient une sorte de « témoignages » ou encore « romans à thèses ».

Après, l'analyse des thèmes portera aussi sur la spécificité de la construction identitaire atypique de Yasmina Khadra particulièrement dans les énoncés de vie.

Une partie sera consacrée aux voix narratives, essentiellement les procédés du « je » réel ou autobiographique –théoriquement- complètement différent du « je » textuel ou du moi en papier et probablement ses doubles.

Cette partie sera inféodée essentiellement à la fiction et à la partie dialogue qui nous amènera peut-être à dire que nous sommes en présence d'un récit de vie dont le but ultime –écrire le moi- est maquillé par la dimension purement romanesque. Et qu'à ce niveau de la réflexion, le concept d'autofiction nous paraît quasi pertinent car le père de l'autofiction n'écarte pas la possibilité d'une autobiographie déguisée, pas du tout fluide, non pas artificiellement arrangée mais un récit de vie heurté, extravagant, nourri surtout de traumatismes intérieurs.

L'autre point sur lequel nous voulons axer notre modeste recherche est de démontrer que les textes de Khadra, même s'ils semblent afficher le caractère autobiographique, sont des textes qui montrent que l'auteur ne se contente pas de narrer des faits réellement vécus, mais de fabriquer des scènes absolument fictives où des personnages référentiels croisent souvent des personnages fictifs. A quelques nuances près, Khadra se positionne au même titre que des écrivains tels Rachid Boudjedra, Mohamed Dib et Albert Camus. C'est pourquoi, une approche narratologique contribuera également et confortera d'avantage l'analyse des expressions du moi chez Yasmina Khadra.

Par ailleurs, un intérêt particulier sera également accordé à la production de l'auteur, plus ou moins dans son intégralité, à savoir ses pratiques textuelles et intertextuelles ; nous analyserons les spécificités des pratiques scripturaires qui mettent en évidence un point essentiel dans notre travail est que *L'écrivain* et *L'imposture des mots* se mettent au service de l'autobiographie dans la mesure où ces textes semblent constituer –non seulement une suite aux premiers textes-, mais aussi une forme de mises au point adressées directement aux détracteurs de notre écrivain, lâché brusquement par les milieux médiatiques et littéraires français et européens, juste après avoir brandi « l'obligation de réserve » face à la polémique

de l'époque « qui tue qui en Algérie ? ». Deux textes bilans tissés essentiellement autour du chagrin, de la douleur et du trauma, et qui ne sont que des séquences du vécu de l'auteur. Et inversement, le « je » fictif difficilement dissociable du « je » réel et l'interdépendance entre les deux ; lesquels constituent le point dominant des écritures du moi chez Yasmina Khadra.

Résultat des courses, montrer que l'expérience ou le vécu de Khadra est soigneusement protégé, sublimé et racheté par la création romanesque. Ce point sera le dernier que nous aborderons et qui comporte des réponses à la question : pourquoi Yasmina Khadra a choisi de mettre en scène ou en texte ses moi, en empruntant des procédés esthétiques sophistiqués qui feraient entrer une part démesurée de l'imaginaire et montrer ainsi qu'au delà de l'histoire vécue, souvent dans la douleur et le traumatisme, l'auteur prend le soin de mettre en évidence le désir d'appriivoiser les mots, de les dire pour réparer un préjudice subi durant une bonne partie de sa vie.

Et qu'au bout du compte, l'écriture autobiographique chez cet auteur serait une véritable écriture de désir (il voulait s'affirmer en tant qu'écrivain et se démarquer de son passé militaire), celle portée par la quête de soi, le soi non pas seulement tel qu'il l'a vécu mais tel qu'il l'a intériorisé, rêvé, voulu... Et que peut-être le but ultime serait de se projeter dans le temps présent et même dans le futur avec l'ambition de se faire une place dans la cour des grands, en transgressant la norme romanesque et en jouant avec les genres prédéfinis.

### **2.1.3- La traversée du miroir**

Selon les milieux littéraires, Yasmina Khadra est sans doute l'un des plus beaux exemples de ce que peut produire la littérature et surtout la schizophrénie algérienne. Ex-officier supérieur dans l'armée et écrivain, homme publiant sous un pseudonyme féminin : les contradictions du personnage sont multiples. Cette

personnalité complexe donne, roman après roman, naissance à une œuvre originale, riche mais difficile à classer, comme en témoigne son roman énigme *Cousine K*.

Yasmina Khadra est toujours là où nous l'attendons le moins. Depuis 1997, date de la publication de son premier roman policier *Morituri*, nous l'avons vu se glisser dans la peau d'un flic, son célèbre commissaire Brahim Llob, puis tuer ce dernier, et se lancer dans le roman à clé. Nous l'avons retrouvé en Afghanistan avec *Les Hirondelles de Kaboul* où il décrivait les affres d'un pays en déshérence, il s'aventure avec *Cousine K* dans le roman psychologique pour mieux brouiller les pistes.

Mohamed Moulessehoul (pour rappel, il a révélé sa véritable identité en janvier 2001, lors de la publication de son roman *L'Ecrivain*), a d'abord fréquenté l'école des cadets d'El Mechouar. Son père, lui-même officier, nourrit alors de grandes espérances pour ce fils dorloté. L'enfant devra pourtant faire face jusqu'à l'âge d'homme à une double violence. Celle de l'armée d'abord, dont il décrit la dureté, les humiliations et les vexations dans *L'Ecrivain*. Celle que lui infligera son père ensuite en répudiant sa mère, laquelle devra, seule avec sept autres enfants, faire face à un quotidien traumatisant. Pour le jeune cadet, promu malgré lui au rang de chef de famille, plus question de se dérober, l'armée seule peut lui offrir une perspective de survie et la possibilité de nourrir les siens. Malgré tout, le démon de l'écriture ne cesse de le tarauder. Il s'intéresse d'abord à ceux qu'il croise dans les rues, les humbles, les clochards, les paumés pour lesquels il écrit quelques romans et nouvelles. Mais l'armée n'est guère accueillante pour les hommes de lettres. Et lorsque le besoin d'écrire se fait plus exigeant encore, le commandant Moulessehoul n'a d'autre choix que de prendre un pseudonyme pour échapper aux inévitables comités de lecture militaires. Son épouse, qui porte trois prénoms, lui en offre deux : Yasmina Khadra est né.

Ses trois premiers polars connaissent un certain succès à domicile -à Alger- mais suscitent surtout l'adhésion des lecteurs européens. En France, mais aussi en

Allemagne et dans la dizaine de pays où ils sont traduits, ses livres sont très bien accueillis et le mystère qui entoure l'auteur et sa fonction ne fait qu'ajouter à l'intérêt que le public lui porte.

Yasmina Khadra souhaite pourtant se faire connaître de ses lecteurs et finit par révéler sa véritable identité en janvier 2001. Nous en savons désormais un peu plus sur l'homme. Une fois révélée son identité, il s'installe en France, puis au Mexique et fait des va et vient entre les deux pays. Affirmant connaître le système de l'intérieur, il réfute les accusations portées contre l'armée algérienne, et bat en brèche la polémique de l'époque. Les disparus, les massacres organisés, les villages entiers laissés aux mains des groupes armés ? L'officier réfute une à une les rumeurs. On l'imaginait transfuge bruyant, il se montre étonnamment discret sur ce qui se passe au sein de la « grande muette ». Plus communicatif quand il s'agit de parler de lui même que de son corps d'origine. Peut-être l'écrivain souhaite-t-il désormais se consacrer à son art, et dans ce cas, nous ne saurions lui donner tort. Car Yasmina Khadra, auteur prolifique, dispense généreusement son talent. Phrases sublimes, analyses psychologiques fines : l'homme est orfèvre en écriture et se venge de longues années de frustration en gratifiant une à deux fois l'an ses lecteurs d'un roman de qualité.

Pour sa livraison *Cousine K*, Khadra aborde avec métier l'analyse psychologique. L'auteur qui se proclamait il y a quelques années « à l'aise dans tous les genres » a prouvé qu'il était capable de passer du polar à l'autobiographie. Avec *Cousine K*, il affirme son talent pour l'étude de caractère. Le narrateur, un garçon timide et mal aimé de sa mère, laquelle n'a d'yeux que pour son frère aîné, se prend d'amour pour une ravissante cousine qui ne lui offre en échange que mépris et sarcasmes. Pis, la perfide profite de ses séjours chez lui pour lui dérober le peu d'estime que sa mère lui porte encore. « K était méchante et égoïste, fielleuse et rancunière. (...) Le pot au miel dérobé, c'était elle. Le gros mot proféré dans l'étable, c'était encore elle. Pourtant inévitablement, machinalement, c'était vers moi que l'on se retournait. »

Des années durant, le narrateur confit d'admiration pour la gamine tentera d'obtenir ses bonnes grâces, en vain. Au mieux, *Cousine K* tourne en dérision sa maladresse et ses sentiments, au pire elle les ignore. Mais le sentiment de ne pas exister aux yeux des autres et surtout aux yeux de K finira par devenir insupportable au point de susciter chez le héros une révolte qui le transformera en bourreau. Personnage misérable à la vie brisée, il s'interroge « Qui était-elle, un ange, un démon, les deux à la fois ? » avant de conclure « C'est mon histoire. Je lui donne la morale que je veux. »

Mais peut-il encore s'agir de morale quand un être atteint de tels paroxysmes de souffrance ? Récit atypique sur la douleur et la folie, *Cousine K* incite aussi à la réflexion sur les réactions de ceux, individus ou peuples, qui subissent trop longtemps l'oppression. Yasmina Khadra, élevé dans le carcan de l'armée algérienne, en sait sans doute beaucoup sur le sujet.

Cependant, Avec *L'écrivain et L'imposture des mots*, Yasmina Khadra va s'essayer à un genre tout à fait inhabituel : l'autobiographie. Nous employons le mot inhabituel car cet auteur a d'abord écrit des polars, et des romans. Il écrit habituellement des romans qui ont pour objet des situations et des faits relevant de « l'invention ». Mais, tout en recherchant ce cadre et cet espace collés à la réalité. En optant pour le roman, Yasmina Khadra désire via ses pratiques produire et provoquer plus qu'un effet de réel ou une illusion référentielle. Ce sont des textes qui se veulent conformes à la réalité politique et même socio- culturelle, celle des lecteurs Algériens d'abord, puis le reste du monde.

La question est de savoir si Yasmina Khadra en adoptant le genre autobiographique ou autofictionnel, garde les mêmes stratégies d'écriture ou s'il est contraint par le genre à changer. A-t-il suivi le genre classique de l'autobiographie ou a-t-il suivi un nouveau genre d'autobiographie mais infléchi par la dimension fictive telle que l'autofiction (dans sa version Marc Weitzmann) ? Pour cela, il nous

semble nécessaire d'engager plus d'approches qui nous permettront d'examiner l'écriture de soi de Yasmina Khadra. Il nous paraît important aussi de présenter un autre éclairage sur les études autobiographiques dont celles se rapportant aux auteurs algériens et maghrébins. Lequel éclairage servira de prétexte pour introduire Yasmina Khadra sur la scène de l'écriture autobiographique.

A vrai dire, l'autobiographie est un genre qui depuis son avènement a suscité de vives critiques sur la scène littéraire et c'est précisément cet aspect, que nous voudrions souligner. Nous remarquons d'abord, que la généricité est au cœur des polémiques et des débats des chercheurs en littérature et des spécialistes du roman « hybride ».

De plus, des dénégations autobiographiques s'affirment de manière éclatante en s'exhibant, sur les jaquettes même des livres, sous des formes génériques qui prêtent moins à conséquence. On écrit alors volontiers roman, nouvelle ou récit, en lieu et place d'autobiographie. L'autobiographie jusqu'au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle a été dépréciée par la « vieille garde » de la littérature. Evidemment cette situation a changé puisque vers les années 1960-1970, l'autobiographie est devenue un « genre » à part entière, mais sans pour autant livrer tous ses fondamentaux et ses secrets. Nous avons constaté également, devant l'afflux de romans dont la personne de l'auteur est le sujet, que mettre en texte sa vie veut dire écrire ses émotions, ses émois avec art, romancer ses petits et grands chagrins, exhiber ses petites et grandes humiliations, en un mot, s'extimer. En effet, très peu d'auteurs y ont échappé :

Presque tous en viendront un jour ou l'autre dans les années qui suivront, soit à l'autobiographie proprement dite, soit à une autobiographie paradoxalement associée à l'imaginaire.

Le modèle générique confectionné par Philippe Lejeune, s'il a connu un grand succès, dans les milieux de la critique universitaire, ne semble néanmoins s'appliquer qu'à un certain type de textes comme *Les Confessions* de Rousseau.

Autrement dit, la théorie de Lejeune serait inefficace face à des écritures du moi qui s'écartent du modèle canonique de Rousseau. En effet, Lejeune propose une définition serrée de l'autobiographie. Pour lui c'est :

Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. (Lejeune, 1975, p14)

Ne peut-on pas concevoir des écritures du moi par des formes scripturaires autres que le récit en prose ? Ne peut-on pas raconter sa vie par la poésie, le roman photographique, la bande dessinée, le montage photographique comme l'ont fait beaucoup d'écrivains ? (Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Roland Barthes ...).

A ce propos, Philippe Lejeune a expliqué des années plus tard, dans une interview accordée au *Magazine Littéraire* (2007) :

(...) ce n'est pas seulement dans l'écriture qu'on peut tracer un portrait de soi, ou faire un bilan sur soi, il y a d'autres médias ou moyens que le papier ou l'écriture. Je me suis intéressé au problème de la représentation de soi en peinture, à l'autoportrait, puis au problème du cinéma [...] l'autobiographie en bande dessinée, un genre en pleine expansion actuellement. Plus récemment, pour revenir au langage écrit, mais avec un média différent, je me suis passionné pour le journal en ligne sur Internet.

En ce sens, la question autobiographique se pose d'abord aux auteurs en quête d'outil efficace pour raconter leur vécu : faut-il s'en tenir à un passé référencé de manière restreinte ou aller au-delà du référent pour intégrer une part de la fiction ? Ce qui nous ramène à nous interroger sur notre auteur : Khadra a-t-il écrit une autobiographie suivant le modèle de Lejeune ou a-t-il subvertit (dans le sens revisiter) le genre ?

Après une aventure sous le coup d'un pseudonyme, Khadra a décidé de dévoiler son identité au grand public. Est-ce seulement pour raconter sa vie ?

Ou bien est- ce par devoir envers le lecteur qu'il a décidé de dévoiler son identité et de ce fait, parler de lui. Révéler son identité signifie peut-être dévoiler une part de lui-même et de là accomplir son devoir de vérité. En tout cas, Yasmina Khadra ne manque les rendez vous de la presse pour soutenir cette idée du devoir de vérité. Autrement dit, emboîter le pas au géant de la littérature brésilienne Paulo Coelho. Il avait dit dans l'un de ses livres en guise de préambule: J'ai un devoir envers vous, et envers moi-même : parler de ce qui me préoccupe, et non de ce que tout le monde aimerait entendre. Certains livres nous font rêver, d'autres nous rappellent la réalité, mais aucun ne peut échapper à ce qui est primordial pour un auteur : l'honnêteté avec laquelle il l'écrit. (Coelho, 2003, p. 8)

Un principe auquel semble adhérer Yasmina Khadra. Une nouvelle ligne « éditoriale » : dire la vérité le plus sincèrement possible à ses lecteurs. Pourquoi est-ce si important ? Quel rapport y a-t-il entre le dévoilement de son identité et le devoir de vérité? En parlant de lui, comment se met-il en scène ? (Lire entretiens avec Yasmina Khadra)

Dévoiler son identité et raconter sa vie semble être un exercice pas du tout facile à réaliser: si l'on se réfère à l'autobiographie canonique, le genre s'installe selon Lejeune dans une posture quasi-totalitaire du référent c'est-à-dire le référent doit être la vie individuelle (étymologie du mot autobiographie signifie raconter soi-même sa vie), l'expérience d'un vécu, dans un idéal d'objectivité et présenté dans un ordre chronologique qui ne remet pas en question la fiabilité de la mémoire et qui retrace la trajectoire entière de la vie de l'auteur.

Cependant, il s'avère que tout n'est pas aussi simple car justement écrire sur soi soulève toute une série de problèmes : oubli, mémoire sélective, et peur de se dévoiler aux autres. La mémoire sélective suppose une discontinuité dans la narration ce que les théoriciens appellent la narration par bribes ou fragmentée.

Cette forme d'écriture selon l'autobiographie contemporaine est pratiquée par des auteurs maghrébins tels que Mohamed Dib, Assia Djebar, Rachid Boudjedra et bien d'autres. Dans ce cas, est-ce que Yasmina Khadra a écrit tout son vécu et, dans cet idéal d'objectivité ? A-t-il restitué dans une logique calculée et organisée sa vie ou a-t-il plutôt restitué son passé dans un désordre où il laisse s'installer une rêverie et ainsi donner à des fragments de sa vie l'ordre de tout dire ?

Après Rousseau et Chateaubriand, Raconter l'ensemble de sa vie est devenu quasi impossible. D'abord parce qu'il faut mener l'histoire jusqu'au terme de la vie, de plus, la mémoire doit permettre de restituer tous les événements d'une existence or Sartre par exemple, avait pratiquement échoué dans ce type d'exercice avec bien entendu *Les Mots*.

En effet, il n'a pas pu aller jusqu'au bout de son projet, c'est à dire écrire sur sa vie entière. Car, il aurait fallu envisager une suite au livre *Les Mots*, or il n'est jamais parvenu à le finir, du moins à l'écrit, pour différentes raisons qu'il avait d'ailleurs expliquées tout le long de son parcours d'écrivain. Dans *Les Mots*, la vie du personnage principal (c'est à dire lui) s'arrête à l'adolescence. Qu'en est-il pour Khadra ? A-t-il choisit de raconter une partie de sa vie seulement ? Et pourquoi ?

En décidant de dévoiler son identité, Yasmina Khadra se manifeste grammaticalement à travers le « je », mais cela suffit-il pour dire que le texte est autobiographique ? La définition que donne Lejeune (1975) sur l'identité de l'auteur semble aussi problématique :

Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime) il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. [...] l'identité du narrateur et du personnage principal que suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne. C'est ce que Gérard Genette appelle la narration « autodiégétique » dans sa classification des « voix » du récit [...]

A la base de cette définition, peut-on envisager –de façon effective- une autobiographie à la première personne ? Ne peut-on pas l'envisager à la deuxième

ou la troisième personne ? Peut-on réellement réunir les trois entités auteur-narrateur- personnage ?

Si nous suivons à la lettre la définition de Philippe Lejeune, retourner sur les événements de sa vie passée implique en réalité une posture particulière et très complexe à la fois. En d'autres termes, le narrateur évoque son passé avec des faits évidents et avérés ; il a une parfaite connaissance rétrospective de son existence. Pendant la rédaction, il fait en sorte que la vie racontée soit celle qu'il a vécue avant, de telle sorte que le temps de l'écriture et le temps de l'histoire ne soient pas modifiés (conformité parfaite). Cependant, cela n'est pas aussi évident dans la mesure où des recours au présent peuvent perturber cette harmonie par la présence même de commentaires qui trahissent le point de vue de l'auteur au moment de l'écriture.

En racontant sa vie, Khadra est-il dans cette forme pré établie par Lejeune ou pouvons-nous le considérer comme d'autres écrivains, pour qui l'objectif recherché n'est pas vraiment dans la justesse des souvenirs, mais plutôt dans la manière de les dire et de les écrire ? La narration autodiégétique n'est pas réservée à l'autobiographique et même si l'auteur emploie la première personne du singulier « je », le narrateur peut adopter plusieurs postures –l'un des principes de la polyphonie- qui viennent troubler cette homogénéité évoquée avec insistance par Lejeune. Yasmina Khadra, par exemple, a mixé deux voix, celle de l'adulte et celle de l'enfant dans son texte *L'écrivain*. Et ainsi, en combinant cette duplicité de l'énonciation, il est parvenu à donner à son texte un style sensé.

Khadra se sert de cet écart pour réaliser des effets malicieux ou bouleversants, en jouant sur le contraste entre la naïveté, l'ignorance ou l'impuissance d'un enfant, et la mise au point, les insinuations ou les témoignages d'un adulte qui s'adresse, à travers la voix d'un cadet, à un lecteur qui est loin d'être naïf, un lecteur averti.

Après avoir dévoilé son identité, l'auteur décide de revenir à son enfance non pour partager avec son public sa scolarité au niveau de l'école El Mechouar, mais pour évoquer quelque chose d'essentiel, à ses yeux, son don pour l'écriture et pour le roman. Alors, a-t-il écrit ces textes pour répondre aux voix qui s'élevaient à l'époque pour dévaloriser son expérience et son œuvre ? Ou bien s'était-il seulement initié à un genre nouveau : les écritures du moi ?

C'était donc le commencement, tout va partir de là, du moment où il a pris cette décision de dire : « Yasmina Khadra c'est moi, Mohamed Moulessehouli ». Mais par le biais de quel pacte ? De véridicité ? Ou autre ? Et quelle était sa stratégie pour mener à bien son projet ou nouvelle aventure ?

Peut-on dire vraiment toute la vérité sur soi et ne rien cacher à son lecteur ? En autobiographie canonique, la vérité est une condition scellée et non négociable. Il s'agit de dire *la vérité, toute la vérité*. L'auteur du *Pacte autobiographique* soutient mordicus qu'un pacte de véridicité suffit pour attester que le récit raconté est authentique, tout simplement parce que l'auteur s'engage envers son lecteur pour affirmer que l'histoire racontée est vraie.

Peut-on vérifier, toutefois, l'authenticité des dires et croire ainsi, que ce que nous raconte l'auteur n'est autre que la vérité ? Pour un lecteur averti, cela relève du quasi impossible : vérifier, tel un juge d'instruction, la véracité des dires d'une personne ! Sachant que Khadra n'a jamais commis ou composé un texte autobiographique avant L'écrivain.

## **2.2- Les masques du « Moi »**

Ce qui est valable pour n'importe quel auteur et valable aussi pour Yasmina Khadra. Un auteur peut inventer et peut mentir sur certains faits. En ce sens, beaucoup d'exemples ont été cités par les spécialistes des récits de vie et des questions autobiographiques comme de fausses autobiographies (préalablement

présentés comme de vraies autobiographies) : *En finir avec Eddy Bellegueule* d'Edouard Louis et *Survivre avec les Loups* de Misha De Fonseca.

Ces deux textes retracent –chacun de son côté- la vie des deux écrivains « imposteurs », qui se sont inventés des identités nouvelles juste parce qu'ils désiraient rendre leurs vies ou expériences intéressantes, et qu'ils ne sont pas ni les premiers ni les seuls à fantasmer une autre vie. Alors, comment certifier que ce que nous lisons est vrai quand un auteur choisit intentionnellement de créer un monde bien à lui et qui est aux antipodes de sa vraie vie ?

Un auteur peut cacher délibérément son moi profond. C'est ce que la critique littéraire contemporaine qualifie « d'indicible » : Sartre, dans *Les Mots*, a pris conscience qu'il n'est pas évident de tout dire de soi : « Comme chacun, j'ai un fond sombre qui refuse d'être dit ». Ce qu'il précise à la presse ou même dans ses textes, c'est qu'il ne s'agit pas de l'inconscient, mais plutôt des choses qu'il sait, et qu'il garde pour lui volontairement. (Jérôme Peras, 1998)

Cette affirmation laisserait plus d'un perplexe car le lecteur ne saura pas si l'auteur est sincère ou, s'il cherche à brouiller l'esprit du lecteur ; il ne dit pas toute la vérité mais n'invente pas non plus (nous pensons que c'est là que va intervenir la psychanalyse).

Il sélectionne une ou des parties de son vécu pour les mettre en texte. Dans ce cas, le pacte sur lequel s'appuie Philippe Lejeune ne serait d'aucun intérêt si le lecteur devait compter seulement sur la sincérité d'un auteur. Et il n'a de validité car il n'est plus l'élément fondamental sur lequel s'appuie une recherche littéraire.

Ce qui nous ramène à notre auteur : quel projet autobiographique envisage Khadra ? Et comment a-t-il organisé son texte ?

Actuellement d'autres facteurs seront mis à jour et qui répondent aux critères de la pensée contemporaine. Le premier problème qui se pose à la critique littéraire se situe dans le fait qu'il faut mettre en évidence le fait que les autobiographes ne sont pas les seuls à s'engager à dire la vérité, nous signalons que les autofictionneurs s'engagent aussi implicitement à dire la vérité sur eux, quoiqu'il en coûte pour leurs proches. Doubrovsky prétend d'ailleurs ne faire que cela dans ses textes mais assure en même temps qu'il « fictionne ».

L'écriture du moi est confrontée donc dans le cas de l'autobiographie à l'impossible vérité. D'ailleurs, Lejeune le confirme dans un article consacré à l'écriture de soi :

[...] les textes qui affrontent en face l'impossible vérité, éventuellement par des voies obliques, comme l'ont fait Perec et d'autres, mais loyalement et en renonçant à inventer. (Lejeune, 2003)

Nous ne pouvons que nous interroger sur les voies obliques dont parle Lejeune. Fait-il référence aux autofictionneurs qui, eux, ont recours à l'invention ou du moins à l'imaginaire ? Ou fait-il allusion au roman autobiographique ?

Pour certains chercheurs, il est évident que l'écriture de soi semble être la préoccupation de beaucoup de théoriciens et semble déclencher des débats par le fait qu'un auteur qui raconte sa vie, est confronté à des interrogations telles que : comment rendre une vie ordinaire (un non événement du point de vue des médias), attractive au point d'intéresser les lecteurs ?

Comment se dévoiler à son lecteur ? Est-il possible de raconter toute sa vie ? En s'abandonnant à l'écriture de soi quels procédés utiliser pour rendre compte de sa « vraie » vie ? Toutes ces interrogations autour de la question du genre autobiographique n'ont pas manqué d'intégrer d'autres questions plus pertinentes en rapport avec l'auteur que nous étudions : comment Yasmina Khadra se met-il en scène ? Est-il au carrefour de la « vérité » et de la fiction ? Va-t-il intégrer dans son

discours, la mise en scène d'un « je » singulier ? Sommes-nous face à un auteur anxieux et partagé entre le devoir de dire et de ne jamais pouvoir dire la vérité ? Tend-il à s'éloigner de la conception traditionnelle de l'autobiographie reposant sur une simple identité de l'auteur, du narrateur, et du personnage et aller ainsi, vers une écriture plus romancée ? Peut-on considérer l'écriture autobiographique de Khadra comme une écriture déviée par la fiction ? Peut-on considérer cette fictivité comme un choix esthétique ?

Tout le monde sait que l'écriture permet des performances lorsqu'il s'agit de transformer son vécu. Le trouble de la mémoire que nous avons évoqué bien avant peut faire en sorte de compenser « le vide » ou « le blanc » par un souvenir faux. Ce que les psychanalystes appellent un souvenir-écran. Serge Doubrovsky disait dans son livre, *Fils* : « Si je songe à moi, un pur rêve. Si j'essaye de me remémorer, je m'invente. Sur pièces, de toutes pièces. Je suis un être fictif » (Doubrovsky, 1977, p. 56). D'emblée, cela veut dire qu'il est facile de savoir d'où vient la fictivité et on distingue ce qui empêchera le développement de l'autobiographie.

C'est pour cette raison d'ailleurs que la grande difficulté pour un autobiographe est d'écrire sa vie en retraçant avec lucidité, tous les événements ayant marqué son existence. C'est pourquoi l'identité ou la construction de l'histoire d'un être -à la première personne- a été, ainsi, affaiblie voire rendue impossible. C'est en effet une situation moins certaine pour l'autobiographe parce qu'il est confronté à une double position : écrire sur sa vie et son désir de faire de son texte une œuvre littéraire. A Priori, ce qu'a tenté de faire Jean Paul Sartre dans *Les Mots*, par exemple.

Il a essayé d'évoquer son passé, en optant pour un mode romanesque, sans « se couper entièrement du pacte autobiographique », ce que Philippe Lejeune définit comme « des autobiographies qui prennent des chemins retors vers la vérité » (Lejeune, 2005, p. 92). Ce sont justement ces circuits retors dont parle Philippe Lejeune qu'il convient d'interroger. L'autobiographe se fonde sur le pacte de vérité

certes, mais est-il capable de renoncer au plaisir de découvrir un monde converti et qui associe le vécu et l'imaginaire grâce aux moyens que lui offre le langage ? (l'autofiction est une aventure du langage selon Philippe Gasparini, 2008)

L'autofiction, telle que théorisée et pratiquée par Serges Doubrovsky, n'est elle pas un de ces parcours tortueux pour écrire sur soi. Lisons ainsi l'auteur expliciter sa démarche, avant de trancher :

Ma vie, je n'ai pas voulu la changer, je l'ai échangée contre l'écriture, bien sûr, on peut créer des fantômes imaginaires, en peupler des romans, moi, ma vie est mon roman, je suis mon propre personnage, mais ma personne, c'est lui qui me l'a fait découvrir [...] (Doubrovsky, 1988)

Serges Doubrovsky veut échanger sa vie pour des phrases et par là même se rendre intéressant et peut être réhabilité (d'après lui ?). La relation d'identité est explicite, mais ce qui importe le plus c'est de capter l'attention du lecteur, lui raconter sa vie ordinaire mais réelle sous des formes plus prestigieuses et plus fascinantes. La vérité se situerait dans l'entre- deux d'une vrai vie et une autre imaginaire, du roman et de l'autobiographie ; en somme c'est une : « fiction des événements et de faits strictement réels » (Doubrovsky, 1977). Ainsi, l'autofiction se place entre deux genres : le roman (fiction) et l'autobiographie (récit de vie).

Ce qui nous amène à nous poser des questions sur le type de texte qu'a choisi Khadra. Dire la vérité sur lui, nous conduit à nous demander si Khadra a lui aussi troqué sa vie pour des phrases s'il place son récit entre le factuel et le fictionnel?

Une autre question que soulèvent les écritures du moi : Comment le lecteur saura-t-il, s'il s'agit réellement d'un récit de vie ou d'une histoire infléchie par le fictif ?

Le progrès théorique des dernières années mise surtout sur le fait que les romans autobiographiques ne sont pas toujours le produit d'un projet esthétique bien clair. Car pour certains auteurs, il s'agit de ménager deux aspects essentiels : le référentiel et le fictionnel. Il semblerait que « le roman autobiographique maintient une logique référentielle tout en s'allouant les possibilités plastiques du roman. » (Kaufmann, 2004, p. 78). Dans ce cas, est-ce que Yasmina Khadra a écrit un roman autobiographique ?

Comment élucider ce labyrinthe de genres qui s'entrelacent dans l'espace textuel ? Est-il question chez cet auteur d'un récit qui « recompose le réel pour lui donner la cohérence d'un destin » (Gusdorf, 1991) ?

Pour beaucoup de critiques, les contemporains notamment, les auteurs peuvent osciller entre la vérité et la non-vérité dans la mesure où, la vérité pure n'existe pas, à plus forte raison dans le texte. Les nouveaux romanciers, comme Alain Robbe-Grillet, optent consciemment et par principe à la franchise et à l'irrégularité dans leur entreprise d'écriture. L'acte d'écrire est considéré comme l'aboutissement d'un chemin non-préfiguré, surtout comme une productivité.

La langue travaille ainsi les souvenirs retouchés de manière à créer peut-être des scènes d'autofiction où s'y mêlent la vie réelle et l'écriture. Il s'avère que l'autobiographie comme le roman subit un renouveau, processus inévitable sans doute, parce que le dépistage des éléments autobiographiques est devenu difficile et surtout soumis à la volonté de l'auteur d'insérer des éléments biographiques dans le texte ; on entend par là, la portion référentielle inscrite dans les écrits.

Au lecteur de décider que, même si le texte semble quelquefois donner des signes référentiels, l'œuvre qu'il lit relève de la fiction. Le genre tire sa force de cette ambiguïté fondatrice, Claude Arnaud dans son article intitulé *L'aventure de L'autofiction* soutient qu'on ne sait jamais quand l'autofictionneur dit vrai ou faux.

Aucun indice ne peut confirmer avec exactitude que tel événement s'est réellement produit tel qu'il est énoncé dans le roman et même s'il s'offre textuellement comme témoignage véridique sauf s'il y a eu procès et encore. Les écrivains mobilisent leur talent et toutes les ruses de leur art pour brouiller les pistes.

C'est pourquoi la nouvelle autobiographie, conception de l'écriture de soi, implique le lecteur dans le processus de réception d'un texte. Pour Barthes par exemple, la lecture et l'écriture sont ainsi complémentaires et font du lecteur un participant actif de la communication.

Pour Roland Barthes, la nouvelle écriture signifie lecture ou plus exactement lire. Il veut certainement inscrire l'œuvre dans une sorte de bipolarité, qui met en relation le texte (1er pôle artistique) et le lecteur (2ème pôle de réception). D'après lui, c'est au cours de la lecture que se produit l'interaction. Cette polarité si nous pouvons nous exprimer ainsi explique que le texte doit cibler la compréhension au-delà de sa forme. Que le lecteur possède une infinité de possibilités d'interprétations. Barthes prône ainsi à la pluralité du sens (Barthes, 1975).

A ce sujet, Genette (1992, p. 85- 87) abonde le sens de Barthes, en particulier dans l'interprétation. Pour lui :

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 [...] c'est étoiler le texte au lieu de le ramasser

Ici, nous comprenons qu'il s'agit d'une interprétation résultant d'une lecture qui commence en n'importe quel lieux dans le texte et ainsi la lecture signifie démonter, briser et interrompre le texte avec des commentaires et donc le lecteur va transformer le texte par sa propre lecture. Cette forme de lecture permet d'éviter de tomber dans le piège d'une interprétation traditionnelle trop sommaire, qui cherche à fixer le sens du texte à l'immobiliser, à l'essentialiser.

Il apparaît clairement que l'écriture et la lecture soient étroitement liées puisque la nouvelle autobiographie associe le lecteur dans le processus d'écriture.

Elle devient aussi, une sorte d'état intermédiaire entre le réel et la réalisation écrite. *Réécrire* ne signifie pas qu'il faille remonter aux origines, mais qu'il faille effectuer un chemin *palimpseste* aboutissant à une autobiographie basée sur des bribes et des fragments de souvenirs du passé. Réécrire, c'est finalement le fait de se souvenir et de se saisir du passé dans le présent. Dans cette nouvelle forme scripturaire, il y a une exigence de vérité et d'authenticité suggérées par le parcours discursif (pratiques langagières). Cette forme discursive n'occulte pas l'élément fictif : il se mêle à la réalité par le rêve et le fantasme qui constituent la personnalité de l'instance narrative. Cette dernière intéresse la psychanalyse, parce que le rêve fait partie de la réalité de l'individu. Cette nouvelle autobiographie s'appliquerait-elle aux écrits européens seulement ? Est-il possible que le récit de Khadra soit un texte hybride où il est partagé entre deux cultures ?

Avec Yasmina Khadra, nous ne sommes plus à l'époque de Rousseau, ni dans l'univers européen. En effet, Khadra est un auteur Algérien, d'expression française. Au constat indiscutable, comment introduire l'écriture de soi de cet auteur dans l'univers maghrébin ? Existe-t-il une différence entre l'autobiographie européenne et l'autobiographie maghrébine ? En quoi consiste la différence ?

Traditionnellement, les européens ont pensé que l'écriture de soi était réservée aux occidentaux seulement, mais l'histoire littéraire va montrer que l'autobiographie ou l'autofiction était loin d'être réservée au monde occidental. Les études scientifiques et universitaires ont montré que ce genre, était aussi le genre de prédilection des auteurs non européens, maghrébins et que la forme d'autobiographie maghrébine et arabe existe. Lors des différentes manifestations universitaires organisées autour de cette question, des chercheurs du Maghreb ont tenu à rejeter ce préjugé qui persiste ; à savoir que l'autobiographie est un genre exclusif de la littérature et de la culture européennes. Cette idée qui s'est répandue

en Europe nie évidemment l'existence de toute forme d'autobiographie en dehors de cette espace (point de chasse-gardée).

C'est pourquoi, la critique littéraire a voulu prouver, au contraire, l'existence d'un genre autobiographique dans la littérature maghrébine et arabe. Cependant, les auteurs maghrébins qui ont choisi la langue française comme langue d'expression, ont donné à cette forme scripturaire une caractéristique atypique ; celle de l'hybridité. Laquelle suppose que l'écriture se nourrit d'une double culture occidentale et orientale, ou d'une culture plurielle tout simplement. C'est pourquoi, nous nous sommes intéressé et demandé si le texte de Khadra serait compris comme « genre hybride en ce sens qu'il superpose et embrouille les traditions textuelles autobiographiques issues de différents espaces culturels ». Pour Abdellah Bounfour, la littérature maghrébine d'expression française a souvent recouru à deux langues et aussi à deux littératures et son étude « ne peut ignorer l'une des deux rives qui la constituent ».

Il considère que les romans signé par Feraoun, Mammeri et Khatibi ne sont pas seulement des écrits marqués par des éléments autobiographiques, mais, ils sont aussi des témoins de leur vie et des réalités d'une société maghrébine colonisée. Mieux encore, Bounfour estime qu'au Maghreb, les écrivains veulent se montrer eux-mêmes et montrer leurs cultures envers le colonisateur.

Pour ce qui est du lecteur français, ce dernier recherchait surtout des textes des sociétés colonisées pour deux raisons essentielles, la solidarité avec les peuples opprimés et la quête de textes exotiques.

En d'autres termes, l'autobiographie maghrébine est plutôt considérée comme un genre historique que comme un genre littéraire, c'est-à-dire que les éléments historiques et culturels sont plus privilégiés que l'entreprise individuelle.

En un mot, la littérature maghrébine d'expression française n'a jamais perdu de vue l'univers culturel où les auteurs sont à la fois des individus uniques et des représentants d'une culture, d'une histoire et mémoire collectives.

D'une part, parce qu'ils affirment –chacun à sa façon- avoir une sensibilité arabe, et d'autre part, ils s'expriment et se produisent dans la langue française. Une piste, peut-être, pour comprendre le Maghreb comme un lieu d'hybridation par excellence au-delà de tous les préjugés et pressions d'ordre idéologique ; mais cela peut nous pousser aussi à conforter l'idée que l'écriture maghrébine est une mixture où les genres se mêlent : poésie, narration, autobiographie, Histoire et que cette mixture se représente aussi dans les différentes traditions. Un mélange qui –il faut le dire- ne permet pas une classification facile. Exemple, Abdelkader Khatibi explique la complexité de la situation des auteurs placés entre-deux cultures : « [...] le lieu de notre parole et de notre discours est un lieu duel par notre situation bilingue. ». Est-ce que la problématique des écritures du moi en Algérie ou au Maghreb se limite uniquement à cette histoire de langue ? Forcément, la réponse est non.

Ce qu'il faut savoir, c'est que depuis la publication de l'œuvre de Kateb Yacine *Nedjma*, la majorité des auteurs maghrébins désirent rompre avec le roman traditionnel et ses avatars. Ils ignorent ainsi –et de manière délibérée- la question du pacte, notamment lorsqu'il s'agit d'œuvres autobiographiques. On ne s'étonnera point alors de voir fleurir dans le paysage littéraire maghrébin des œuvres se réclamant ouvertement de l'autofiction. Beaucoup de productions littéraires maghrébines contemporaines sont marquées par l'ambiguïté dans l'identification auteur- narrateur.

L'ambiguïté générique se manifeste chez Rachid Boudjedra, dans ses œuvres des années 1990, des histoires où les personnages cachent mal l'expérience de l'auteur (lui-même) durant la période dite « d'urgence ». (Le texte de *Timimoun* illustre parfaitement cette idée).

L'histoire de *Timimoun* est Celle de l'auteur (mais maquillée à coup d'anonymat), ce qui rend le dévoilement de son identité quelque peu nuancé, voire difficile.

Cet exemple illustre bien le dilemme qui se pose à l'auteur. Il s'agit d'une écriture de soi qui se transforme en ce que les spécialistes appellent « écriture blessure ». L'auteur va rythmer son texte via des passages fictifs, et la fiction n'exclut en aucun cas, l'insertion de fragments autobiographiques et autres écrits journalistiques.

D'autres auteurs maghrébins rencontrent des difficultés dans le sens où s'extimer s'inscrit dans une perspective hybride où le réel va s'allier à l'imaginaire et le fantastique tente un passage en force pour proposer un pacte autobiographique ; lequel pacte de vérité est lié à l'acte littéraire. Ce qui nous ramène inévitablement aux œuvres de notre corpus et se demander si Yasmina Khadra a écrit ou pas un texte hybride et le dévoilement de soi est-il aussi nuancé comme chez les autres auteurs de Maghreb? Et comment s'exprime cette nuance dans ses textes ?

L'autre point problématique dans l'autobiographie maghrébine est lié à l'idée que chez beaucoup d'écrivains maghrébins, l'autobiographie revient, de manière insistante et fragmentaire chez plusieurs écrivains : Boudjedra, Djébar, Kateb Yacine, Dib, Nina Bouraoui, Ben Jelloun et bien d'autres. L'intérêt ici est de voir pourquoi ce retour du fragment autobiographique. Est-ce que Khadra fait parti de ces auteurs qui ont privilégié dans leurs écritures de soi la fragmentation ? L'aspect de la fragmentation dans le cas de la littérature maghrébine semble être un aspect esthétique de l'écriture du moi, et qui peut-être serait une des caractéristiques de cette forme scripturaire. C'est du moins, ce que pensent et défendent certains spécialistes de la littérature maghrébine ; leur argument n'est autre que l'œuvre de Kateb Yacine. Laquelle, d'après eux, est travaillée à tous les niveaux par la dynamique fragmentaire.

### 2.2.1- L'obligation de réserve

Au sujet de l'une des innovations-entendre révolution- du roman, il est possible de constater avec Natalie Sarraute un amollissement du grand événement héroïque au bénéfice du « petit fait vrai », du fait plus ordinaire, plus banal et un retrait, voire un effacement, du personnage héroïque au profit d'une présence plus marquée de l'auteur, qui désormais parle plus volontiers en son seul nom. Par le récit à la première personne et sans nul doute sous l'influence d'autres auteurs.

Yasmina Khadra écrit :

La frayeur d'antan, née dans la forêt de Baïnem une nuit d'orage et de délire, ne le persécutait plus. Il avait assisté à deux exécutions sommaires, en plein boulevard, sans céder à la panique. La Casbah se réveillait régulièrement pataugeant dans le sang d'un renégat. Parfois, des têtes humaines étaient alignées en rang d'oignons sur une balustrade, ou dans un square, et les gamins, au début choqués, commençaient à s'en approcher pour les regarder de plus près, leur curiosité transcendant progressivement leur épouvante.

Nafa n'était pas gamin. (Khadra, 1999, P. 161)

Ici, l'auteur insère une apparence d'expérience vécue, d'authenticité, qui tient le lecteur en respect et apaise sa méfiance, et noue avec celui-ci un pacte métis (entre véridicité et fiction). Le narrateur d'*À quoi rêvent les loups* n'a rien à voir avec l'auteur. D'ailleurs, l'auteur se démarque du personnage, en lui donnant –cette fois-ci- une identité (Nafa Walid) et en employant la troisième personne du singulier.

Dans la mesure du possible, l'écrivain parle de soi, en toute honnêteté ; puisqu'il était, à cette même époque (les années 1990), à la tête d'une troupe anti terrorisme. Un témoignage sous couvert de l'anonymat, ou plus précisément tenu par une sorte d'obligation de réserve. Avant la publication de *L'écrivain*, notre auteur signait d'un pseudonyme, des deux prénoms de sa femme, Yasmina Khadra. Et même après avoir quitté les rangs de l'armée algérienne, il a refusé d'alimenter – comme le désiraient certains milieux médiatiques et politiques- la polémique

accusant les forces de sécurité algérienne d'avoir commis des massacres. Et c'est pour ces positions qu'il a été « lâché ». Paradoxalement, ces événements ont contribué à l'élaboration du texte autobiographique de 2001, non pour mettre en valeur son parcours de militaire, mais surtout pour évoquer son talent d'écrivain, découvert par ses professeurs de l'école des cadets. Façon très romancée de dire que Mohamed Moulessehoul, ou Yasmina Khadra est né « écrivain », malgré sa formation militaire. Il revendique avec force ce statut d'écrivain, plus que sa carrière d'officier supérieur.

Dans ce renouvellement du genre, une relation de plus en plus manifeste se crée entre l'auteur et son narrateur, entre lui et son personnage romanesque.

C'est pourquoi, dans une évolution logique, un romancier ou un écrivain comme Yasmina Khadra est davantage tenté par le récit de lui-même, de sa vie (quotidienne, familiale, professionnelle, etc.) et même de son travail d'écriture.

Ainsi, depuis la parution de *Roland Barthes par Roland Barthes* et de *Fils* de Doubrovsky, le roman tend à se défictionnaliser pour devenir plus réflexif et référentiel à l'auteur. Dans ce renouvellement du genre, beaucoup de spécialistes ont pu observer que l'autobiographie n'est plus très loin de la création romanesque.

Il reste, tout de même, une frontière séparant les deux genres, celle définie par Philippe Lejeune, sans doute la plus pertinente à ce jour,

L'autobiographie est un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.

En somme, à la différence des autres textes de Yasmina Khadra, *L'écrivain* se caractérise par son sujet, l'histoire de la vie d'un individu (celle de l'auteur), par la situation d'énonciation fondée sur l'identique identité entre auteur, narrateur et

personnage principal, et par le présent et le « je » de l'instance énonciative, à savoir les formes autobiographiques plus largement définies par Benveniste.

En plus, ce genre est référentiel mais aussi contractuel : la garantie de l'identité nominale (entre auteur, narrateur et personnage) est attestée par la signature de l'auteur (de son pseudonyme dans notre cas), et, dès lors que cet auteur affirme cette identité, à l'intérieur du texte et dans des interviews écrites ou télévisuelles, il signe pour son lecteur ce que Lejeune appelle le « pacte autobiographique ».

Ainsi, ce protocole de lecture repose pour l'essentiel sur la question identitaire réelle et non sur la question de vérité ou de vraisemblance, et pour cause : si l'on ne considère que le texte, sans connaissances extradiégétiques, uniquement du point de vue syntaxique, il paraît bien que rien ne peut distinguer une autobiographie d'un roman à la première personne. D'ailleurs, si aucune possibilité de vérification référentielle n'est offerte, cette vérité du discours autobiographique peut être prise pour de la pure fiction romanesque. A ce sujet précis, Lejeune écrit dans son article *L'ère du soupçon* (1988, p. 50):

Et surtout n'est-il pas légitime qu'une autobiographie, qui est une œuvre d'art comme une autre, soit élaborée ? Bien sûr, bien sûr. Mais, il est aussi légitime que l'idéologie de la sincérité et de l'authenticité affichée dans le texte autobiographique inspire le soupçon dans la mesure où elle fait l'impasse sur le travail textuel que révèlent les brouillons.

Suivant à la lettre la règle d'or de Paul Valéry « le vrai n'est pas concevable », Yasmina Khadra a forcément donné le meilleur de lui-même pour faire plus net, plus fort, plus intime et plus brutal aux fins d'écrire et livrer sa vérité ou ses vérités.

Problématiser et mettre en scène cette question de véridicité du discours autobiographique est l'une des tendances actuelles ; ce qui explique en partie, l'entreprise de Khadra visant à livrer ses témoignages, ses impressions, ses positions

politiques dans un cadre fictionnel, sans pour autant se soucier du standard Lejeune ou du modèle Doubrovsky. Il les a transgressés.

Certes différemment, mais il emboîte ainsi le pas à d'autres, Marc Weitzmann, par exemple. Ce dernier, loin de se réclamer de son oncle Doubrovsky, met en avant un autre parrain littéraire, Philippe Roth, lequel aura mené sans le savoir le genre, tantôt sous son nom, tantôt en engendrant des doubles et des alter egos, à son sommet d'efficacité romanesque, avec une attention à l'Histoire et un sens de la réalité sociale incomparables. Porté par une grande énergie narrative comme par sa familiarité avec la France, Weitzmann pêche longtemps avec la faiblesse de ses personnages et ses plans brouillons, mais il a su construire, avec *Chaos*, une fiction complexe impliquant toute une famille juive : un narrateur anonyme à la recherche d'un frère journaliste qui porte le nom de l'auteur, Marc Weitzmann, et même un entretien fictif avec l'oncle Doubrovsky au sujet de la paternité du genre. (Weitzmann, 1997)

Par ce procédé, Yasmina Khadra –tout comme Weitzmann– illustre ses soupçons et ses méfiances à l'égard de l'autofiction et de l'examen rétrospectif, désamorce les méfiances du lecteur en les devançant et démontre dans le même temps que par soucis de sincérité - pour signifier par exemple toutes ses peines à se remémorer son enfance, il a eu recours à la fiction : l'échange entre ses moi et ses voix narratives est fictif et donc feint, mais il marque ce désir de dire au plus vrai ce que fut son enfance et son parcours atypique. De la sorte, il ne s'agit plus de vérité à proprement parler mais plus d'effets de vérité, produits par la mise en scène du dialogue ou plus largement par la fiction. Ainsi, puisque les écritures du moi contemporaines tendent sciemment à se fictionnaliser, nous pouvons avancer que l'un de ses grands renouvellements se forme par le jeu et l'interrogation sur la relation l'expression du moi et la fiction.

Dès lors, apparaissent des récits indécidables, au statut incertain ou contradictoire, tels que l'autofiction définie par Serge Doubrovsky, ou bien ces textes signés au delà de l'Hexagone.

Dans sa thèse de doctorat et dans une approche descriptive, V. Colonna tente de définir ce nouveau genre qu'est l'autofiction.

Seulement, cette définition de la « fictionnalisation de l'expérience vécue » dépasse largement celle donnée par Doubrovsky, puisqu'elle englobe toute « œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) », au point que Lecarme remarque : « Dans cette extension du terme, il reste bien peu d'`*auto-*', et il apparaît quelque chose qui déborde de partout la fiction et qui pourrait être la littérature. ». Chose non respectée par Khadra qui, souvent, ne garde même pas l'identité réelle.

Il convient alors de revenir sur cette autofiction, au sens plus restreint que lui donne son fondateur. En effet, en réaction à l'autobiographie traditionnelle et chronologique, elle est une pratique d'écriture qui subvertit délibérément les limites entre le genre autobiographique - où auteur, narrateur et personnage principal, porteurs du même nom et de la même identité, garantissent l'authenticité - et le genre romanesque - où la page de couverture et la page de titre portent l'indication « roman ». Aussi, ne se réduit-elle pas au « roman autobiographique », genre aux limites quelque peu troubles, dans lequel « le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer », car l'autofiction, telle que nous l'entendons, contient deux affirmations à la fois contradictoires et indissociables : d'un côté, le démenti d'une référence « copie conforme » du personnage principal à l'auteur, du type « *Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman* », et de l'autre, l'attestation de l'identité de l'auteur-narrateur et du personnage par la

signature en page de couverture et en page de titre, du type *Roland Barthes par Roland Barthes*. (Peras, 1998)

Logiquement, ces « autofictions » relèvent autant du genre romanesque que du genre autobiographique et occulter l'un de ses aspects reviendrait à élaborer une analyse réductrice et à ignorer ce qui fait –à juste titre- son charme et sa richesse.

Ainsi, à la fois totalement inventée et authentiquement fidèle !, à la fois fausse et paradoxalement sincère, remet-elle en cause la pratique de lecture qui s'attachait jusqu'alors à distinguer le récit factuel ou l'énoncé de réalité, tel que les récits autobiographiques, historiques ; du récit fictionnel ou l'énoncé d'affabulation.

Il n'est alors pas étonnant que cette autofiction remplisse la case aveugle du « pacte autobiographique » de Lejeune (récits à « pacte romanesque », où le nom du narrateur-personnage est identique à celui de l'auteur) et celle de Genette (récits « aux fictions conditionnellement littéraires ») ; « à moins que cette pratique d'écriture très contestée, écrit M. Darrieussecq, ne se trouve finalement mieux logée au croisement de toutes les cases ».

Compte tenu du progrès des genres et des pratiques d'écriture plus conventionnelles et plus habituellement reçues, en l'occurrence le roman et l'autobiographie, il semble bien qu'il est possible d'appréhender plus précisément la pertinence de l'avènement de l'autofiction définie par Doubrovsky. En effet, puisqu'elle se situe « au carrefour des écritures et des approches littéraires », elle n'est pas moins qu'une remise en place et une remise à jour de la conception de la littérature référentielle, et de la présence, voire de l'engagement, de l'auteur dans les textes du moi.

A ce niveau, l'autofiction paraît rappeler que « le pouvoir poétique du langage, selon la terminologie de Jakobson, constitue en soi le lieu de l'élaboration du sens ;

s'il n'oblitére point la référence, il la problématise, dans la mesure où il soumet le registre de la vie à l'ordre du texte. » (Philippe Gasparini, 2005, p. 158-159)

Il est légitime ainsi de se demander si l'on peut retrouver dans presque chaque récit autobiographique l'absolu projet de transformer rétrospectivement le vécu en une destinée singulière ou –peut-être– collective. Tout écrivain, parce qu'il raconte son expérience et parce qu'il utilise l'écriture romanesque, paraît donner à son existence un sens, une cohésion et une autre cohérence, une nouvelle signification, inexistantes dans son réel. De cette manière, en s'engageant ouvertement dans la fiction par la déclaration du « pacte romanesque », en démontrant que finalement l'autobiographie classique (définie comme récit factuel, purement référentiel, documentaire, et transparent à une réalité vraie et facile à vérifier) est une construction textuelle qui ne saurait se passer de la mise en forme, autrement dit d'une certaine dose de fictionnalisation, l'auteur de l'autofiction anéantit l'illusion référentielle ; il secoue la conception initiale du littéraire, c'est-à-dire du rapport d'équivalence entre « les mots et les choses », entre le langage et la réalité. En conséquence, si l'autofiction a une valeur subversive, c'est qu'elle révèle qu'elle ne saurait faire autrement que de « se dissocier [...] en une personnalité authentique et en un destin fictionnel ».

Par fiction, il faut entendre, à ras de sens, une « histoire » qui, quelle que soit l'accumulation des références et leur exactitude, n'a jamais « eu lieu » dans la « réalité », dont le seul lieu réel est le discours où elle se déploie. (Colonna, 1989, p. 266-267)

Aussi, sans nullement amoindrir le souci de la vraisemblance et de l'« effet de réel », sans rompre avec l'écriture autobiographique - puisqu'« il ne s'agit plus de travestissement, mais d'une traversée de la vérité vers la fiction », d'une « fausse fiction, qui est histoire d'une vraie vie » - l'autofiction problématise la relation entre la biographie et la narration. Elle fictionnalise ouvertement, à partir de données référentielles, « d'événements et de faits strictement réels », mais disparates,

informes et contingents, l'expérience vécue, et ce, en la brodant par l'imagination et en tissant une unique « ligne de vie », « une ligne de fiction » propre pour chaque autofiction ou « roman vrai ».

J'ai ma recette. [...] Un roman vrai. Ça fait coup double. On chatouille l'imagination. On certifie que l'imaginaire est véridique. Jouissance double : le rêve et la réalité. Bien sûr, il y a l'art et la manière de débiter. Si on se dépiaute, il faut savoir tailler dans les chairs. Même et surtout si ça fait mal. Dégraisser la banalité du quotidien, garder le nerf, la nervure de la vie. Tout dépend comment on la découpe. Ça ne se fait pas tout seul. L'existence donne un coup de main, l'écriture un coup de pouce. Question de doigté. (Dobrovsky, 1989, p. 65)

Tout l'art du romancier consiste à transposer par l'écriture la vie en récit, la réalité en fiction, la matière biographique en trame narrative, à se métamorphoser par l'affabulation en héros du quotidien ; en somme, à faire entrer son existence dans l'espace romanesque (et c'est ce que fait ou essaie de faire Yasmina Khadra dans la majorité de ses textes).

D'une part, il s'agit pour chaque œuvre de convertir le temps de la vie en temps de la narration, de choisir une période de vie, de sélectionner les éléments biographiques pour en éliminer l'insignifiant et les éléments gênants, et de comprimer cette période. Par exemple, *L'écrivain* réduit plusieurs années en une poignée de pages et *À quoi rêvent les loups* résume une décennie, passée en lutte anti-terroriste. La structure même des récits illustre l'intention de l'affabulation, de la composition romanesque chez Yasmina Khadra ; les éléments référentiels sont, à l'exception de *Cousine K* qui ne contient ni chapitre ni partie, disposés selon un système titulaire qui ne ressemble en rien à celui d'une autobiographie conventionnelle.

Aussi, à travers la dialectique du récit autobiographique et de la narration romanesque, Khadra élabore dans chacun de ses récits le projet d'analyser lucidement et de réincarner fictivement son ou ses moi, et ce faisant, de créer un

sens clair à son être et à son vécu, et d'extraire de ce moi en papier une matière de roman à inspiration poétique.

Pour chaque roman, l'auteur vise, par la fictionnalisation, à ressaisir la dernière étape de sa vie - époque encore récente qui concerne déjà le moi fictif -, à dépasser les situations auxquelles il a été confronté, à dominer en tant qu'auteur (moi en chef) son expérience vécue -celle du personnage-narrateur-, à marquer une période de conversion et le passage à une nouvelle existence, mais aussi à surmonter ses nostalgies (de son enfance passée dans une école militaire qui ne ressemble en rien à une école civile), et par l'écriture, à libérer ses maux et ses traumatismes de guerre. À ce premier projet se mêle alors un second, qui est le *projet thérapeutique*. Parce que son écriture lui assure une vitalité et un équilibre, il confère aux mots un pouvoir salvateur, comme l'explique le concepteur de l'autofiction dans son livre brisé :

Corneille, fort longtemps avant Freud, avait remarqué : À raconter ses maux, souvent on les soulage. Mais, comme la parole, le soulagement qu'elle apporte risque d'être éphémère. Par écrit, on est inscrit. Plus important encore, par écrit, notre vie prend sens. (Dobrovsky, 2005, p. 257)

Il attribue alors à son écriture un pouvoir de conquête sur son être, c'est-à-dire une vérité personnelle, claire et assumée. Pour preuve, on peut se référer à la citation suivante, où Dobrovsky (1988) établit un lien de similitude entre l'autofiction et la cure psychanalytique :

L'autofiction, c'est sans doute là qu'elle se loge : image de soi au miroir analytique, la « biographie » que met en place le processus de la cure est la « fiction » qui se lira peu à peu, pour le sujet, comme l'« l'histoire de sa vie ». La « vérité », ici, ne saurait être de l'ordre de la copie conforme, et pour cause. Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à construire. Telle est bien la « construction » analytique : fingere, « donner forme », fiction, que le sujet s'incorpore. Sa vérité est testée comme la greffe en chirurgie : acceptation ou rejet. L'implant fictif que l'expérience analytique propose au sujet comme sa biographie véridique est vrai quand il « marche », c'est-à-dire s'il permet à l'organisme de (mieux) vivre.

En outre, nous pouvons trouver chez Yasmina Khadra et à travers le jeu du miroir et de la fiction un troisième projet qui se joint au premier et qui est le *projet narcissique*, car il est en quête de satisfaction personnelle aussi.

La personne qu'il s'agit de séduire, avant d'être le lecteur éventuel, c'est surtout l'auteur lui-même. Loin d'être projection d'une autosatisfaction, le projet autofictionnel est compensation, par le biais de la fictionnalisation d'un profond ennui, voir de dégoût de soi, d'un rejet de sa propre existence, à laquelle il va falloir du moins retrouver un intérêt.

Ainsi, Yasmina Khadra entretient avec son double diégétique une relation spéculaire. Pour qu'un ouvrage autofictionnel soit véritablement mené à terme, il faut que l'auteur parvienne à un reflet spéculaire avec le personnage romanesque et, grâce à celui-ci, à un dévoilement et à une possession de son être. Il ne s'agit pas simplement d'un retour dans le passé mais d'une construction de l'être-moi faite au jour le jour, d'une « conquête existentielle » faite au fur et à mesure des étapes de la vie et de l'œuvre, pour qu'enfin, ensemble, l'auteur et son double romanesque finissent par se confondre et s'engager dans une vie nouvelle, dans un avenir. C'est par exemple les textes abordant la décennie rouge qui, après des relations tendues et conflictuelles et les divisions marquant le pays à cette époque, débouche, aux derniers romans, sur un nouveau projet de vie, sur un avenir prometteur. Ainsi, contrairement à l'autobiographie traditionnelle, l'autofiction n'est pas seulement une rétrospection, elle est aussi et avant tout une prospection.

### **2.2.2- L'auto-censure**

Maintenant que l'évolution de l'œuvre de Mohamed Moulessehoul est relevée, que le « pacte romanesque » est retenu et que le projet fondamentalement existentiel (et thérapeutique et narcissique) pour le concept d'autofiction est défini, il devient possible de relire certains textes de Khadra, et de les considérer non pas comme de pures autobiographies mais comme des romans-autobiographies (avec quelques

réerves). Il apparaît bien que si l'autofiction trouble l'autobiographie traditionnelle, ces romans troublent l'autofiction. En effet, *Les Agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* révèlent les perturbations de l'autofiction et de la « conquête existentielle » qui ont pour effet la brisure dans la relation spéculaire entre l'auteur et ses doubles diégétique. Pour le démontrer, cette partie sera consacrée à l'examen : des perturbations de l'autofiction ; de la brisure de la symbiose entre fiction et autobiographique ; et du reflet contradictoire, d'une part fantasmatique et autofictionnel et d'une autre réel et autobiographique de l'auteur.

Bien que retraçant son expérience vécue, Yasmina Khadra laisse jouer son imagination dans le cadre de chaque ouvrage. Cette expérience, que l'autobiographe tente de rapporter à travers la fragilité de sa mémoire, est dans l'autofiction reprise et modifiée en fonction de cette imagination. Mais celle-ci n'est pas pure invention de soi, de son identité et de son existence, elle est avant tout compensation et dépassement de « la fragilité et des lacunes » de sa mémoire. Il s'agit tout d'abord de rassembler ses souvenirs composites et fragmentés, et de combler ses « Trous de mémoire » (le cas de *L'écrivain*, initialement défini comme autobiographique) : 'Fiction, de faits et d'événements strictement réels.' Fragments épars, morceaux dépareillés, tant qu'on veut : l'autofiction sera l'art d'accommoder les restes. Comme la psychanalyse, d'ailleurs, par le biais de la théorie, arrive à sa propre construction. L'autofiction produira, par le canal de l'écriture, son propre texte.

Par le travail d'écriture, par la transposition de son vécu en une histoire fictionnelle, soit par l'agencement des faits et des événements de sa biographie selon un argument, un scénario et un cadre spatio-temporelle qui « servent de fourre-tout à la mémoire », l'auteur recompose son passé (Dans *L'écrivain* et *L'imposture des mots*), il est justement question d'un « passé recomposé ». En d'autres termes, il recouvre ce passé moins à travers la remémoration qu'à travers la fictionnalisation.

La vérité qu'il propose n'est alors pas de l'ordre de l'autobiographie pure, c'est-à-dire de la « copie conforme », d'après la terminologie de Lejeune, soit de

l'adéquation référentielle, mais de l'ordre de l'autofiction ou du fantasme, d'où le pacte romanesque et le « je soussigné », toujours selon le propos de Lejeune.

Contrairement à l'autobiographe, l'auteur de l'autofiction ne prétend pas à une vérité objective, mais à une vérité toute personnelle. Tout comme le psychanalyste peut construire sa vérité via la théorie, l'auteur de l'autofiction construit sa vérité en employant l'écriture.

Ainsi, à travers son autofiction, Yasmina Khadra accède à une conquête de soi, c'est-à-dire à une possession, à une analyse lucide et à une vérité assumée sur son être. C'est pourquoi, l'autofiction n'est pas sans rapport avec la psychanalyse, comme l'affiche clairement la citation ci-dessus.

A titre d'illustration, ce rapport est encore plus évident dans les articles autocritiques de Doubrovsky, notamment *Autobiographie/vérité/psychanalyse*, et dans le scénario même de *Fils*.

Il apparaît que, concernant les textes de Moulessehoul, la fiction est moins psychanalytique qu'existentialiste. En effet, dans ses romans, l'autofiction entretient des rapports étroits avec surtout Albert Camus, son œuvre et sa philosophie. Ils y occupent même une place centrale, au point qu'il affirme dans *Le magazine littéraire* :

J'ai rencontré Albert Camus dans les années 1970. A cette époque, la muse en bandoulière, j'essayais de m'inventer des repères ; je voulais devenir poète. Ma vie de cadet à l'école militaire me pesait ; je n'avais que mes rêveries pour escalader les murailles de la forteresse médiévale qui me retenait captif de sa rigueur, de sa grisaille et de ses nuits peuplées de fantômes. Bien que l'essentiel de mes lectures ait été dans la langue de comtesse de Ségur, j'écrivais en arabe. J'étais nul en français, néanmoins, mon professeur me trouvait un certain intérêt. C'est lui qui me mit un jour *L'étranger* dans les mains. Ce fut comme s'il m'avait remis la pierre philosophale. Car Camus bouleversa de fond en comble ma vie.

(*Le Magazine littéraire*, Hors-série n° 18 –février 2010)

Ce qui explique, peut-être, cette notion d'auto censure chez Yasmina Khadra ; cette peur de décevoir son mentor ; d'ailleurs, il ne cesse d'évoquer l'homme et son œuvre comme une véritable ligne éditoriale ou une feuille de route tout simplement. Il écrit justement à propos de Camus :

J'avais lu *La peste* comme un testament, *L'exil et le Royaume* comme une succession ouverte, et *La chute* m'a élevé au-dessus de mes déconvenues que, tout de suite, j'avais su qu'entre Camus et moi, il y avait plus qu'un lien de sang natal.

Mais si l'œuvre de Camus prend une telle importance, c'est que Khadra veut montrer combien elle reflète sa propre entreprise d'écriture.

Il nous est alors possible de saisir avec pertinence les raisons pour lesquelles notre auteur emprunte la voie de Camus ; grâce à celle-ci, il peut espérer mener à terme son autofiction et avec elle son projet existentiel illustré par sa trilogie : *Les hirondelles de Kaboul*, *L'attentat* et *Les sirènes de Bagdad*.

Dès lors, il nous est permis de mieux comprendre l'objectif de cette entreprise : grâce à celle-ci, notre auteur souhaite pouvoir donner une image déformée, reformée de lui-même, construire son double diégétique comme personnage romanesque ou porter un masque et s'exprimer à travers l'une de ses propres créations pour défendre une idéologie, et entretenir, partant de là, une relation complexe avec ses êtres fictifs.

Par conséquent, une attention toute particulière doit être portée aux relations qui s'établissent entre un tel projet et le modèle camusien que Yasmina Khadra utilise pour écrire ses œuvres. En effet, ces relations semblent être à l'origine des perturbations de ses textes et de celles de la création des doubles textuels.

Si l'auteur de *L'attentat* s'engage dans des questions d'ordre universel (questions liées à l'Irak, l'Afghanistan et le Proche-Orient) et même d'ordre historique (le cas de *Ce que le jour doit à la nuit*), il transgresse aussi la norme romanesque. En effet, en se fondant sur les écrits de Camus, il tend à montrer que

le récit romanesque –tel que standardisé- ne va pas de soi. Mais précisément, s'il problématise ce récit, bien plus, s'il fait le procès de ce récit, c'est pour se tourner vers une nouvelle écriture, à la fois biographique, historique et romanesque, de surcroît véhiculant une thèse.

Toujours dans ce contexte d'autocensure et de transgression des genres, l'auteur avoue tenir cette stratégie de son « maître » :

Je ne prétends aucunement effleurer le génie de Camus, mais je m'autorise à croire en ce qu'il m'a enseigné : là où échoue le geste, le verbe peut réussir. Si l'absurdité nous dénature par endroits-souvent, à cause de nos vanités-, la littérature sait nous aider à triompher de nos impasses puisqu'elle est l'unique miroir en mesure de contenir notre reflet sans se briser.

(*Le magazine littéraire*, Hors Série n°18, p. 89)

Pour rendre compte de l'influence de cette écriture, il suffit de se reporter à *L'écrivain* et à *L'imposture des mots*, dans lesquels l'auteur présente « son » moi, c'est-à-dire non pas l'ex-officier militaire mais l'écrivain et l'intellectuel engagé.

Façon comme une autre pour Khadra d'exposer sa conception de l'écriture du moi et de mener le lecteur implicite ou plus précisément le narrataire à une réflexion sur le genre : démontrant que celui-ci n'est pas sans comporter une part de construction fictive, il combine la relation entre la biographie et la narration.

De prime abord, la façon de s'introduire dans l'auto diégèse ruine l'un de ses premiers principes : la « copie conforme » de Lejeune entre l'auteur et le personnage, soit le « pacte référentiel ».

De ce fait, il paraît évident que les expressions du moi ainsi que leur réussite littéraire ne sont que le résultat d'un travail d'écriture, au point qu'à leur lecture, on reconnaît l'auteur non pas tant dans le personnage décrit que dans l'écriture, dans le style. En d'autres termes, on ne reconnaît que l'écrivain et non le genre.

Pour revenir aux spécialistes de l'autobiographie et de l'autofiction, Doubrovsky tend à présenter ce genre comme un pur objet verbal et souligne qu'en dépit de ses prétentions, malgré la sincérité de l'auteur et l'authenticité des faits et des événements énoncés, l'écriture narrative de l'autobiographie ne renvoie avant tout qu'à elle-même. De même, il rappelle que tout autobiographe doit pour construire son récit rétrospectif recourir à ses souvenirs et, pour les lier entre eux, pour leur donner un sens, à un schème organisateur. En effet, l'acte premier de l'autobiographe étant la remémoration, celui-ci se confronte à l'incontrôlable dispersion de ses souvenirs qui surgissent dans son esprit sans lien ni logique.

L'autobiographe doit alors les ordonner, et le plus souvent il fait le choix de l'ordre chronologique. Dans ces conditions, avant même de commencer à écrire, l'autobiographe connaît le fin mot de son histoire personnelle, puisqu'il le vit au présent de la rédaction. Tout ce qu'il décrit de son passé est orienté vers un avenir déjà présent. Le passé, ce temps aboli, ne reflète finalement que ce présent de la rédaction, c'est ce que certains appellent « *l'illusion référentielle* ».

Ainsi, par ce genre de stratégie, les auteurs d'autofictions cherchent à secouer la confiance du lecteur et à relativiser la notion même de vérité dans ce genre de récit. Afin de mettre en évidence ce qu'ils appellent le « trucage » ou le « trafic d'identité », c'est-à-dire la mise en forme du récit autobiographique selon une écriture à rebours, commençant par la fin. Le cas de *Chaos* de Marc Weitzmann qui incarne parfaitement cet état de fait, où le narrateur est anonyme ; il est –tout au long du récit- à la recherche d'un frère journaliste qui porte le nom de l'auteur, Marc Weitzmann. Les auteurs empruntent ainsi la voix de Jean Paul Sartre qui écrit dans *La Nausée* (p.75):

On parle d'histoires vraies. Comme s'il pouvait y avoir des histoires vraies ; les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. Autobiographie, roman, pareil. Le même truc, le même truquage : ça a l'air d'imiter le cours d'une vie, de se déplier selon son fil. On vous embobine. En réalité c'est par la fin qu'on a commencé. Elle est là, invisible et présente. Toujours Sartre, toujours *La Nausée*. Cité dans (Doubrovsky, 1989)

Et donc, pour conférer un sens à une expérience personnelle ordinaire, un auteur ne peut que créer une ligne directrice, de cohérence, à savoir une ligne fictionnelle, parce qu'il transforme la matière biographique en tissu narratif, il ne peut recourir, ne serait-ce que de manière minimale, qu'à l'affabulation.

De l'avis des spécialistes, une autobiographie et comme un roman, les deux sont truqués, parce que le récit de vie ou de faits procède par la même mise en scène de l'illusion référentielle que le roman, la vérité qu'elle propose n'est pas plus vraie que dans le récit fictif ou feint, et même, parce qu'à travers le « pacte autobiographique » et le « pacte référentiel » l'autobiographe « jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité », il ment à son lecteur, bien plus au regard du romancier qui, à travers le « pacte romanesque », fournit à son lecteur l'« attestation de fictivité » et de mensonge, lui jure de dire la fiction, toute la fiction et rien que la fiction.

Mais, qu'en est-il de *L'écrivain* de Yasmina Khadra (sous-titré une enfance algérienne) ? En examinant l'une des facettes de l'autobiographie, le récit d'enfance, l'auteur du *Livre brisé* constate : « Lorsqu'on prétend en faire le récit, on fabule. Un récit d'enfance n'existe pas. Ça se fabrique de part en part. » (1989, p. 263).

Puisque l'autobiographe prétend maîtriser son vécu par le regard rétrospectif, Doubrovsky met en évidence que celui-là est, face à son texte, dans une position similaire à celle du romancier. L'autobiographe est maître de la personne ou du personnage qu'il a été, comme le romancier est maître du personnage qu'il a créé.

En effet, Doubrovsky écrit :

La loi du genre. Romancier est maître chez soi, il est maître de la vie et de la mort. Mais, s'il raconte sa vie, l'écrivain n'est plus maître. [...] Seulement, sur le personnage qu'il fut, l'écrivain a un unique, immense avantage : il voit ce que l'autre ne pouvait voir. Proust avait depuis longtemps compris la division du travail : au « héros » les hésitations obscures, les incertitudes de l'existence, au « narrateur » la sagesse des maximes durement acquises, l'amère vérité des grandes lois psychologiques. Sartre reprend le truc, il l'exploite à fond : il le prend au pied de la lettre. (1989, p. 157)

Par cette juxtaposition du roman et de l'autobiographie, on peut aisément observer que Doubrovsky vise à troubler les limites, à mêler deux genres considérés plus communément comme contraires, car, s'il cherche à accentuer le caractère romanesque de l'autobiographie, il cherche tout autant à souligner la dimension autobiographique du roman. C'est dire que Yasmina Khadra, à travers son texte *L'écrivain* vise à perturber l'autobiographie, à rapprocher ce genre du roman, à confronter le récit de vie avec le récit de fiction, c'est pour justement introduire le pacte sur lequel il fonde sa propre écriture.

Compte tenu de toutes ces considérations, ce pacte ne peut que s'avérer paradoxal, c'est-à-dire, à la fois autobiographique et anti-autobiographique, ou autrement dit, autobiographique et romanesque, et même à dominante romanesque. En tout cas, c'est le seul pacte que peut proposer Yasmina Khadra à son lecteur, une sorte d'autobiographie revisitée, ou une autofiction réinventée ou personnalisée.

### **2.3- Yasmina Khadra raconte Mohamed Moulessehoul**

Lire *Morituri*, *Les Agneaux du Seigneur* ou *À quoi rêvent les loups*, c'est sans nul doute revenir sur la décennie rouge qu'a connue l'Algérie, durant les années 1990. A cette époque-là, l'auteur signait ses œuvres d'un pseudonyme ; une forme d'anonymat qui lui permettait d'agir (écrire), sans le moindre souci. Cependant, il exerçait et assurait une autre fonction beaucoup plus dangereuse et à risque, officier des troupes antiterrorisme, au sein de l'armée algérienne. Tous les jours, il était confronté aux attentats intégristes. En face à face permanent avec la mort. Bon nombre d'officiers algériens ont décidé de passer au grand déballage, après avoir fini leur guerre. Notre auteur, lui, avait une autre façon de témoigner sur les événements des années 1990. L'écriture, le roman et l'essai.

Mais pour quoi des outils littéraires et non littéraires ?

Les spécialistes du monde de l'autobiographie affirment que l'écriture des mémoires et du témoignage est différente des autres écritures. C'est son efficacité

à véhiculer un message qui prime (ce qui est le cas pour les « polars » de notre auteur, *À quoi rêvent les loups*, notamment). Elle n'a de justification que par rapport à son public. L'écrivain de mémoires ou d'un témoignage recherche dans les mots, au moins accessoirement une esthétique propre et bien distinguée. Son style est capital ; le scientifique, lui, voudra que son écrit cerne au plus près l'exactitude des observations faites, fut-ce au prix d'une certaine herméticité. L'idée que son lecteur fasse plus d'efforts de compréhension lui paraît normale. Souvent ce lecteur, un autre scientifique, un chercheur ou universitaire qui, comme l'on dit de façon très significative fait sa bibliographie, et rémunéré pour cet effort.

En fait, le travail d'un scripteur témoin de l'histoire surtout l'écriture de faits divers doit se trouver à la convergence d'une lecture de plaisir et d'une information juste et exacte. L'écriture doit être efficace et percutante : dire beaucoup en peu de phrases et de manière attractive (c'est l'une des règles d'or du témoignage) ; quelque soit la réticence des auteurs à l'admettre de façon crue, du moment qu'une idée de rentabilité du mode d'écriture s'impose. L'auteur des *Agneaux du seigneur* n'a pas dérogé à cette règle et à ce mode. Il n'a pas reproduit des récits complets ou longs, mais des événements, des faits, et des textes littéraires mais particuliers, des « accroches ».

On peut informer et dire l'information plus élégamment en soulignant une volonté d'être au service du lecteur. Au moins de ne pas lui compliquer la tâche ou bien décevoir ses attentes. S'agissant de la grille de lecture, les auteurs de témoignage et autres documentaires (romancés) rivalisent dans l'art de faire succéder des événements, des faits avec des modules plus longs puis de véritables récits savamment éclatés (témoignages sous forme de polars). Il y a dans cette attitude, la volonté franche de donner au lecteur des prétextes multiples à s'impliquer et partant de là à entrer dans le texte (idée du pacte).

Yasmina Khadra ponctue la page 173 d'*À quoi rêvent les loups* de manière brusque et très violente :

En une nuit, neuf intégristes furent surpris dans un taudis. A l'aube, leurs cadavres méconnaissables furent jetés dans un camion et promenés dans la rue. Les policiers tiraient en l'air en signe de victoire. Les badauds les regardaient « se donner en spectacle », l'œil chargé de haine. La revanche des émirs ne se fait pas attendre. Une patrouille de Ninja-DZ fut anéantie en quelques minutes, au beau milieu d'un souk. Là encore, les badauds assistèrent à la boucherie en grimaçant de dégoût.  
(Khadra, 1999, p. 173)

L'auteur a compris lorsqu'il est question de documentaire ou de témoignage même romancé qu'il faut planter le lecteur dès le premier instant et réussir la fin pour qu'il conserve l'essentiel de l'information. Chose strictement suivie par Yasmina Khadra.

Les informations données et rapportées tout au long du récit comprenaient des détails concernant les événements des années 1990 ; il est clair donc que l'auteur ne s'intéressait pas de manière particulière aux massacres, mais il tenait à mettre l'accent et souligner les actes terroristes eux-mêmes.

Autant dire que l'auteur a obéi à une règle d'or, car le témoignage écrit répond à des règles d'écriture. Il est dominé par des contraintes de lectorat obligent- par un souci d'efficacité dont la manière de faire passer une information est d'y intéresser le lecteur. Nous pouvons trouver là une règle observée beaucoup plus en documentaire historique, surtout dans la nécessité de travailler « l'attaque » et le « fond », c'est-à-dire, le début et la suite du récit. De toutes les écritures, celle du récit documentaire est la plus à l'emporte-pièce. Ce qui compte est incontestablement l'information ; le commentaire un charmant superflu. Ce qui est plus ou moins valable pour Khadra qui ne s'est pas contenté de reproduire l'information tout court, il commente et narre et construit son récit dans le monde imaginaire.

Force est de constater que l'auteur a bien recherché et défini l'aspect sous lequel il synthétisera le plus d'éléments à sa disposition. Mais il y a une seule information qui puisse être vraiment développée (L'éclairage).<sup>1</sup> Il s'agit pour lui d'une manière d'animer son œuvre, de la faire coller à l'actualité, d'articuler son contenu avec la vie des lecteurs (Algériens surtout), et pas vraiment d'une technique de construction.

Tandis que les autres n'apparaîtront que de manière incidente pour compléter la principale. Et l'éclairage choisi par Khadra tourne autour des événements ayant secoué l'Algérie durant la décennie rouge (massacres, carnages, attentats terroristes...)

Dans *À quoi rêvent les loups* et *Les Agneaux du Seigneur*, l'auteur a fait recours –bien qu'il y ait une histoire racontée– à l'écriture documentaire parce que celle-ci part le plus souvent d'une élimination liminaire et d'un choix radical ; c'est ce qui l'éloigne d'ailleurs de l'écriture littéraire et de certaines écritures scientifiques, par exemple, où les auteurs prennent d'abord le soin de baliser l'éventail de toutes les hypothèses ouvertes ; car elle se distingue nettement de certaines écritures s'agissant de la distance prise avec le déroulement chronologique des événements : dès l'énoncé de l'information s'impose l'évidence de la part de subjectivité inhérente à l'écrit référentiel. Il n'y a en vérité plus aucun débat à ce sujet. Chaque rédacteur sait que c'est sa perception personnelle de l'ordre des facteurs (qui, quoi, où...) qui conduira sa plume.

Nous ne pouvons parler de construction ou de plan sans évoquer la question liée à la chronologie qui est également importante lorsqu'il s'agit d'écriture

---

<sup>1</sup> L'éclairage : l'information s'impose au journaliste de bonne foi. Il est rare que les principales réponses aux questions de base ne sautent aux yeux. Mais, le choix de l'éclairage sous lequel sera traitée l'information, lui peut être l'objet de débat. Il s'agit de valoriser un aspect de l'information qui paraît le plus inédit. Naturellement ce choix est toujours contestable. Il peut être la traduction d'un parti pris.

atypique ou bien de récit historique. Yasmina Khadra a ainsi investi ce terrain, tout en lui donnant un cachet personnel.

En principe, lorsque l'auteur a pour tâche d'exposer la chronologie de faits successifs, il ne peut échapper à remonter le plus loin possible dans le temps, puis à suivre le déroulement des événements. Or, l'auteur a fait en quelque sorte l'exception ; nous pouvons même dire qu'il a « triché », en présentant une chronologie inversée.

Nous ne sommes pas sûrs de rester dans les limites du champ de la narratologie en évoquant, la question « qui parle ? », le sujet toujours épineux des rapports entre narrateur et auteur. Philippe Lejeune a bel et bien expliqué que l'autobiographie se caractérise par l'identité auteur = narrateur = personnage, réservant au cas particulier de l'autobiographie « à la troisième personne » la formule auteur= personnage  $\neq$  narrateur<sup>1</sup>.

Il est donc assez motivant d'explorer davantage dans les textes de Yasmina Khadra les possibilités ouvertes par cette relation triangulaire. La dissociation du personnage et du narrateur définit –il est évident- en fiction et même ailleurs le régime (narratif) hétérodiégétique, comme leur identité (N=P) le régime homodiégétique. La dissociation de l'auteur et du personnage (A $\neq$ P) définit le régime thématique de l'autobiographie romancée, car dans les textes de Khadra le régime homodiégétique supposerait que l'auteur attribue le récit à son personnage, ce qui induit, de façon inévitable, un effet de fiction, comme leur identité (A=P) définit celui de l'autobiographie homo ou hétérodiégétique ).

Reste à considérer la relation entre l'auteur et le narrateur. Au niveau des œuvres de Yasmina Khadra, *L'écrivain* notamment, il semble que leur identité « rigoureuse » (A=N), pour autant que l'on puisse l'établir, définit le discours

---

<sup>1</sup> Le pacte autobiographique, et *Je est un autre*, Paris, Ed. du Seuil, 1980.

référentiel ou le récit factuel, celui où dans les termes de Searle, l'auteur assume la pleine responsabilité des assertions de son récit, et par conséquent n'accorde aucune indépendance à un quelconque narrateur. Inversement, leur dissociation ( $A \neq N$ ) définit la fiction de *À quoi rêvent les loups* par exemple, c'est-à-dire un type de récit dont l'auteur n'assume pas sérieusement la véracité ; ici encore, la relation semble floue : dire que l'auteur ne répond pas sérieusement des assertions de son récit, ou dire que nous devons les rapporter à une fonction ou instance implicite et distincte du narrateur, c'est dire tout simplement la même chose de deux manières différentes, entre lesquelles seul le principe d'économie pousse à choisir, suivant les nécessités du moment.

Il suit de cette formule que l'autobiographie à la troisième personne (comme c'est à priori le cas d'*À quoi rêvent les loups*) devrait être rapprochée beaucoup plus de la fiction que du récit factuel, particulièrement si l'on admet avec Barbara Herrnstein Smith que la fictionnalité se définit autant par la fictivité de la narration que par celle de l'histoire<sup>1</sup>.

Mais, nous voyons bien au niveau de *L'écrivain* les inconvénients méthodologiques de la notion de « personne », qui amène à ranger dans la même classe, sur un critère grammatical, l'autobiographie de Yasmina Khadra ou Mohamed Moulessehoul (plus justement). Le narrateur de ce récit est une fonction si transparente qu'il serait sans nul doute juste de dire que ce récit est assumé par l'auteur lui-même ; et donc qu'il s'agit là d'un récit homodiégétique et factuel du type, bien entendu  $A = N = P$ .

---

<sup>1</sup> « La fictivité essentielle des romans n'est pas à chercher dans l'irréalité des personnages, des objets et des événements mentionnés, mais dans la mention elle-même. En d'autres termes, dans un roman ou dans un conte, c'est l'acte de rapporter des événements, l'acte de décrire des personnes et de se référer à des lieux qui est fictif » (On the margins of discourse, The University of Chicago Press, 1978, p. 29).

Dans les autres textes, au contraire, les narrateurs sont aussi manifestement distincts de l'auteur, puisqu'ils portent des noms différents et qu'il s'agit de personnes dont l'existence historique n'est pas confirmée.

A ce niveau de l'analyse, nous ne pouvons nous aventurer et parler d'autobiographie pure ; plutôt de romans où la touche d'un autobiographe –témoin est avéré, compte tenu des vérités historiques avancées et facilement vérifiables. Même sans erreurs ou inventions factuelles, et par le seul fait d'une dissociation bien établie entre auteur et narrateur -quoique souvent anonyme- de tels textes relèvent clairement des récits de fiction.

Cependant, le doute reste entier concernant les « équations » de Philippe Lejeune (dans *JE est un autre*, p. 53) :  $A = N$  conduit à un récit factuel et  $A \neq N$  récit fictionnel, et ce, quelque soit la teneur véridique ou non, quelque soit le caractère fictif ou non du récit et de l'histoire. (Lejeune, 1980, p. 53)

En se référant ainsi aux différents récits de notre auteur, ils semblent contredire toutes les formules et de l'autobiographie et de l'autofiction, rejoignant ainsi le propos de Gérard Genette qui, dans *Fiction et diction*, soutient que :

Puisqu'un narrateur identifié à l'auteur y produit un récit de fiction homodiégétique, communément baptisé, depuis quelques années, « autofiction ». Dans les deux cas, il semble y avoir contradiction entre le caractère fictif de l'histoire et la formule  $A = N \rightarrow$  récit factuel. Ma réponse est que cette formule ne s'applique pas à ces situations, malgré l'identité onomastique ou biographique de l'auteur et du narrateur. Car ce qui définit l'identité narrative, je le rappelle, n'est pas l'identité numérique aux yeux de l'état civil, mais l'adhésion sérieuse de l'auteur à récit dont il assume la véracité. En ce sens, disons searlien, il est clair que Chariton ou Fielding ne répondent pas plus de la véracité historique des assertions de leur récit que le Balzac du père Goriot ou le Kafka de La Métamorphose, et donc qu'ils ne s'identifient pas avec le narrateur homonyme qui est censé le produire, non plus que je ne m'identifie, comme honnête citoyen, bon père de famille et libre penseur, à la voix qui, par ma bouche, produit un énoncé ironique ou plaisant du genre : « Et moi, je suis le Pape ! » Comme l'a montré Oswald Ducrot, la dissociation fonctionnelle entre l'auteur et le narrateur (fussent-ils juridiquement identiques) propre au récit de fiction est un cas particulier de

l'énonciation « polyphonique » caractéristique de tous les énoncés non sérieux, ou, pour reprendre le terme controversé d'Austin, « parasites ».

(Genette, 2003, p. 139)

La ligne qu'avait choisie Yasmina Khadra était tout à fait différente des autres écrivains algériens puisqu'il avait rapproché sa littérature du large public. Depuis la sortie de son roman policier *Morituri*, l'écrivain ne cessait d'élargir les espaces de la diffusion de ses romans qui faisaient des best-sellers en France, aux États-Unis, etc. De retour à sa production, la lecture nous a permis de constater que ses romans traitaient des sujets d'actualité. Une actualité brûlante et en relation avec le phénomène de l'intégrisme islamiste et l'hyper terrorisme mondialisé qui n'a pas cessé de bouleverser l'Algérie, durant le siècle précédent. Et à présent le monde entier.

Ses œuvres qui, tout d'abord ancrées dans les troubles algériens puis trouvent dans l'Irak, l'Afghanistan, le problème israélo-palestinien un espace nouveau pour leurs trames narratives, avaient trouvé un grand succès à travers le monde entier et d'ailleurs certains d'entre eux ont fait des best-sellers au USA et en France. Ceci nous a amené à prétendre que, peut être, le traitement de ces thèmes d'actualité est la cause du taux élevé des ventes de ses romans qui dépasse parfois les 400 000 et 500 000 exemplaires? Mais les romans qui avaient eu des succès sont ceux qui étaient édités par la maison Julliard avec laquelle l'écrivain est sous contrat depuis 1998, une alliance qui dure jusqu'à nos jours. La chose qui nous a amené aussi à nous interroger sur le rôle de la maison dans la diffusion de ses romans et son image d'écrivain qui a du talent? S'ajoute à cela une déclaration de l'écrivain dans son essai –texte autobiographique- *L'imposture des mots* où il a révélé sa conception du monde des écrivains auquel, il n'a cessé de rêver d'y pénétrer :

Longtemps, j'ai jaloué les écrivains. Je ne médisais pas de leurs œuvres, ne contestais pas leurs talents. J'étais seulement jaloux de leurs chances. Ils étaient

libres, voyageaient, prenaient leur bain de foule au gré des signatures, profitaient pleinement me semblait-il, de leur bonheur. (Khadra, 2002, p. 28)

En plus d'une autre déclaration dans son premier roman autobiographique où il évoquait la scène dans la quelle il a pu vivre son rêve d'être écrivain grâce à son camarade qui a pu diffuser ses nouvelles au sein de l'école des cadets :

Hichem avait le sens des affaires et le flair des opportunités lucratives, il commença par récupérer l'ensemble de mes nouvelles, les répertoria selon les sujets qu'elles abordaient, les regroupa en « collection ». puis il déploya une vaste opération promotionnelle pour élargir mon lectorat... Grace à lui je vivais un rêve, le rêve, mon rêve grisé par le succès, je lui obéissais au doigt et à l'œil... aussi, lorsqu'il me conseilla de m'essayer aux textes érotiques, je n'y vis aucun inconvénients... Hélas ! Comme tout éditeur qui se respecte, il me cachait l'essentiel et empochait la totalité des dividendes avec une touchante discrétion. Il devint riche, et moi, célèbre. (Khadra, 2001)

Sans oublier ses différentes déclarations dans la presse nationale et étrangère où il ne cesse d'évoquer le succès de ses romans: « Aux États-Unis, mes livres connaissent un bon succès. ».

La marque de fabrique de Yasmina Khadra, ses thèmes politiques jugés audacieux, le tissu de haute facture de ses trames narratives, les sollicitations multiples formulées par de grandes maisons d'éditions afin d'engager sa plume et son verbe, bref, son succès et son parcours atypique nous ont amené à nous interroger sur l'importance de ses choix d'écriture et s'ils relèvent bien d'une stratégie mise en route par l'écrivain consciemment ou inconsciemment pour accéder au statut prestigieux qu'il occupe confortablement aujourd'hui, au niveau de la scène littéraire internationale.

Et pourquoi ce choix du « nouveau polar »? L'écrivain voulait –semble-t-il, raconter l'homme contraint à l'anonymat ; témoigner et dénoncer une nouvelle doctrine, une véritable industrie de la mort, importée de nulle part et menaçant l'existence même d'un pays malgré son jeune âge, puis menaçant toute l'humanité. Yasmina Khadra a voulu réinventer le polar, à travers *Les Agneaux du Seigneur* et

*À quoi rêvent les loups* ; il voulait « extraire » le genre paralittéraire et le sublimer. Une recette littéraire mise en place avec des bouts de réalité, des bouts du moi, des bouts de textes. Il voulait être remarqué, non en tant qu'homme de guerre, mais en tant que romancier ou écrivain comme il le souhaite depuis toujours.

C'est dire que Yasmina Khadra, même après avoir dévoilé sa véritable identité (Mohamed Moulessehoul, l'ex officier de l'armée algérienne), voulait continuer son aventure, en revendiquant ce statut d'écrivain et en se démarquant de plus en plus de Mohamed Moulessehoul, l'être que voulait son père. Car cette histoire lui rappelle un véritable trauma, une enfance confisquée, et surtout un âge adulte et responsable atteint prématurément. Une enfance douloureuse ayant conduit l'homme au succès. Mais, entre le champ de bataille et l'arène des lettres, il n'y avait en réalité qu'un verbe, le verbe de l'écrivain et non l'ordre du soldat. Yasmina Khadra finit par prendre le dessus.

### **2.3.1- Tours de mémoire**

A ce niveau de la recherche, il est important d'interroger l'auteur, lui-même, non pas au sujet de son succès littéraire, mais surtout au sujet de son moi profond, de ce qu'il pense sincèrement de la question de la mémoire, de son trauma l'ayant conduit au succès. Mais au fait qui des deux interroger ? Yasmina Khadra ou Mohamed Moulessehoul ? Une question très embarrassante.

Lors des assises du roman de juin 2007, Khadra affirme :

La mémoire...Fracture ouverte ou cicatrice ? Rappel à l'ordre ou bombe à retardement ? Pour moi, la mémoire est d'abord une arme à double tranchant, tantôt recueillement, tantôt couteau dans la plaie, elle entretient le traumatisme subi. De cette façon, elle n'est jamais sereine et reste toujours ambiguë... La mémoire ? Un repère à redéfinir... (Khadra dans *Le Monde* Villa Gillet, 2007)

A ce niveau aussi, il est utile de tenter une explication du côté de ses éditeurs, de chercher des éléments de réponses concernant sa propre ligne, recourir donc à la

théorie du champ littéraire mise en place par les spécialistes de la sociocritique et de la sociologie littéraire, par notamment le sociologue français Pierre Bourdieu ; lequel a introduit une nouvelle notion dans le champ des études littéraires, celle du champ littéraire. Le champ qui est une métaphore inspirée de la physique et que Bourdieu avait utilisé pour affirmer que les univers sociaux sont susceptibles d'une description en terme de champ ou à la manière des électrons soumis à un champ électromagnétique exerce lui-même une force qui participe au champ et, dans une certaine mesure le modifie.

Ainsi, selon cette théorie, le champ littéraire est le lieu d'affrontement entre les orthodoxes et les hérétiques pour la possession d'un pouvoir symbolique. Au sein du champ littéraires, ce pouvoir ne se mesure pas au prix littéraire, ni la consécration sociale, ni à la réussite commerciale, mais il s'agit d'un type particulier de biens symboliques. Mais ceci n'empêche pas qu'il y est des intérêts entre les agents du champ littéraire.

Selon cette vision toujours, les orthodoxes, qui bénéficient d'un grand capital symbolique « sont inclinés à des stratégies de conservation » ou "de cursus" et "les hérétiques, qui les moins pourvus de capital symbolique « sont enclin aux stratégies de subversion » ou de "succès". C'est cet antagonisme qui régit le les relations entre les deux pôles du champ, les premiers producteurs pour leurs pairs et les seconds, produisent pour le large public et trouvent dans sa reconnaissance une légitimité.

Cette théorie, au contraire des différentes théories de la sociologie de la littérature, ne se limite pas à une mise en relation directe des produits culturels avec la biographie individuelle, la classe sociale ou l'analyse interne, mais elle recourt dans sa méthode à tous ces éléments.

D'abord, parce qu' il est question d'autopsier l'auteur à travers ses œuvres, à priori autobiographiques ou autofictionnelles, comme *L'écrivain* et *À quoi*

*rêvent les loups*, étant donné que ces deux œuvres « autobiographiques » évoquent des vérités concernant l'évolution du *champ littéraire algérien* qui coïncidaient avec des moments de la vie de l'auteur. À travers son histoire et celle du champ littéraire algérien, nous mettons en lumière les probabilités qui se présentaient devant l'écrivain, en d'autres termes les possibles génériques et esthétiques entre lesquels il aurait pu choisir.

En plus de l'évocation de la situation de la littérature algérienne durant la dernière décennie du siècle précédent et le début de notre siècle car c'est durant cette période que l'écrivain enregistre un franc succès. Cette époque était caractérisée par un champ littéraire dépouillé vue la situation chaotique dans laquelle se trouvait le pays, sur tous les plans, mais elle était caractérisée par une production abondante car les évènements qu'avait connus l'Algérie étaient un motif –un alibi– pour des écrivains qui étaient venus d'horizons différents à produire pour témoigner de la tragédie que vit leur pays à travers toutes les formes de la production littéraire (romans, essais, théâtre, poésie).

Exception faite pour certains, cette période avait connu aussi une émigration intense des écrivains algériens en France à cause des troubles algériens, mais également à cause de la centralisation des conditions nécessaires pour la production littéraire dans ce pays (Maisons d'édition, presse, critique, public, etc.). En bref, la production de l'écrivain se faisait dans ce pays. Et, puisque nous n'évoquons que l'écrivain, que sa production, et la stratégie qu'il adopte au sein du champ littéraire, nous avons jugé utile de faire un retour sur la trajectoire du terme "écrivain" pour voir les différents sens qu'on le lui avait chargé avant qu'il soit reconnu tel que nous le connaissons aujourd'hui, de même que la fonction d'écrivain afin de voir comment ce métier avait obtenu son statut social actuel, c'est-à-dire tant que profession comme d'autres à même d'assurer une rémunération pour celui qui l'exerce.

Enfin, il était inévitable d'aborder la situation de l'écrivain algérien qui produit dans un champ littéraire algérien quasi désert tout en aspirant à un succès qu'il soit local ou universel. L'écrivain algérien qui, malgré les conditions du champ littéraire algérien, ne cesse d'inventer et de réinventer.

Partant de ce principe, nous avons estimé nécessaire de présenter cette approche du champ littéraire, ses fondements, en plus des deux secteurs de la production culturelles : une production destinée au grand public qui se caractérise par la soumission à l'horizon d'attente du public, aux recommandations des éditeurs et dont le cycle de production est très court, et la production restreinte qui se caractérise par un cycle de production long et d'une liberté vis-à-vis de l'horizon d'attente du public aussi que des éditeurs. Enfin, nous avons jugé utile d'évoquer cette problématique de la littérature restreinte et la littérature destinée au large public à la lumière de la littérature engagée. Jean-Paul Sartre avait soulevé, faut-il le souligner, ce problème de la rupture de la littérature restreinte avec le public.

Juste après, il y a lieu d'analyser la stratégie du succès de Yasmina Khadra. Puisque la production des œuvres littéraires ne dépend pas seulement de l'écrivain mais de toute une institution qui est le champ littéraire (critiques, presse, éditeurs, instances de consécration, public, etc.); il était nécessaire d'examiner et d'analyser tout ce qui entoure la production de Yasmina Khadra.

L'installation en France de l'écrivain –comme nous l'avons déjà soulignée-, fait partie de sa stratégie de succès. L'écrivain qui trouvait dans cette escale une étape importante pour sa carrière d'écrivain car elle lui a permis de se rapprocher du monde des écrivains et de nouer des relations avec les français et aussi avec les algériens qui se sont installés en France ce qui lui permettrait de se faire une place dans cet univers.

En plus de son choix du genre « néo polar » qui lui avait permis de se faire connaître et de se procurer une position au sein du champ littéraire algérien. Et puisque l'écrivain s'était tourné vers le paralittéraire après une expérience dans *la littérature blanche* qui ne lui a pas procuré le succès dont il rêvait, il était important pour nous de voir son aventure avec d'autres genres et comment il a contribué au renouvellement du polar algérien ce qui lui a assuré une position confortable dans le champ littéraire grâce à la reconnaissance dont il a bénéficié de la part des critiques.

En outre, nous avons analysé sa stratégie commerciale et éditoriale car de nos jours, la part économique dans la production littéraire a acquis une importance progressive pour l'écrivain et l'éditeur. C'est pourquoi l'espace éditoriale qui entoure la production comme le paratexte et le passage à la production en poche a une grande influence sur les choix des lecteurs et permet d'identifier le secteur vers lequel est destinée cette production puisque chaque secteur a des caractéristiques qui lui sont propres.

### **2.3.2- Ecrivain et/ou militaire**

La littérature, parfois, quand elle est vécue comme une nécessité vitale et cathartique, impose ses choix. Car il y a des choses que l'on dit, que l'on doit dire et que l'on ne peut pas falsifier ou truquer. *L'Ecrivain* de Yasmina Khadra est de ces livres-là et l'auteur-narrateur fait lui-même le constat qu'il ne pouvait pas se dérober. En commençant ce livre, l'auteur ne pensait utiliser le pronom 'il' pour évoquer ce petit garçon qui est le cadet militaire. Il essayait de mettre de la distance, mais ce « je » ressemblant à 'il' paraissait tellement artificiel que nous avons eu cette impression qu'il trichait.

D'habitude, il trouvait inmanquablement une pantomime pour me faire pouffer, car mon rire retentissait en lui comme un chant de cascade, rafraichissait ses humeurs et fouettait son ego d'une eau lustrale. J'étais sa fierté. Il m'aimait à perdre la raison. (Khadra, 2001, p. 12.)

Pas d'artifice ici, pas de tricherie. Comme lors d'une analyse, celle que le narrateur entreprend avec son personnage, il va s'agir de revenir à l'origine, Remonter le plus loin possible en arrière, reprendre tout depuis le début, depuis avant (sa) naissance même pour raconter son enfance singulière et atypique. Cette quête de l'enfance est aussi une recherche de soi, sur soi... Comment pourrait-il en être autrement, surtout quand l'enfant rêve d'une carrière autre que celle choisie par les parents. Un rêve que son père lui refuse. Son père, c'est un peu lui et les séparations – lors des années de pensionnat ou à l'occasion d'une formation militaire à Tlemcen – n'en sont que plus difficiles...

C'est par des « bribes, des bouts de mémoire qui se détachent dans le désordre » que le narrateur fait revivre ce passé, tente de comprendre ce personnage, ses silences, ses absences, ses fuites... Dépression blanche, artiste, « personnalité à part », comment expliquer cet apparent détachement, saisir cet être secret, mystérieux ? L'écriture est cette tentative, simple, vraie et sobre, tout à la fois impuissante et nécessaire, en ce sens poétique.

Ce livre-là, qui est le livre d'une partie de son enfance est peut-être aussi celui de toutes les nôtres, tout au moins, celui que l'on aimerait qu'il soit, s'il devait, un jour, exister : une preuve d'amour, racontée « presque comme ça vient », capable de ressusciter, avec ses parts d'ombre, malgré ce qui nous échappe, celle qui n'est plus ou qui, un jour, nous quittera...

Je ne pense pas avoir été particulièrement choqué par la disparition de Bébé Rose. Pour moi, un ami a été rappelé à Dieu. C'était dommage, mais c'était ainsi. J'étais, toutefois, frappé par le manque de discernement chez la mort et ne savait comment justifier le fait qu'elle s'attaquât aussi à de petits enfants à peine éclos. Quand bien même ces derniers, à l'instar des anges, seraient prédestinés au paradis. Je trouvais leur fin contre nature et ne parvenait pas à m'en accommoder.

Et nous lisons un peu plus loin :

« Après avoir perdu la confiance que j'avais placée en mon père, voilà que je me méfiais de la vie elle-même. Maintenant qu'elle pouvait, à n'importe quel moment,

me tirait sa révérence, quels espoirs me fallait-il entretenir ? Les lendemains n'avaient plus de crédibilité à mes yeux ;... » (Khadra, 2001, p. 137.)

Ainsi et quand nous lisons *L'écrivain* ou *Les Agneaux du Seigneur* ou *À quoi rêvent les loups* et même l'essai *L'imposture des mots*, l'hypothèse ayant trait à l'écriture romanesque ou à la fiction se fragilise d'avantage, dans la mesure où l'ombre du militaire ne quitte jamais la vocation de l'écrivain ; c'est une idée, une expérience que l'auteur semble avoir du mal à la dissimuler, quelque soit les formes et les stratégies pour lesquelles il a optées. Une marge de manœuvre qui semble échapper aussi, non seulement à l'éditeur, mais à l'auteur lui-même.

### **2.3.3- Le jeu des « Moi »**

A ce niveau, les choses se compliquent davantage. C'est la difficulté. Comment des textes sensés raconter des histoires vraies peuvent-ils relever de la fiction ? A ce sujet précis, Serges Doubrovsky estime pour ce qui est de *Fils* qu'il s'agit d'une « ruse » lui permettant de « refiler sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses de l'existence imaginaire ». Son texte n'aurait tout simplement pas été publié sans l'étiquette « roman », devant assurer sa littéarité.

Sur le plan éditorial, nous pouvons lui accorder, comme à d'autres, le bénéfice de circonstances atténuantes. Mais admettra-t-on pour autant qu'un petit artifice d'ordre commercial puisse conduire à une grande poésie de l'ambiguïté ? Il faut d'abord que cette tromperie soit légitimée à posteriori, que le mensonge générique devienne vérité critique. Sous cet angle précis, l'auteur de *Fils* – au même titre que l'auteur de *À quoi rêvent les loups* – tente de justifier ses emplois paradoxaux de « roman » et de « fiction » en avançant divers arguments.

Tout d'abord, aucun discours référentiel n'échapperait à la fictionnalisation. Ni l'autoportrait, ni les mémoires, ni l'Histoire et encore moins le témoignage, du moment où dans toute tentative d'établir des faits il y a une part de fiction. Ce type

de raisonnement discréditant l'autobiographie revient à refuser au langage toute aptitude à rendre compte de la réalité. Il est sous-tendu par une vision tragique des relations humaines qui ne pourraient se fonder sur un contrat de confiance, d'objectivité ou de sincérité et donc seraient condamnés au malentendu sous toutes ses formes. Bloquant ainsi tout effort de communication, ce lieu commun de la dépression contredit l'ambition que l'auteur assigne à l'autofiction d'exprimer la vérité du sujet écrivain.

Un soir, qui ne ressemblait pas aux précédents, mon oncle m'autorisa à rejoindre ses invités dans le salon. Il me présenta à eux avec fierté. Je reconnaissais quelques têtes, mais l'ambiance était moins tendue, presque solennelle. Une seule personne se permettait de discourir. Lorsqu'elle ouvrait la bouche, ses compagnons s'agrippaient à ses lèvres et buvaient ses paroles avec infiniment de délectation. Il s'agissait d'un invité de marque, charismatique, devant lequel mon oncle était en admiration ...Ce ne fut que beaucoup plus tard, en parcourant un magazine politique, que je pus mettre un nom sur son visage : Messali Hadj, figure de proue du nationalisme algérien. La guerre éclata en Europe. Tel un abcès. La Pologne tomba sous les ruades nazies avec une facilité déconcertante. » (Khadra, 2008, p. 134.)

Fiction ou réalité historique ? Les deux peut-être, et Doubrovsky soutient à ce titre qu'il y a équivalence entre écriture littéraire et fiction :

« Si l'on délaisse le discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique, d'un verbe vadrouilleur, où les mots ont préséance sur les choses, on bascule automatiquement hors narration réaliste dans l'univers de la fiction. » <sup>1</sup>

Ici, les auteurs privilégient la fonction poétique du langage, et c'est pour cette raison, sans doute que le récit littéraire tombe sous le coup de la fiction et de l'imaginaire, se distinguant ainsi des autobiographies chronologiques. En quelque sorte, il est question d'une entreprise axée sur l'esthétisation du discours référentiel, un travers un véritable jeu des moi.

---

<sup>1</sup> S. Doubrovsky distingue, dans *Autobiographie/vérité/ psychanalyse*, p. 69, différents moi qui fragilisent souvent les frontières entre la vérité et la fiction.

Le concepteur de l'autofiction souligne :

Un livre c'est jamais Réel c'est comme un rêve m'inscrire en livre c'est m'inscrire en Faux même si c'est vrai vie qu'on raconte c'est qu'une fiction coquecigrue catoblépas y a rien à faire une existence c'est pas plus rattrapable qu'un rêve souvenirs j'ai de bonnes références du référent y a du répondant mes échos c'est pas de la blague livre rêve on y croit ça dit Vrai mais Fable.<sup>1</sup>

Donc le sens que peut prendre « fiction » ici est loin de celui de « donner forme » ou de « fabriquer », c'est plutôt « invention » ou réinvention.

En nous référant toujours à la logique de Doubrovsky, nous pouvons nous aventurer de façon peu prudente et dire que les textes de Yasmina Khadra s'inscrivent, en majorité, dans cette catégorie mentionnée par Doubrovsky et confortent sa nouvelle définition dans *Autobiographie/vérité/psychanalyse* (page 77) traduisant de manière effective la conception extensive de la fiction en tant que représentation littéraire :

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.

Dans les textes de Yasmina Khadra, le processus de « fiction » ne s'appuie pas seulement sur des faits strictement réels mais sur le moi de l'auteur, un élément ou plutôt un référent invérifiable. L'ambition de vérité ne disparaît pas, mais, c'est à l'expérience de l'analyse qu'il revient de produire et d'attester cette vérité du langage.

---

<sup>1</sup> S. Doubrovsky, folio 1645 du brouillon de Fils, cité par I.Grell, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction ? ».

En développant son équation, Doubrovsky soutient : « Dans le système ainsi formé, *Autobiographie/vérité/psychanalyse* est l'instance régulatrice, maîtresse des deux autres, et qui en assure du dehors le bon fonctionnement ».

La psychanalyse a complété les anciennes représentations de la psyché, de la mémoire et du comportement humain de façon générale. Donc, il n'est plus question de raconter sa vie à la manière de Rousseau ou de Chateaubriand.

L'autobiographie classique, fondée sur l'illusion d'une « auto-connaissance », est totalement discréditée du point de vue de la vérité. Seule une cure ou une auto-thérapie permet à l'écrivain un accès plus ou moins direct à son histoire dans la mesure où l'autre ou le miroir analytique lui renvoie un hétéro portrait. En intégrant cette instance critique dans sa démarche d'écriture rétrospective, l'auteur peut rompre son enfermement et son isolement narcissique. Récusant l'illusion d'une reconstitution linéaire et chronologique, il va ainsi démultiplier le récit de manière à rendre compte des processus d'invention de soi que la thérapie a mis en évidence. Le second point fort de cette entreprise dite autofictionnelle est sans nul doute ce remarquable travail de l'écrivain à scénariser des hypothèses biographiques à l'aide bien entendu de techniques romanesques. Le texte pourra ainsi faire appel et représenter même des mythes universels, le cas de *L'écrivain*.

Nous pouvons dès lors constater que l'autofiction n'est plus dans l'esprit de son concepteur, un avatar de l'autobiographie, une variante métissée de psychanalyse. Cette écriture est destinée à renouveler le genre, et à même le remplacer en s'appuyant sur la psychanalyse. Nous pouvons dire donc que le texte doubrovskyen n'est pas le seul exemple de cette démarche. Reste également la question liée à la vérité, d'un point de vue littéraire, la thérapie fictive ou le recours à la fiction ouvre des possibilités dialogiques intéressantes. Mais, du point de vue de la vérité, ces scènes imaginaires ne sauraient produire un surcroît de vérité ou d'auto-connaissance non truquée.

Dans ce contexte, Jean François Chiantaretto a bel et bien montré que le même processus de dédoublement et d'usurpation se poursuit de l'autofiction à l'autocritique qui prétend la décrypter :

L'auto-théorisation constitue un acte fondateur en désignant la mise en fiction de soi dans un écrit originaire, c'est-à-dire comme lieu mettant en acte un fantasme d'auto-engendrement avec la psychanalyse. Mais ce moi-même par moi-même avec la psychanalyse vient là pour capter le regard du lecteur, convié à assister à une scène originaire en faisant sien le regard porté par l'auto-théoricien sur sa création de soi dans et par la création d'un nouveau genre autobiographique. Par la même, le lecteur est amené à oublier ledit regard, soit à perdre de vue la scène, l'accouplement monstrueux de l'écrivain et de l'auto-théoricien, plus précisément, le dédoublement –accouplement de Serge Doubrovsky en un écrivain de soi et un théoricien de l'écriture de soi, le producteur d'un livre –phallus avec la psychanalyse et le démonstrateur exhibant celui-ci comme donnant lieu à un nouveau genre.<sup>1</sup>

Le psychanalyste Chiantaretto dénonce le détournement, l'instrumentalisation et même le viol de sa discipline par un de ses sujets. Mais, d'un point de vue purement littéraire, l'arbre sera jugé à ses fruits, quel que soit le degré de son hybridation, et le concepteur de l'autofiction met ainsi le doigt sur des carences de l'autobiographie que Philippe Lejeune avait souligné en 1971.

Je ne vie pas vraiment, je ne fais qu'être là, quelque part ; une ornière sur un chemin, un nom sur un registre communal. Les nuages qui essaient par-dessus la montagne, la brise musardant dans l'empuantissement, les mioches que délurent la rue et le braiment des ânes ne me divertissent pas.

Je considère le bruit comme une agression, subis le regard des autres comme un viol, et me fais violence toutes les fois que j'ouvre ma fenêtre sur le village.

(Khadra, 2004, p.11)

Ici (en début de son roman *Cousine K*), Yasmina Khadra se démarque de son moi et dresse le portrait d'un autre « je », celui du personnage principal, un personnage hors norme, pour explorer la psychologie meurtrière et se lancer juste après dans une autre aventure avec d'autres moi dans une trilogie consacrée aux

---

<sup>1</sup> J.F.Chiantaretto met le doigt dans, *Ecriture de son analyse et autofiction : Le cas Serge Doubrovsky*, dans *Autofictions et Cie*, p.165-181, sur les insuffisances de l'autobiographie.

conflits opposant l'Occident à l'Orient. Pourtant, dans son texte *L'écrivain*, il a bel et bien employé « il » qui a cette valeur intime. Un véritable jeu que l'auteur semble maîtriser, tantôt consciemment et tantôt inconsciemment.

# **TROISIÈME PARTIE :**

## **Un nouveau pacte**

Alors peut-on innover en autobiographie ou en autofiction ? En tout cas, c'est ce que laissent penser les textes de Yasmina Khadra, particulièrement *À quoi rêvent les loups* et *L'écrivain*.

A quelques nuances près, l'œuvre de Yasmina Khadra peut être classée et considérée comme celle de Serge Doubrovsky, c'est-à-dire l'une des tentatives contemporaines visant à renouveler l'écriture autobiographique ; nous pouvons la placer dans le contexte et la problématique de l'expérimentation en matière d'écriture du moi.

Philippe Lejeune avait constaté, à ce propos, que « d'une manière générale, les rapports de l'autobiographie avec l'idée même d'innovation semblent devoir être malheureux », car « l'autobiographie qui prend son art au sérieux et tente d'inventer une forme originale court le risque de se voir soupçonné d'artifice et d'affabulation, comme s'il ne pouvait y avoir de vérité hors de la vraisemblance, c'est-à-dire hors de la répétition des formes convenues ».

La validité du récit autobiographique est largement tributaire des formes que prend le témoignage dans l'usage courant, les médias et les sciences humaines. Aussi s'astreint-il à respecter les normes pragmatiques fixées par ces codes du discours référentiel. Mais il peut également s'engouffrer dans les brèches creusées au sein de ce conformisme langagier par l'avant-garde littéraire. Ainsi, des romanciers nouveaux comme Joyce, Faulkner et Claude Simon ont-ils ouvert la voie à de nouvelles possibilités d'expression autobiographique. Mais, ils sont rares, faut-il le rappeler, les auteurs qui s'aventurent en dehors des sentiers battus de la sécurité et des formes conventionnelles ; et nombreux ceux qui prétendent inventer un nouveau mode de confession ne font, en réalité, que redécouvrir une formule qui a déjà fait ses preuves.

D'un point de vue générique, Lejeune distinguait deux grandes lignes de recherche, à savoir, l'écriture ambiguë et l'écriture multiple. Les textes de la première catégorie relèvent davantage du « roman personnel » que de l'autobiographie. En effet, ils revendiquent l'étiquette valorisante « roman », tout en affichant ou en suggérant la fameuse identité auteur/narrateur/héros.

Lejeune reconnaissait à ces nouveaux romanciers hors du commun le mérite d'avoir redéfini cette variante contemporaine du roman autobiographique ; mais aussi en contestant « ses nouvelles règles du jeu » qui consiste à assurer l'exactitude des faits tout en se donnant le droit de les « recomposer » :

Tout est vrai, et tout est recréé, le problème de ce genre est que le lecteur, averti de cet écart, n'a aucun moyen de le mesurer. L'auteur d'autofiction peut susciter, au départ, un frisson de curiosité et d'incertitude : reste que, faute de point de comparaison ou d'information extérieure, son livre finira par être lu comme une autobiographie classique. Cité dans (Gasparini, 2008, p.288)

Alors, comment se manifeste le moi dans ces écritures ambiguës ou multiples de Yasmina Khadra ?

### **3.1- Les manifestations du moi**

Yasmina Khadra tient toujours à raconter des « vérités », tout en ayant des alibis plutôt romanesques. Un règlement de comptes avec soi-même.

Exemple et pour ce qui est de *Cousine K*, l'auteur déclare : « c'est mon roman préféré et aucun ne me rend justice comme *Cousine K* ».

En début de ce roman, il écrit :

Très petit, j'ai appris à me cacher. Je n'avais pas peur ; personne ne me courait après. Je me cachais dès que je disparaissais de la vue de ma mère. J'avais l'impression, à chaque fois qu'elle se détournait, de m'éclipser, de cesser d'exister. J'ignore ce que l'on entend par « passer de l'autre côté du miroir ». Pourtant, s'il y a une formule à laquelle j'adhère totalement pour me rendre compte du sentiment

que j'avais lorsque je me retrouvais seul, c'est bien celle-là. J'avais l'impression de me mouvoir derrière une glace sans tain ; je pouvais voir sans que personne ne soupçonne ma présence. Cela ne m'amusait pas. J'en étais même très affecté. Je ne vivais pas, non ; je hantais notre maison tel un esprit frappeur domestiqué, ne suscitant ni effroi ni intérêt, sauf peut-être par moments, un agacement que je n'ai jamais réussi à reconnaître... Puis K est arrivée... Je n'ai jamais vu de plus grand que ses yeux. Je n'ai rien connu de plus dur que son cœur. Cette fille était à elle seule, le jour et la nuit.

Tout en essayant de se démarquer de la polémique et refusant toute forme d'adhésion à tel ou tel courant, l'auteur rejoint spontanément Serge Doubrovsky qui avoue :

J'écris mon roman. Pas une autobiographie, vraiment, c'est là une chasse gardée, un club exclusif pour gens célèbres. Pour y avoir droit, il faut être quelqu'un. Une vedette de théâtre, de cinéma, un homme politique, Jean Jacques Rousseau. Moi, je ne suis, dans mon deux- pièces d'emprunt, personne. J'existe à peine, je suis un être fictif. J'écris mon autofiction... Depuis que je transforme ma vie en phrases, je me trouve intéressant. A mesure que je deviens le personnage de mon roman, je me passionne pour moi (...) J'appelle mon chef-d'œuvre le Monstre.<sup>1</sup>

Dans la première citation, les expressions « apprendre à se cacher » et « passer de l'autre coté du miroir » semblent être très significatives. Elles renseignent suffisamment sur ces « je » différents qu'emploie l'auteur dans ses différents textes.

Mais, si nous passons de *Cousine K* à *À quoi rêvent les loups*, l'écriture prend alors les couleurs d'un témoignage et parfois de journal intime. Le lecteur peut avoir même l'impression que l'auteur commente le roman, qu'il est entrain de lire tandis que l'action se situe plusieurs années auparavant. L'écrivain développe une stratégie nouvelle pour justifier « l'autofiction ». Pas de gens célèbres comme le définit Doubrovsky mais un personnage méconnu.

Si, on s'intéresse de près à *À quoi rêvent les loups*, l'auteur écrit en page 21 :

---

<sup>1</sup> S. Doubrovsky, *Un amour de soi*. Paris, Hachette, 1982 ; rééd.Paris, Gallimard, coll. « folio », 2001, p.104-105. L'auteur décrit son moi textuel et définit son statut dans la fiction.

J'estimais que je méritais mieux. Depuis ce petit rôle que m'avait confié un cinéaste en mal de vedettes, je n'avais pas cessé de rêver de gloire. Je passais le clair de mon temps à m'imaginer casser la baraque, signant des autographes à chaque coin de rue, roulant en décapotable, le sourire plus vaste que l'horizon, les yeux aussi grands que ma soif de succès. Né jour d'orage et de fondrières éventrées, j'ai grandi sans jamais douter de mes espoirs les plus fous. J'étais persuadé que, tôt ou tard, les feux de la rampe m'arracheraient aux coulisses pour me propulser vers le firmament. (Khadra, 1999, p. 21)

Souvent, la mémoire ne sélectionne que les faits susceptibles de nourrir l'identité narrative chez l'auteur, et c'est pour cette raison que ce dernier préfère baptiser son travail comme « roman ».

Le premier spécialiste de l'autofiction ne manque pas, à cet effet, d'argumenter :

« Une vie passée, quand on la débite en tranches, un peu saignantes, blessures de guerre encore ouvertes (...). D'un seul coup elle se transforme. Elle devient un vrai roman. Un Roman Vrai (...). Ça ne se fait pas seul. L'existence donne un coup de main, l'écriture un coup de pouce ». <sup>1</sup>

Là, il est fort probable que Yasmina Khadra propose un nouveau pacte de sincérité, rejoignant ainsi Doubrovsky qui, lui, refuse le principe. Le lecteur, quant à lui, reconnaît avoir été informé du caractère et du cachet romanesque de la narration ; mais, en contrepartie, l'auteur donne l'aspect intime de son existence. Pour honorer sa part du contrat, il recourra de façon massive à son expérience personnelle, son enfance et son témoignage, des atouts qui pourraient désarmer la méfiance et les doutes préalables de son lecteur.

Un exercice difficile certes, mais efficace, celui de priver l'écriture du moi de sa source principale d'inspiration (l'enfance) et de la nourrir autrement, différemment, faire parler ses êtres de papier, ses personnages fictifs. C'est, en

---

<sup>1</sup> S. Doubrovsky à propos de la matière « je » dans *Le livre brisé*, p.369.

quelque sorte, le recours à la psychanalyse, tout usant d'artifices littéraires et romanesques. Dès lors, le concept d'autofiction prend une autre forme, et bascule beaucoup plus du côté de la fiction.

Au bout d'un moment, il s'efforce de dépasser ce niveau d'autobiographe en adoptant une attitude de romancier, mais avec un statut particulier tirant sa force du vécu et du discours référentiel.

Ce jeu –voire trafic d'identité– un effet catalogue, tour à tour stimulant et décevant, persiste tout au long de l'œuvre de Yasmina Khadra. Ainsi, ses textes dégagent une multitude de thèmes : la volonté d'occuper tous les espaces et toutes les places, c'est-à-dire faire l'actualité et être l'acteur à la fois, et le sentiment pesant d'être fictif.

Mais il est évident que tous ces rôles ne rendent pas justice ni à l'œuvre de Khadra ni à son projet de « jouer » avec la question ou, à vrai dire, la quête de l'identité.

Un projet visant essentiellement à problématiser l'identité à travers certaines expressions artistiques, tout en prenant le soin de ne pas négliger le métadiscours, les structures narratives et le style qui donnent une forme et une mobilité inédites aux lieux communs de la sincérité, à même de rendre l'autofiction presque impuissante de paraître comme postmoderne.

Dans *À quoi rêvent les loups*, par exemple, et contrairement à *L'écrivain*, l'auteur se démarque de Mohamed Moulessehoul pour livrer le récit d'un jeune, Nafa Walid ; mais son expérience et sa touche en tant qu'acteur à part entière durant cette période (commandant des forces anti-terrorisme) apparaissent comme un témoignage qui, en fin de compte, prend le dessus sur la fiction. L'auteur narrateur consacre une grande partie du roman à la réalité algérienne des années 1990.

Marc Weitzmann, le neveu de Serge Doubrovsky, indique à cet effet :

Cette manière oblique de parler de soi était déjà en vogue chez nombre d'écrivains juifs, au premier rang desquels –pour ne citer que quelques contemporains- Boris Schreiber en France, Schlomo Mordecai au Canada, dans une mesure plus perverse, aux Etats-Unis, Philip Roth, ou, surtout Jerzy Cosinski, lequel avait le premier employé le mot, pour qualifier son livre, *L'oiseau bariolé*.<sup>1</sup> (Weitzmann, 1997, p.77)

Dans *À quoi rêvent les loups*, l'auteur effectue une recherche systématique de la vérité ; son désir est confronté, cependant, aux défaillances de la mémoire et autre obligation de réserve, pourtant, il tient à témoigner exactement de son expérience, nonobstant la nécessité d'organiser, de narrativiser ses souvenirs. Il écrit en page 91 :

Alger était malade.

Pataugeant dans ses crottes purulentes, elle dégueulait, déféquait sans arrêt. Ses foudres dysentériques déferlaient des bas-quartiers dans des éruptions tumultueuses ...Alger accouchait. Dans la douleur et la nausée. Dans l'horreur, naturellement. Son pouls martelait les slogans des intégristes qui paradaient 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, s'identifient au carnaval des damnés. Alger brûlait de l'orgasme des illuminés qui l'avaient violée. Enceinte de leur haine, elle se donnait en spectacle à l'endroit où on l'avait saillie.

Malgré, tout ce témoignage, une part du vécu est restée sans doute dans l'ombre ; et c'est pour cette raison justement que Marc Weitzmann ne manquait pas de commenter :

Et c'était cette ombre, ce réagencement, cette part obscure (...) –c'était cela l'autofiction. Ou, plus précisément, c'était cela, la part de la fiction dans l'auto : une structure mensongère construite pour donner un sens au chaos. Une entreprise de survie basée sur la mystification, qui n'altérerait pas seulement les faits, mais l'identité de celui qui les énonçait.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. Weitzmann souligne dans son roman *Chaos* que Doubrovsky est loin d'être le seul à pratiquer l'autofiction.

<sup>2</sup> Marc Weitzmann, évoque dans *L'hypothèse de soi*, p. 49. La part de la fiction dans les « je ».

Comme Serge Doubrovsky, Primo Lévi, Jerzy Kosinski, Yasmina Khadra avait été –suivant la pensée de Weitzmann- acculé à l'autofiction. Et en revendiquant ce travail d'écriture, de recreation, de scénarisation, il avait coupé court aux ratiocinations perverses des intégristes de la véracité, il avait déjoué leurs tentatives de transformer les victimes en coupables.

Dans son « autobiographie » (*L'écrivain*), Yasmina Khadra n'évoque pas seulement son enfance et sa scolarité atypique ; il insiste particulièrement sur sa revendication première, son don d'écrivain.

Songez un peu à me ménager, monsieur Moulessehoul, dit Mme Lucette Jarosz, une brave Polonaise qui nous enseignait la langue de Molière. Il n'y a pas que votre copie. Il y a aussi celles de vos vingt-trois camarades de classe, et les vingt-cinq de la 1<sup>ère</sup> L1, et les vingt-huit de la 3<sup>ème</sup> A1 ; des dizaines et des dizaines de travaux que je dois apprécier, corriger et noter. Malheureusement, la vôtre me prend plus de temps, j'en ai ma claque de chercher après chaque mot dans le dictionnaire. Vous devriez vous calmer, mettre un peu d'eau dans votre vin, je vous assure. Votre texte suffoque, monsieur Moulessehoul. Vous êtes entraîné de l'ensevelir sous un regrettable éboulis de vocables superflus, souvent, soit dit en passant, impropres...Quelques mois plus tôt, mes dissertations l'éblouissaient. Elle croyait avoir déniché l'oiseau rare et était fière de compter, parmi ses élèves, une lumière. (Khadra, 2001, p. 239-240)

Un peu plus loin, l'auteur nous fait part du témoignage d'un ancien camarade de classe :

...Je ne me retenais plus. Je me prenais pour le magicien du verbe.  
-Ce n'est pas que tu divagues, s'empessa-t-il d'ajouter. Tu as du vocabulaire, personne n'en trouverait à dire. Mais, tu as un défaut grave et tu dois t'en débarrasser : tu cherches à intimider. Un écrivain n'intimide pas ; il impressionne, il séduit ou convainc. (p. 241.)

Ici, l'auteur insiste beaucoup sur « sa » vérité, en revendiquant ouvertement le statut d'écrivain, malgré sa formation et son instruction militaires à l'école des cadets de Tlemcen. Pour lui, l'écrivain a toujours pris le dessus sur le militaire. L'uniforme vert et la carrière d'officier ne sont que les choix de son père. Un destin qui lui a été imposé.

### 3.1.1- Stratégies langagières

Comme nous l'avons déjà souligné, héritier, de son propre aveu, d'Albert Camus, l'écrivain Yasmina Khadra est l'auteur d'une œuvre manifestement traversée par des préoccupations morales, sociales et idéologiques. Et il le dit clairement d'ailleurs :

J'avais lu *La Peste* comme un testament, *L'exil* et *Le Royaume* comme une succession ouverte, et *La Chute* m'a tellement élevé au-dessus de mes déconvenues que tout de suite, j'avais su qu'entre Camus et moi, il y avait plus qu'un lien de sang natal. (Le magazine littéraire. Hors-série N°18, p.89)

Pas plus que de ses mentors, toutefois, nul ne saurait faire de Moulessehoul un militant acquis à une Cause particulière : devant les impératifs imposés par les systèmes conflictuels successifs, Khadra, selon Dominique Garand, prônerait plutôt l'indifférence, notion qui traduit le mieux sa posture que celle du *non-engagement*, fût-il critique. Mais être « dégage » ne signifie pas se déresponsabiliser ou tourner le dos au regard du choix.

Il s'agit au contraire de savoir faire face aux questions troublantes qui minent le monde entier sans être complètement absorbé par les pouvoirs qui en proposeraient la résolution sous forme autoritaire et sacrificielle.

Le refus du sacrificiel est une forme d'engagement dont il faut pouvoir retracer les modalités. Il implique d'abord la compréhension des mécanismes conduisant au sacrifice, donc un moment d'absorption au cœur de cette logique — ce mouvement est celui par lequel le sujet de la fiction se déclare « embarqué » (pour reprendre le terme de Pascal que réactualisera Sartre), c'est-à-dire pleinement concerné par ce qui se passe et, pour tout dire, impliqué, responsable. Dans un deuxième temps seulement apparaît le geste de se dégager et d'énoncer le refus de l'injonction sacrificielle. Ce moment éthique est beaucoup plus hasardeux en ce qu'il peut rater, faute d'être complet ou suffisamment radical. Deux questions se poseront alors : au nom de quoi s'accomplit la sortie ? Ensuite, de quelle manière ou à l'aide de quelles ressources discursives ?

On comprendra dès lors à quel point s'impose ici une pensée du littéraire et, plus particulièrement, de l'espace cognitif que l'énonciation et la représentation fictionnelles sont aptes à construire. (Garand, 2008, p. 38)

D'un point de vue théorique, l'engagement d'un auteur peut se traduire de deux manières ; celle de l'écrivain en sa simple qualité de citoyen, à travers des essais, des écrits publiés via les médias, et des interventions diverses ; celle de l'écrivain en tant qu'écrivain, ce qui peut nous situer dans un espace littéraire — dont les codes et les règles sont, comme nous le savons, sujets à redéfinitions constantes et à interprétations divergentes suivant bien entendu les contextes culturels notamment.

Il convient de souligner l'une des particularités de la littérature dite engagée, particularité qui consiste en une espèce de juxtaposition des deux façons, la frontière devenant instable entre le romanesque et le référentiel.

Nous pouvons, dès lors, nous interroger sur l'engagement du texte littéraire ou plutôt celui de l'auteur qui, en diversifiant les modes d'intervention et les stratégies d'écritures, se montrerait engagé, même dans ce qui est de la fiction. Ce qui nous oriente ainsi vers des questions d'ordre théorique liées essentiellement au statut de l'auteur par rapport à son œuvre.

D'emblée, il faut préciser que peu de gens accordent à Khadra la dimension d'un écrivain engagé et que lui-même ne la revendique pas, du moins jusqu'à ce jour. Ce fait mérite à lui seul d'être posé :

Il est clair que l'impératif sartrien de l'engagement a desserré son étreinte, mais l'exemple de Khadra est là pour montrer que cette mise à distance d'une tutelle idéologique du littéraire n'entraîne pas forcément une déresponsabilisation ou une évasion du littéraire dans la sphère de la pure imagination. Premièrement, c'est par le choix de *thèmes* massivement politiques que les romans de Khadra soulèvent inévitablement la question de la prise de position idéologique. On ne saurait recevoir comme simples divertissements des romans traitant du sort des femmes sous le régime taliban *Les hirondelles de Kaboul*, du conflit israélo-palestinien *L'attentat* et de la guerre en Iraq *Les sirènes de Bagdad*. Ces deux derniers livres en particulier abordent frontalement la question du terrorisme chez les musulmans intégristes. Il est clair qu'il s'agit pour Khadra d'en percer les motivations et d'en évaluer la portée autant morale que politique. (Garand, 2008, p.39)

En dehors des problématiques véhiculées par l'œuvre de Yasmina Khadra, certains soulignent que le choix du français comme langue d'écriture de la part d'un écrivain algérien entreprenant son œuvre après la décolonisation et l'adoption d'un nom d'écrivain féminin ne sont que des signes d'engagement. Pourtant, Khadra minimise la portée idéologique de ces choix en expliquant qu'ils se sont imposés pour des raisons strictement personnelles.

Souvent, les raisons données par Khadra sont beaucoup plus pragmatiques. Déjà quand il publiait quelques ouvrages sous son vrai nom, Yasmina Khadra avait, semble-t-il, observé une sorte d'autocensure, sa culture militaire lui donnant l'impression d'être sans cesse surveillé.

« Entrer en clandestinité », comme il le dit, lui aurait donné la possibilité d'accomplir ses rêves de liberté et de récréation à la source selon lui de l'aventure littéraire. Ce qui a d'ailleurs suscité malentendu et déception chez ceux qui saluaient avec enthousiasme l'arrivée sur la scène algérienne d'une romancière de calibre. Le scandale prit une autre tournure lorsqu'on découvrit que l'auteur caché était aussi un officier militaire, l'armée algérienne étant ces années-là accusée d'être à l'origine de certains massacres qu'elle aurait commis. Et non seulement Khadra leva-t-il le masque sur sa formation militaire, mais il prit aussi la défense de l'armée, d'après lui accusée à tort et de façon injuste.

Force est de constater que ces deux choix initiaux, le français et un pseudonyme féminin, mettent en place une stratégie de distanciation à l'égard du pouvoir algérien dont il faisait partie durant les années 1990 ; laquelle distanciation prendra en plus la forme décisive de l'exil, ainsi qu'une autre option, celle d'éviter la censure telle que pratiquée à cette époque-là. Mais sans nul doute l'objectif concerne le rapport que l'œuvre est appelée à créer avec son lectorat. Publier en français signifie que l'on s'adresse prioritairement aux Occidentaux et aux musulmans francophones. Comme l'explique d'ailleurs Dominique Garant dans son étude :

Or, dans un climat géopolitique où tendent à s'exacerber les motifs d'incompréhension entre l'Occident chrétien et le monde arabo-musulman, il est manifeste que les romans de Khadra tendent à rendre intelligibles aux yeux des Occidentaux certains traits des cultures arabophones. Il ne s'agit pas de justifier les excès du fondamentalisme, mais très certainement de montrer comment s'installe et se développe la haine. Le choix du français permet cette ouverture du dialogue mieux que ne l'aurait fait l'arabe, en premier lieu parce que le premier destinataire est manifestement le lecteur occidental, en second lieu parce que le prestige de la culture française permet d'emblée une plus large diffusion des textes.

Un autre élément de taille trahit, soutient-on, la volonté de l'auteur de rejoindre un plus large public et c'est le choix de genres littéraires (le roman noir et le polar) associés à la sphère de grande production. Proposer une littérature de qualité, susciter la réflexion, déjouer les préjugés en jetant un regard nuancé sur les phénomènes de manière à faire saisir toute leur complexité, accomplir tout cela de surcroît au moyen de romans accessibles et intéressants, tel semble être le défi que s'est assigné Yasmina Khadra. Le roman *L'attentat* et les deux autres volets de sa trilogie permettront d'examiner de quelle manière il s'y prend et quel type d'engagement il en résulte.

### **3.1.2- Engagement ou neutralité ?**

Prendre plus de risques en littérature, secouer d'avantage les codes du référentiel et de la fiction finissent souvent par capter l'intérêt, surtout quand un auteur comme Yasmina Khadra décide de rebondir avec des sujets plus controversés comme le conflit du proche orient.

L'opinion internationale est divisée et chaque fois qu'un attentat est perpétré par un Palestinien ou que la machine de guerre israélienne est actionnée de façon autoritaire, l'indignation est à son comble. Après une longue histoire de représailles de part et d'autre, le monde continue à se poser des questions comme, est-il encore possible de déterminer lequel des deux camps serait légitime, lequel serait coupable ?

Devant un problème de cette dimension, nous rejoignons inévitablement la question de Finkielkraut, que peut la littérature ? Et si un écrivain d'origine arabe aborde frontalement la question, peut-il le faire sans prendre parti ?

Sans le moindre doute, le terrain est miné de pièges et la voie de la justesse semble incertaine, entre l'illusoire clarté du roman à thèse et la fragilité d'une position qui se perdrait dans des nuances infinies. Yasmina Khadra opte pour une perspective qui met au premier plan l'être humain, ses contradictions, son impuissance devant des forces qui lui échappent. Là où un fin observateur aborderait le problème en opposant les discours officiels et en analysant les enjeux économiques, politiques et culturels, le romancier oriente son écriture vers le sujet qui, avant d'être protagoniste ou sujet de l'action, est d'abord sujet très vulnérable, dominé par une situation qu'il n'a pas choisie. Les discours officiels émanant des pouvoirs qui s'affrontent ne sont pas pour autant évités par le romancier qui, au contraire, cherche à montrer par quelles voies ils se frayent un sentier jusqu'à la conscience du sujet, au point d'apprivoiser en bout de ligne son comportement. Ainsi, le roman en arrive à montrer comment le discours de guerre s'approvisionne des passions individuelles.

*L'attentat* se construit autour d'un personnage principal qui ne revendique pas des qualités exceptionnelles et qui est loin d'être le représentant des valeurs d'un groupe.

Au fait, c'est l'histoire d'Amine Jaafari, chirurgien israélien d'origine palestinienne. Le récit débute cruellement sur un attentat dirigé contre le cheikh Marwan. Le narrateur, dont on ne connaît pas encore l'identité, fait partie des victimes et décrit son agonie. Après ce prologue de quelques pages commence le récit principal dont le narrateur est Amine, qui vient tout juste d'opérer un patient et s'apprête à rejoindre sa femme revenue d'un séjour à Nazareth. Mais l'annonce d'un attentat majeur perpétré dans un restaurant de Tel-Aviv l'oblige à rester de service pour venir en aide aux victimes. Rentré chez lui tard en soirée et s'apprêtant

à s'endormir, Amine est convoqué d'urgence à l'hôpital. Ses collègues et les policiers l'informent alors que l'auteur de l'attentat n'est autre que sa propre femme, Sihem. Après avoir identifié le cadavre déchiqueté de sa femme, Amine demeure sceptique, il ne peut tout simplement pas croire qu'elle est coupable d'un tel attentat, même si toutes les évidences sont là.

Amine se nourrit de tout autres évidences : sa femme et lui formaient un couple heureux et fusionnel ; elle ne lui cachait rien ; loin d'être intégriste, elle n'était même pas pratiquante ; elle aimait la beauté de la nature et rêvait d'une villa près de la mer, etc. Contraint de quitter temporairement son emploi et subissant la colère de ses voisins, Amine est déterminé à prouver l'innocence de sa femme. C'est ici que le roman adopte la forme du roman policier, Amine menant son enquête en retournant sur les derniers lieux fréquentés par sa femme. Chemin faisant, il se souvient de son histoire conjugale en tentant de réinterpréter des signes qui auraient échappé à sa vigilance. Une lettre de sa femme, postée quelques heures avant l'attentat, l'oblige à admettre l'inimaginable. Amine poursuit son enquête, déterminé à affronter ceux qui ont encouragé le non sens commis par son épouse. Considéré d'emblée comme un renégat, il reçoit des avertissements et des menaces de plus en plus sévères de la part des groupes de résistance palestinienne. On le soupçonne d'être un espion à la solde du Shin Beth. Après avoir été séquestré et interrogé brutalement, il reçoit la visite d'un chef de guerre qui lui explique les raisons de leur combat et l'admiration qu'il porte à sa femme martyre de la Cause. Le commandeur lui accorde sa liberté en le confiant à Adel, membre de l'organisation, complice de Sihem et cousin d'Amine. Si les sentiments d'Amine envers les groupes extrémistes et leurs leaders à la fois politiques et religieux demeurent négatifs, un séjour dans son village natal auprès des membres de son clan lui fait prendre conscience de la misère palestinienne, une misère à laquelle il avait tourné le dos en s'établissant à Tel-Aviv. Il revoit ses tantes, ses cousins, le doyen Omr, un vieux sage nommé Zeev l'Ermite ; les attitudes face à la situation sont diverses, les uns cultivant la révolte, les autres une résignation, certains l'espoir d'une reconstruction.

Pendant le séjour d'Amine, son petit cousin Wassam, un garçon sympathique et dévoué, est convoqué par l'Organisation, on apprend le lendemain qu'il s'est fait sauter devant un poste de l'armée.

L'armée israélienne s'amène et en guise de représailles contre ce nouvel attentat donne l'ordre de détruire la maison ancestrale où il est logé. Amine proteste en vain et assiste, horrifié, à l'expropriation. Une de ses cousines s'enfuit à Janin. Craignant le pire, Amine part à sa poursuite et pense la retrouver à la mosquée où le cheikh Marwan livre son message. Pendant le sermon, l'alerte est donnée et on conduit le cheikh à l'extérieur.

Alors qu'il pénètre dans une voiture, escorté de ses gardes, un drone s'abat sur la place : la scène initiale du roman est reprise presque mot pour mot et l'on comprend que l'agonisant était Amine lui-même racontant ses derniers instants. Avant de mourir, il se rappelle les paroles de son géniteur :

On peut tout te prendre ; tes biens, tes plus belles années, l'ensemble de tes joies, et l'ensemble de tes mérites, jusqu'à ta dernière chemise — il te restera toujours tes rêves pour réinventer le monde que l'on t'a confisqué (Khadra, 2005, p. 24).

Visiblement, ces dernières expressions renseignent sur le rôle social et l'éthique de la littérature, tels que conçus par Yasmina Khadra.

A cet effet, le chercheur québécois souligne :

Dans sa forme la plus convenue, le roman engagé se doit d'aménager au sein de la parole fictionnelle des procédés aptes à assurer la transmission d'un message privé d'ambiguïté. Cet objectif de clarification s'obtient par un renforcement des clés interprétatives, par le dépassement dialectique des incertitudes et des atermoiements, par le déni de l'indécidable.

La solution classique au problème de l'ambiguïté ou de l'ambivalence réside dans la binarisation des oppositions. C'est ce que fait le roman à thèse, dont la structure répond d'une frontière claire entre le Sujet porteur des valeurs positives et l'Anti-Sujet porteur des valeurs négatives.

Ici, il suffira d'insister sur les outils formels mis en place pour assurer la domination d'une position discursive sur les autres. Trois procédés sont ainsi à retenir, l'idéologie positive énoncée par le narrateur qui, à l'aide d'observations et de jugements, dicte plus au moins directement au lecteur la juste manière d'interpréter les choses ; l'idéologie positive incarnée par un ou plusieurs personnages dont le discours et les actions sont perçus comme les représentants du Bien ; l'opposition avec le discours adverse se fait le plus souvent dans le cadre de dialogues menés sous forme de duels ; même si le discours du narrateur n'impose pas autoritairement sa juridiction et que le héros positif n'énonce pas explicitement le message à livrer, le récit peut recourir à la mise en scène de situations exemplaires, en indiquant, à titre d'exemple, comment tel type d'action ou de choix idéologique provoque des conséquences positives ou négatives ; il s'agit en quelque sorte d'une preuve par l'exemple dont l'efficacité s'appuie sur la présupposition de normes partagées concernant le bien.

*L'attentat* illustre à peine ce genre de structure.

D'abord, le discours privilégié ne sort pas indemne de la confrontation ; inversement, les positions adverses ne sont pas balayées et conservent une partie de leur validité. Les positions éthiques du roman sont énoncées principalement par le narrateur, Amine. Toutefois, ce dernier n'est amené à les exprimer que sous la pression des événements, par la force des choses, et ses idées ne se clarifient que de façon progressive. Au début, la seule Cause défendue par Amine est celle de sa réussite sociale et de son bonheur familial.

Son enquête auprès des groupes radicaux qui auraient encouragé sa femme à devenir kamikaze n'est nullement motivée par le projet de combattre ces mouvements politiques. Comme il le confie à son amie Kim :

Je n'ai pas l'intention de me venger ou de démanteler de [*sic*] réseau. Je veux juste comprendre comment la femme de ma vie m'a exclu de la sienne, comment celle

que j'aimais comme un fou a été plus sensible au prêche des autres plutôt qu'à mes poèmes. (Khadra, 2005, p. 09).

Nous pouvons remarquer que la posture d'Amine est initialement une posture de désengagement, avec une intrusion d'auteur via l'opposition entre le discours idéologique « prêches » et le discours littéraire « poèmes », alors qu'Amine n'est pas du tout écrivain.

Son parcours le conduira à une prise de conscience de ce qui le lie aux autres, de sa responsabilité ; quels que soient les choix qu'un individu puisse faire, fussent-ils les plus personnels, il est toujours partie prenante. Alors qu'il croyait ne vivre que pour son propre compte, Amine est en réalité déchiré et égaré entre ces Israéliens qui voient en lui instantanément un ennemi potentiel et par les Palestiniens qui le perçoivent comme un traître. Devant l'imam, Amine voit son indifférence interprétée selon une clé idéologiquement déterminée :

Et nous savons que vous êtes un croyant récalcitrant, presque un renégat, que vous ne pratiquez pas la voie de vos ancêtres ni ne vous conformez à leurs principes, et que vous vous êtes désolidarisé depuis longtemps de leur Cause en optant pour une autre nationalité...Pour moi, vous n'êtes qu'un pauvre malheureux, un misérable orphelin sans foi et sans salut qui erre tel un somnambule en pleine lumière.  
(p. 48- 49)

Amine finit par comprendre qu'il ne peut se passer des provocations qui proviennent de l'extérieur, il doit choisir.

Pour ce qui est des différentes positions discursives, le roman de Khadra ne trace pas une ligne de partage, entre les Israéliens et les Palestiniens, qui donneraient raison aux uns contre les autres. Les meilleurs amis d'Amine, Kim Yehuda et Ezra Benhaïm sont Israéliens. L'agent de police chargé de vérifier si Amine avait des relations avec les terroristes, personnifie le préjugé anti-arabe, ainsi nous pouvons lire (p. 42) :

Pour moi, tous ces fumiers se valent. Qu'ils soient du Jihad islamique ou du Hamas, ce sont les mêmes bandes de dégénérés prêtes à tout pour faire parler d'elles.

C'est dire que le portrait de ce personnage, ainsi que celui du militaire qui ordonne froidement l'expropriation du clan, donnent une image négative des forces de sécurité. Ce fait est par ailleurs battu en brèche par la présence d'un autre personnage, Naveed Ronnen, ami d'Amine et officier supérieur de la police toujours empressé de venir à son secours.

Les figures de Palestiniens sont aussi très variées ; elles passent du chef de guerre convaincu de mener une guerre juste au vieux sage Zeev l'Ermite, partisan du dialogue à partir d'une reconnaissance des sources religieuses communes, de l'imam endoctrineur à Yasser, simple citoyen qui aimerait seulement vivre tranquillement sa vie, du doyen Omer désireux d'assurer l'avenir du clan à son petit-fils Wissam, qui ne voit de solution, pour y arriver, que dans le sacrifice de sa jeune vie.

Amine se sent trahi par son cousin Adel qui contribuait avec Sihem au financement de l'Organisation. Si l'imam et les chefs de guerre laissent sur le lecteur une impression négative, c'est avant tout parce qu'Amine les couvre d'injures. Ils sont bien porteurs d'un discours dont le roman ne valide point. Leur portrait n'en reste pas moins nuancé et certains aspects de leur discours ne sont pas dénués de pertinence, comme le découvre Amine. Par exemple, Zaccaria, le deuxième commandeur rencontré, lui explique :

Maintenant que tu as touché du bout de tes doigts les saloperies que ta réussite professionnelle t'épargnait, j'ai une chance de me faire comprendre.

L'existence m'a appris qu'on peut vivre d'amour et d'eau fraîche, de miettes et de promesses, mais qu'on ne survit jamais tout à fait aux affronts. Et je n'ai connu que ça depuis que je suis venu au monde.

Tous les drames sont possibles lorsqu'un amour-propre est bafoué. Surtout quand on s'aperçoit qu'on n'a pas les moyens de sa dignité, qu'on est impuissant. Je crois que la meilleure école de la haine se situe à cet endroit précis. On apprend véritablement à haïr à partir de l'instant où l'on prend conscience de son

impuissance. Quand les rêves sont éconduits, la mort devient l'ultime salut...  
(Khadra, 2005, p. 22)

Les motifs de l'humiliation seront repris de nouveau, et de manière encore plus poussée, dans *Les sirènes de Bagdad*. Où Yasmina Khadra décrit un outrage subi par son personnage principal –qui lui aussi est narrateur de son histoire–, outrage dont la nature semble étrangère à la mentalité occidentale. Au cours d'une descente punitive et très agressive des Marines américains dans leur demeure, le père du narrateur est tiré de son lit et tombe à la renverse sur le plancher, exposant aux yeux de tous ses organes génitaux :

Plus jamais je ne reconnaîtrai le jour de la nuit... Un Occidental ne peut pas comprendre, ne peut pas soupçonner l'étendue du désastre. Pour moi, voir le sexe de mon géniteur, c'était ramener mon existence entière, mes valeurs et mes scrupules, ma fierté et ma singularité à une grossière fulgurance pornographique — les portes de l'enfer m'auraient été moins inclémentes ! ... je sus que plus rien ne serait comme avant... (Khadra, 2006, p. 56)

Ce qui laisse croire que ce type de discours soit aménagé par l'auteur dans le but d'éveiller les Occidentaux à des particularités culturelles étrangères à leur système d'interprétation du monde. Ainsi, sans pour autant justifier le terrorisme, le roman s'emploie à repérer certaines de ses sources, d'un autre ordre que celles généralement reconnues par les spécialistes en politique. Le discours a des effets certes puissants, mais aucun discours n'a prise sur l'individu si les passions de ce dernier ne sont pas sollicitées. Tel est l'objet premier des romans de Yasmina Khadra, surtout dans le fait qu'un jour un individu bascule pour commettre l'irréparable, au mépris de toute logique, voire même de la logique guerrière, comme dans *À quoi rêvent les loups*.

Par ailleurs, et en mettant l'accent sur les propos des extrémistes qui reflètent une conscience aiguë de leurs motivations profondes, Khadra reconduit avec beaucoup de métier le lecteur qui leur serait d'emblée sympathique au seuil d'une

dimension que les discours idéologiques tendent à colmater. En d'autres termes, une mise à distance de la violence au profit d'un travail sur les sources du mal. Toujours à l'usage, vraisemblablement, du lecteur occidental, un autre chef de guerre, dans *L'attentat*, fournit à Amine d'éclairantes précisions terminologiques :

Un islamiste est un militant politique. Il n'a qu'une seule ambition : instaurer un État théocratique dans son pays et jouir pleinement de sa souveraineté et de son indépendance... Un intégriste est un djihadiste jusqu'au-boutiste. Il ne croit pas à la souveraineté des États musulmans ni à leur autonomie. Pour lui, ce sont des États vassaux qui seront appelés à se dissoudre au profit d'un seul califat. Car l'intégriste rêve d'une ouma unie et indivisible qui s'étendrait de l'Indonésie au Maroc pour, à défaut de, convertir l'Occident à l'Islam, l'assujettir ou le détruire... Nous ne sommes ni des islamistes ni des intégristes, docteur Jaafari. Nous ne sommes que les enfants d'un peuple spolié et bafoué qui se battent avec les moyens du bord pour recouvrer leur patrie et leur dignité, ni plus ni moins. (Khadra, 2005)

Cette distinction confère une forme de légitimité au mouvement de résistance palestinien, différent selon ce chef à la fois de l'intégrisme et de l'Islamisme. En effet, en quoi les gestes de Sihem et de Wissam font-ils avancer la cause palestinienne ? C'est comme si tout cela se jouait sur un autre plan que le politique.

En somme, plusieurs voix et plusieurs discours contrastés se font entendre dans *L'attentat* et dans les deux autres volets de la trilogie, et idem pour ce qui est d'*À quoi rêvent les loups*. Mais il est à noter qu'il est difficile à ce niveau de l'analyse de classer les volets de la trilogie de Yasmina Khadra dans la catégorie Roman à thèse. Toutefois, quelque chose insiste dans le discours des narrateurs, qui tracent la voie d'une prise de position radicale devant les oppositions en présence. Mais cette interprétation nécessite quelques réserves bien évidemment.

En premier lieu, il est indispensable d'observer que le narrateur, Amine, dans *L'attentat* présente les traits d'un homme bouleversé par ce qui lui arrive, quelqu'un donc qui ne saurait porter un jugement totalement éclairé sur les choses. De fait, il est constamment rappelé au bon sens par les siens, par ses adversaires et par les forces de sécurité. L'angle de vision d'Amine est d'abord égocentrique et

existentiel, sombrant dans la souffrance, il cherche un sens au geste de sa femme. Pire encore, il cherche à se guérir de la blessure narcissique que ce geste a ouverte en lui. Au début, les jugements qu'il porte sur l'un et sur l'autre procèdent de l'émotion et non d'une analyse politique. Ce n'est qu'à partir du deuxième chapitre, que sa perspective passera de la révolte individuelle à des considérations plus générales sur la situation politique.

Nous soulignons ainsi trois caractéristiques du narrateur, lesquelles l'éloignent considérablement du modèle en circulation dans les romans engagés dits à thèse. Premièrement, la voix de ce narrateur n'est pas autoritaire, son point de vue ne s'impose pas à la fin. Deuxièmement, l'éthique qu'il préconise ne se présente pas comme une solution idéologique dont la mise en place nécessiterait l'instauration d'un pouvoir. Au contraire, l'éthique d'Amine consiste plutôt en un déplacement du regard permettant une sortie du système d'opposition fatal en place, ce qui signifie en clair, une sorte d'indifférence ou neutralité.

Troisièmement, le choix éthique d'Amine ne masque pas le tragique de la situation. S'il conteste les solutions envisagées par les kamikazes, il se montre à l'écoute de la situation agonique sous-jacente. De ce point de vue, le roman laisse l'interprétation ouverte, le destin d'Amine n'étant en rien exemplaire, à moins que sa mort tienne lieu d'exemplarité eu égard à une situation sans issue.

Une fois énoncées ces considérations générales, observons quelques contextes où s'énonce ce que les spécialistes appellent l'éthique du roman.

Un premier motif concerne la motivation des kamikazes, motivation qui demeure un mystère complet pour Amine, mais que des gens sur son passage tentent de lui faire comprendre. Pour quelqu'un comme le capitaine Moschè, l'explication est simple : ce sont des « fumiers », des « dégénérés ». L'autre policier ami d'Amine, Naveed, se montre plus circonspect dans son jugement, avouant s'interroger toutes les nuits sur la question sans y trouver de sens :

« Je crois que même les terroristes les plus chevronnés ignorent vraiment ce qu'il leur arrive. Et ça peut arriver à n'importe qui. Un déclic quelque part dans le subconscient, et c'est parti. ... À partir de là, tu ne peux plus faire marche arrière ».  
(Khadra, 2005, p. 95)

L'engagement du roman se situe, en partie, dans l'effort d'interpréter l'impensable. L'explication de Naveed est de nature psychologique et laisse de côté l'arrière-plan sociologique à la base du désespoir individuel, aspect sur lequel d'autres interlocuteurs d'Amine insisteront, mais cette fois dans une perspective non plus analytique, mais bien justificative. Ainsi du chef de guerre cité plus haut, qui présente l'attentat suicide comme le seul geste disponible à qui veut se guérir d'une offense et retrouver sa dignité, dans une situation d'humiliation sociale durable.

La loi morale, pour les chefs de guerre que rencontre Amine, impose le sacrifice du bien-être individuel au profit du salut collectif. Dans leur lecture dualiste de la situation, aucune autre voie ne se présente excepté la confrontation entre le pour et le contre.

Amine s'oppose énergiquement à cette fausse opposition, tout comme à cette conception guerrière de Dieu : « Je ne crois pas aux prophéties qui privilégient le supplice au détriment du bon sens. Je suis venu au monde nu, je le quitterai nu ; ce que je possède ne m'appartient pas. Pas plus que la vie des autres ».

Le chef à qui il adresse ces paroles se dit « abasourdi » par leur ton blasphématoire et reproche à Amine de ne pas être lié à sa patrie au point de vouloir donner sa vie pour elle. Il réaffirme la structure oppositionnelle comme si elle était inéluctable : « Pour eux (les kamikazes), pas question de crevoter dans le mépris des autres et de soi-même. C'est ou la décence ou la mort, ou la liberté ou la tombe, ou la dignité ou le charnier ».

Remarquons au passage comment ce code de vie s'articule à partir du regard d'autrui et de la dette. Le personnage de Yasmina Khadra ne l'entend pas ainsi. Persuadé de ne pas faire le poids devant l'immensité du problème, il préconise une forme de désengagement salutaire et refuse d'embarquer Dieu dans ses plans de réfection :

je n'avais pas le temps de m'intéresser aux traumatismes qui sapent les appels à la réconciliation de deux peuples élus qui ont choisi de faire de la terre bénie de Dieu un champ d'horreur et de colère. Je ne me souviens pas d'avoir applaudi le combat des uns ou condamné celui des autres, leur trouvant à tous une attitude déraisonnable et navrante. Jamais je ne me suis senti impliqué, de quelque manière que ce soit, dans le conflit sanglant qui ne fait, en vérité, qu'opposer à huis clos les souffre-douleur aux boucs émissaires d'une Histoire scélérate toujours prête à récidiver. J'ai connu tant d'hostilités méprisables que le seul moyen de ne pas ressembler à ceux qui étaient derrière est de ne pas les pratiquer à mon tour. Entre tendre l'autre joue et rendre les coups, j'ai choisi de soulager les patients.

(Khadra, 2005, p. 104)

Selon Dominique Garand toujours, ce passage capital, qui semble s'amorcer sur un aveu de culpabilité, débouche en fait sur le refus d'une logique duelle conduisant au maintien d'un système relationnel faisant de la mort la grande gagnante. Le point central de la prise de conscience effectuée par Amine concerne la profonde réciprocité des partis qui s'opposent. « Choisir son camp », dans ce contexte, équivaut à perpétuer un mécanisme mortifère qui, dans sa prétention à régler le problème de la douleur, ne fait qu'accentuer sa domination. L'absurde répétition sans fin qu'entraîne un système relationnel fondé sur la loi de la réciprocité avait été, plus tôt dans le roman, dénoncée par deux Israéliens, Naveed et Benjamin, un professeur de philosophie engagé dans un mouvement pacifiste.

A travers les propos des personnages positifs, le roman définit peu à peu un modèle éthique qui formerait la solution de rechange aux voies systémiques de la violence. Cette sagesse s'exprime à travers diverses figures croisées par Amine, autant palestiniennes qu'israéliennes. À la fin du roman, Zeev l'Ermite formule le

principe sur lequel débouche la quête d'Amine : « La vie d'un homme vaut beaucoup plus qu'un sacrifice, aussi suprême soit-il ».

Dès lors, deux questions peuvent être posées. Premièrement, au nom de quoi ce refus du sacrifice peut-il s'imposer à la conscience ?

Deuxièmement, les Palestiniens sont-ils conviés, pour ce faire, à supporter l'affront et à dénier la douleur qui est la leur ? Si tel était le cas, il faut comprendre que le roman de Khadra jouerait trop facilement le jeu du pouvoir sioniste.

L'engagement de Khadra contre l'intégrisme est un fait avéré, autant dans sa vie que dans ses romans et essais. L'écrivain a d'ailleurs quitté l'Algérie au moment où les intégristes s'emparaient du pouvoir en Algérie. Son entreprise littéraire n'en est pas moins marquée du sceau d'une fidélité à la culture arabe. L'humanisme proposé dans ses romans n'est en rien l'expression d'un idéalisme fondé sur le déni des souffrances vécues par les populations tentées par le terrorisme. Dans *L'attentat*, les pages sur la décomposition des conditions de vie palestiniennes, sur l'état de guerre permanent et sur le chaos qui en résulte, montrent une situation favorable aux gestes les plus désespérés. La scène de la destruction de la maison ancestrale révolte le narrateur, même si le geste est la riposte musclée à un attentat terroriste commis par un membre du clan, il choque par l'insensibilité de son radicalisme. Il prive en effet les habitants du clan du seul lieu qui soit vraiment leur et contribue à la dislocation de cette société.

Au milieu de cette misère, le personnage redécouvre une richesse humaine qu'il avait oubliée. Il sait toutes les beautés que peut receler la culture de ce peuple. Prendre la mesure de l'état dans lequel il est réduit n'en est que plus douloureux, comme dans ce passage où il se remémore la vie que l'on menait à Janin avant que la ville ne devienne un champ de ruines.

Mais ces évocations amères n'ont pas pour fonction, dans le roman, de maintenir le lecteur dans un état d'indignation mélancolique. Il s'agit avant tout pour l'auteur, du moins du point de vue de Garand, de recentrer l'esprit en direction de la beauté et de la civilisation. Khadra cherche à briser le cercle vicieux menant à l'autodestruction en rappelant aux populations assiégées une identité que la guerre a occultée. Il s'agit de ne pas céder au paradoxe d'une guerre qui, prétendue menée pour la préservation d'une culture, conduit les sujets à perdre le sens même de la vie.

L'apparent désengagement d'Amine à l'égard des Causes idéologiques et des programmes qui promettent le salut le fait opter dès lors pour une autre forme d'engagement, qui consisterait à donner toutes ses chances à la vie, à sa fragile beauté.

Après avoir écouté son cousin Adel justifier le geste de Sihem en le présentant comme un sursaut de conscience, Amine en nie la validité et affirme ne pas s'identifier dans ce qui tue mais dans ce qui sauve puisqu'il est chirurgien.

Sa conviction est désormais pleinement et consciemment assumée, par-delà même les sentiments qu'il continue d'éprouver pour les siens.

La conclusion de ce long processus réflexif est claire :

« Car l'unique combat en quoi je crois et qui mériterait vraiment que l'on *saigne* pour lui ... consiste à réinventer la vie là où la mort a choisi d'opérer » (Khadra, p. 22).

L'une des stratégies de Yasmina Khadra vise donc une ouverture du champ de perception et propose un rappel de ce que la guerre, prise dans une dynamique oppositionnelle, tend à refouler jusqu'à l'oubli. Là où le roman à thèse échoue, l'entreprise romanesque de Khadra choisit la voie d'un combat symbolique

reconduisant les opposés aux fondements qu'ils partagent en commun. Pour sortir du cercle infernal, Khadra en appelle à une perception renouvelée des beautés de la terre et des œuvres où s'exprime le génie humain :

J'ai beaucoup aimé Jérusalem, adolescent... Je passais d'un quartier à l'autre comme d'une fable ashkénaze à un conte bédouin, avec un bonheur égal, et je n'avais pas besoin d'être un objecteur de conscience pour retirer ma confiance aux théories des armes et aux prêches virulents. Je n'avais qu'à lever les yeux sur les façades alentour pour m'opposer à tout ce qui pouvait égratigner leur immuable majesté. (Khadra, p. 42)

Le salut par l'art est un thème récurrent chez Khadra, notamment dans *Les sirènes de Bagdad*, dernier volet de la trilogie portant sur le terrorisme.

L'appel lancé par Khadra peut être considéré comme une invitation à miser sur ce que la civilisation humaine a produit de plus grand, sur ce qui représente une plus grande contribution à l'histoire de l'humanité.

Dans *L'attentat*, la poétique du lieu fait office de bastion contre les dérives du combat politique. Jérusalem aurait la faculté de fissurer le mur des dissidences. Khadra tend à montrer que les dieux qui l'habitent sont issus du sol, de l'air, de la mer non loin. Sa mystique est une manière de sentir ; dès lors, sa politique est un partage du sensible, partage qui trouve sa pleine expression dans les grands textes, qu'ils soient sacrés ou littéraires.

Le phénomène est connu, un écueil attend le roman engagé : le déni du littéraire au profit d'impératifs moraux ou idéologiques.

### **3.2- De la dictature du « Je » à la liberté du « Moi »**

*L'attentat*, ce premier volet de toute une trilogie consacrée au conflit opposant l'Occident à l'Orient, renseigne le mieux sur les expressions diverses de Yasmina Khadra, particulièrement en ce qui concerne la question de l'engagement ; laquelle

question faisait défaut aux premiers textes de l'auteur. Avec ce texte, l'auteur change de stratégie d'écriture et inaugure un nouveau chantier, une fois libéré de ce que nous avons qualifié d'autocensure ayant marqué une grande partie de l'œuvre de Yasmina Khadra.

Mais qu'entendons – nous réellement par projet littéraire et en quoi le récit édifiant lui fait-il défaut ? L'une des fonctions de la fiction n'est-elle pas de personnifier des caractères moraux et d'illustrer des situations possibles de manière à dégager une exemplarité du comportement, à tout le moins une compréhension des penchants humains et des conséquences qu'elles entraînent ? Des théoriciens tels que Roland Barthes ont pu chercher à démontrer que le seul lieu d'engagement véritable de l'écrivain est l'écriture elle-même, puisqu'elle est le seul lieu où se construit la vérité du dire, une vérité indomptable à quelque programme idéologique que ce soit.

Comparée aux avant-gardes présentées par ces théoriciens comme manifestations d'une écriture véritablement innovante et révolutionnaire, l'esthétique de Khadra paraîtra plutôt conservatrice (en termes d'engagement). En effet, si idéologie il y a, il se déploie à travers la représentation, descriptions, caractérisations des personnages et dialogues ponctués de réflexions. Nous sommes ici en présence d'une rhétorique de la persuasion qui se sert de la langue et des ressources du récit aux fins d'interpeller le lecteur, de le toucher et de l'instruire. Dès le début, nous avons indiqué que l'une des stratégies principales de Khadra était directement déterminée par la prise en charge de différents destinataires, tout particulièrement les lecteurs occidentaux et les lecteurs arabes. Les uns sont appelés à dégager leur culture et l'estime d'eux-mêmes des cercles vicieux de la violence ; les autres sont invités à mieux connaître et à comprendre la mentalité des peuples arabes, et aussi à prendre conscience du fait que leur méconnaissance et leurs préjugés engendrent également des effets violents.

Quel que soit le caractère conventionnel de telles stratégies, nous avons tenté de montrer comment Khadra s'y était pris pour déjouer les pièges d'une pensée duelle caractéristique du roman à thèse. De ce point de vue, nous pouvons dire que l'entreprise romanesque de Khadra, bien que répondant aux normes de la littérature de large diffusion, loin d'engendrer des convictions politiques visant à clore le débat, opère au contraire une distanciation critique à l'égard des processus conduisant à la violence et s'emploie à *dégager* le sujet idéologique de tout ressassement fatal. Qui plus est, et selon l'aveu même de Khadra, une telle prise de distance serait ce qui définit fondamentalement la littérature.

Pour s'en convaincre, il suffit de lire le texte *L'écrivain*. On apprend dans ce livre comment la littérature fut pour Khadra, dès son plus jeune âge, la voie choisie pour préserver sa subjectivité contre l'endoctrinement et, plus profondément encore, contre les effets destructeurs de traumatismes et de circonstances humiliantes. Dès le départ, la littérature a été perçue par Khadra comme un salut.

Opposant, comme il l'écrit, « un farouche rejet à toutes les formes d'oppressions », Khadra conteste la violence. Pourtant, la vie est dure et les affronts difficiles à encaisser ; Khadra découvre le pouvoir de sublimation offert par la littérature :

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

Si la littérature obéit à une volonté de prendre sa revanche sur le destin et d'offrir aux sujets qui y prennent part la sensation d'exister, elle ne se réduit pas pour autant à des aspirations individuelles. La dimension littéraire de Khadra est d'abord déterminée par des lectures antérieures qui lui donnent accès à l'une des tâches selon lui essentielle de la littérature : l'humanisation.

Il écrit à propos des écrivains qui ont marqué son adolescence :

Ils n'appartenaient pas au commun des mortels. Pour moi, c'étaient des prophètes, des visionnaires ; les sauveurs de l'espèce humaine. Il m'était très difficile de concevoir l'existence sans eux. Force originelle des hommes ; ils n'interprétaient pas le monde, ils l'*humanisaient*. Plus que jamais, je voulais être des leurs, apporter aux autres ce qu'ils m'apportaient ; devenir un phare bravant les opacités de l'égarement et de la dérive. (Khadra, 2001, p.109)

Dans *L'écrivain*, et de l'avis de Dominique Garand, l'auteur décrit ce qui fait la singularité de l'écrivain : d'abord, la faculté de *nommer* le monde, voire de le *créer*, à l'aide de lettres au départ atones et amorphes ; ensuite, la faculté de regarder, d'être attentif à la douleur d'autrui, la puissance du verbe permettant au sujet qui s'y livre de ne pas sombrer. En définitive, l'engagement littéraire de Khadra prend la forme d'un engagement pour l'intégralité de l'humain, être de paroles et de sensations, de solitude et de communauté, et dont la beauté sied dans sa vulnérabilité.

Cependant, nous ne saurons nous en tenir à cela puisque des questions restent sans réponses. Malgré cette bonne volonté de la part de l'écrivain et la reconnaissance du rôle qu'a pu jouer la littérature dans sa vie, nous ne pouvons éviter une autre série d'interrogations à même semer le doute quant à la validité ultime du projet romanesque dont dérivent certains textes de Yasmina Khadra comme *À quoi rêvent les loups* ou *L'attentat*. Pour pousser plus loin la réflexion critique, il est légitime de se demander par exemple si l'une des limites du roman ne résiderait justement pas dans son articulation entre discours et représentation. En un sens, la stratégie de Khadra est assez rhétorique : pour montrer que tout n'est pas blanc ou noir, il s'agit de faire se voisiner des Juifs sympathiques et d'autres antipathiques, des Palestiniens violents et d'autres non violents. Un autre roman pourrait présenter un arrangement des choses autrement et se montrer tout aussi crédible.

Par ailleurs, la représentation du peuple palestinien, tout comme celle du peuple algérien durant les années 1990, ou celle des peuples irakien ou afghan entraîne une forme de compassion que d'aucuns pourront juger « paternaliste », comme si, en définitive, ces peuples étaient, de par la douleur qui leur échoit, plongés dans un état d'aveuglement dont il faut les guérir. Mais la « solution » proposée par les écritures, même si elle n'est pas, comme la présente étude a tenté de le démontrer, autoritaire, a le désavantage de se rabattre sur la seule perspective morale individuelle. Les derniers romans de Khadra entretiennent ainsi un point de vue largement répandu en Occident, stipulant qu'il suffirait seulement d'un peu de bonne volonté pour venir à bout des conflits. Ainsi, tout en refusant de pousser jusqu'à ses extrêmes limites l'analyse politique, les textes de l'auteur maintiennent l'écriture sous contrôle, celui du Moi en chef, attachée à exposer des idées à travers des personnifications exemplaires. Sans remettre en question le remarquable effort éthique fourni par Khadra, dont la présente analyse cherche à montrer –en partie– le fonctionnement, la logique et le bien-fondé, en bout de ligne, il est nécessaire de formuler des réserves quant à la capacité qu'auraient des textes comme *À quoi rêvent les loups* et *L'attentat* de fonder une écriture de la réconciliation.

### **3.2.1- La mobilité du moi**

Lorsque des lecteurs s'intéressent à la question du roman et de l'autobiographie, ils croient parfois pouvoir classer ces genres dans deux catégories distinctes. Or, le roman et l'autobiographie ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. Au contraire, ils entretiennent tous deux des rapports avec l'imaginaire, la vérité et la subjectivité, peu importe la forme dans laquelle ils se présentent. D'ailleurs, durant les dernières décennies, on a vu éclore un genre hybride empruntant autant à la vraie vie qu'à l'imaginaire, comme si tout à coup il était possible d'amalgamer des éléments de deux univers qu'on avait crus auparavant incompatibles. Baptisé, faut-il le rappeler, du néologisme « d'autofiction » par Serge Doubrovsky sur la quatrième de couverture de son livre *Fils*, en 1977, ce genre hybride a donné lieu à plusieurs débats chez les théoriciens.

Une grande partie du volet critique de cette recherche se propose d'étudier la naissance de l'autofiction en s'intéressant d'abord aux grandes lignes de l'autobiographie. Nous observerons après les premières définitions de l'autofiction par Doubrovsky, puis une définition plus récente proposée par Marie Darrieussecq ; mais cette fois-ci, du point de vue du pacte que peuvent proposer les écritures du moi chez Yasmina Khadra. Cela nous amènera à nous questionner sur les nouvelles formes de l'autofiction, et notamment sur la conversion du genre avec la proposition du *Roman du Je* de Philippe Forest. En parallèle aux théories, nous observerons comment le concept de l'autofiction se construit dans l'écriture littéraire de Khadra. Pour ce faire, nous étudierons les œuvres de l'auteur sous cet angle là, sans perdre de vue certaines références majeures comme *Fils* de Doubrovsky, *Le Bébé* de Darrieussecq et *L'Enfant éternel* de Forest. Il sera ainsi possible de dégager les similitudes et les différences entre les formes d'autofiction existantes et les pratiques qui leur sont associées, et ce, afin de comprendre la nature du pacte qu'elles proposent au lecteur.

Mais avant, il faut revenir à cette question liée à l'instabilité du moi et à Philippe Lejeune qui affirme que pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de « l'auteur, du narrateur et du personnage ». Selon lui, cette identité se marque le plus souvent par l'utilisation de la première personne, mais Lejeune accepte aussi la possibilité qu'il y ait identité du narrateur et du personnage principal sans que la première personne soit employée. Il faut donc situer l'autobiographie par rapport au nom propre. Lejeune explique que chaque énonciation inscrite dans un texte autobiographique est prise en charge par une personne qui place son nom sur la couverture d'un livre :

C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. Dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom. Mais la place assignée à ce nom est capitale : elle est liée, par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une personne réelle. J'entends par ces mots, qui figurent plus haut dans ma définition

de l'autobiographie, une personne dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable.

Ainsi, l'auteur est la personne qui écrit et qui publie, à cheval sur le texte et le hors texte. Il agit à la fois comme personne réelle et comme producteur d'un discours. (Lejeune, 2005, p 8-9)

Ce qui est, à priori, loin d'être le cas de Yasmina Khadra, du moins pour ce qui est des œuvres de notre corpus. Lejeune fait également une distinction entre autobiographie et roman autobiographique. Dans ce dernier cas, le nom du personnage qui se raconte n'est pas le même que celui de l'auteur.

Selon Lejeune toujours, ce qui définit clairement l'autobiographie est un contrat d'identité scellé par un nom propre. Cette identité du nom entre auteur, narrateur et personnage peut être établie de deux façons. D'abord implicitement, ce qui veut dire que le contrat d'identité s'inscrit dans le paratexte, par exemple dans le titre du livre comme *Histoire de ma vie* de George Sand, *Moi je* de Claude Roy, dans la préface *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, dans le préambule *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, dans l'avertissement ou dans l'épilogue *Souvenirs pieux* de Marguerite Yourcenar. Le contrat d'identité peut aussi apparaître directement dans le texte, d'une manière patente. Cela prouve que l'auteur assume l'identité avouée et les conséquences qui peuvent en découler, comme dans *L'écrivain* de Yasmina Khadra.

Que le contrat d'identité soit dans le paratexte ou dans le texte lui-même, dès qu'il y a identité des trois instances : auteur, narrateur et personnage, nous assistons à ce que Lejeune appelle le *pacte autobiographique*, c'est-à-dire un contrat de lecture passé entre l'autobiographe et son lecteur. À ce pacte s'ajoute l'engagement de l'auteur à raconter sa vie dans un esprit de vérité. Il s'agit du *pacte référentiel*, qui consiste en une entente envers le lecteur, un peu comme si l'auteur était devant un tribunal où il jurait de dire toute la vérité, rien que la vérité. Évidemment, ce « serment » n'est jamais annoncé aussi directement, mais il faut que l'auteur fasse preuve d'honnêteté, s'exprimant avec des phrases qui pourraient ressembler à « je

vais dire la vérité telle qu'elle m'apparaît » ou « je vais dire la vérité dans la mesure où je peux la connaître, en essayant d'éviter les oublis, les erreurs ou les déformations ».

À défaut d'une identité nominale de l'auteur, du narrateur et du personnage, l'écrivain fait un *pacte romanesque*, par exemple en donnant à son héros un nom différent du sien ou en mettant le sous-titre *roman* sur la couverture de son livre.

Parler de pacte autobiographique n'est pas suffisant pour comprendre l'essence d'une œuvre. Voilà pourquoi il est important de définir ce que l'on entend par la « vérité » dans le texte dit autobiographique. D'abord, tout acte d'écriture est créateur, même lorsqu'il fait appel à la mémoire. Ainsi, même l'autobiographe qui voudrait être le plus soucieux envers la vérité finirait par se corrompre dans l'imaginaire, car la mémoire a tendance à oublier ou à modifier ce qu'elle enregistre :

La rédaction et la structuration de l'histoire se font dans un temps postérieur à celui de l'événement décrit, ce qui entraîne un décalage susceptible de transformer la réalité vécue. Le récit de ce que l'on a été passe obligatoirement par la réécriture adulte qui modifie la matière originelle. D'autre part, la théorie freudienne du souvenir-écran, selon laquelle la mémoire enregistre ce qui est « indifférent » plutôt que ce qui est « significatif », hypothèque la vérité autobiographique puisqu'elle donne aux littératures personnelles statut de fiction inévitable.

Pourtant, l'autobiographie produit des informations vraies, c'est-à-dire des informations auxquelles elle croit. On pourrait donc dire que malgré le désir de communiquer la vérité sur soi, cette vérité doit toujours être entendue au sens subjectif du terme, car elle contient souvent des failles telles que le défaut de mémoire, l'autocensure ou l'embellissement. Il vaudrait mieux parler d'une « force de vérité », qui, elle, serait illocutoire. Thomas Clerc, dans *Les Écrits personnels*, explique très bien ce concept :

L'auteur se place dans une position de détenteur d'un savoir qu'il est par la force des choses seul à connaître, mais qu'il se sent tenu de délivrer à ses contemporains. Dans ce cas, la vérité discursive comporte un effet que l'on appelle illocutoire. Est illocutoire un acte de parole tendant à réaliser l'action dénommée : l'autobiographie, en promettant de dire le vrai, réalise dans son récit l'acte de promettre. (Clerc, 2001, p. 83)

Selon ces explications, en s'engageant de manière très forte, l'auteur emporte l'assentiment du lecteur. La vérité ne serait alors qu'une impression. Elle ne pourrait se comprendre et se communiquer qu'avec l'activation de la lecture, donc en termes d'effets de lecture, effets qui seraient déjà construits et recherchés par l'auteur. En organisant son récit et en utilisant la première personne, l'écrivain crée une forte illusion référentielle qui est souvent à la base du plaisir de lire. Le « dire-vrai » et la vérité ne seraient donc que des leurres dans l'autobiographie. Voilà pourquoi il vaut mieux parler de sincérité et d'authenticité, car c'est ce qui nous aidera à comprendre la distance qui sépare la définition de l'autobiographie de celle de l'autofiction.

Alors que certains reprochent à l'autofiction, telle que pratiquée par Doubrovsky, d'être trop fictive, Genette prend la position inverse, déclarant qu'elle n'est pas assez fictive. Il traite de « menteurs » les auteurs qui appliquent le terme d'autofiction à des textes possédant des éléments autobiographiques :

Comme il est pratiqué aujourd'hui, le « genre » de l'autofiction répond presque fidèlement, sinon dignement, à la définition large, et délibérément déconcertante, qu'en donnait Serge Doubrovsky, inventeur du terme et pratiquant de la chose telle du moins que définie par lui [...]. Les définitions sont libres et l'usage est roi, mais il me semble toujours que cette définition large, désormais reçue, est trop floue pour ne pas s'appliquer aussi bien à toute autobiographie, récit de soi toujours plus ou moins teinté, voire nourri, volontairement ou non, de fiction de soi. (Genette, 1989)

Quelques années plus tard, dans « *L'autofiction, un mauvais genre ?* », Jacques Lecarme (1993) revient sur le sujet en résumant très bien la position de Genette. Pour ce dernier, la seule autofiction tolérable correspond à « l'un des plus anciens procédés de la fiction, qui consiste, par une métalepse très coutumière, à

feindre l'entrée de l'auteur dans sa fiction. Il y figure nominale sans qu'elle cesse pour autant d'être fictive. »

Ainsi, Genette n'est pas du tout persuadé de la spécificité du « genre » de l'autofiction. Il déclare même que le mot, suivant la définition de Doubrovsky, pourrait être appelé à désigner n'importe quel texte à la première personne dont la référentialité pourrait être mise en doute, que ce soit par l'auteur lui-même ou par le lecteur. Dans son article « *L'Autofiction, un genre pas sérieux* », publié en 1996 dans la revue *Poétique*, Marie Darrieussecq répond à Genette, car elle n'est pas d'accord avec la poétique d'exclusion qu'il défend :

Le choix de la fiction n'est pas gratuit : pour faire sa place « à coup sûr » dans le champ littéraire, en toute rigueur générique aristotélicienne, l'autobiographie n'a pour solution que l'autofiction. Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puisque l'autofiction est littérature, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction : coup de force « ontologique » qui assure par essence une place à mon livre dans la littérature. Aristoteles dixit.

Son idée soutient qu'il n'y a pas d'écriture « honteuse » de la part des auteurs d'autofiction, mais bien des écritures déguisées, clandestines et résistantes. Pour faire entrer une autobiographie dans le champ littéraire, il n'y a pas d'autres tactiques ou choix que de feindre la fiction. Mais pour Darrieussecq, la spécificité de l'autofiction ne s'arrête pas à cette stratégie de faux-semblant. Au contraire, l'autofiction se distingue de l'autobiographie en assumant son « impossible sincérité ou objectivité » et en intégrant « une part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient ». Par conséquent, dans ce débat qui, de l'extérieur, peut sembler léger ou restreint, la définition de l'autofiction de Darrieussecq nous paraît la plus nuancée :

L'autofiction met en cause la pratique « naïve » de l'autobiographie, en avertissant que l'écriture factuelle à la première personne ne saurait se garder de la fiction, ne saurait se garder de ce fameux roman que convoque le paratexte. L'autofiction, en se situant entre deux pratiques d'écriture à la fois pragmatiquement contraires et syntaxiquement indiscernables, met en cause toute une pratique de la lecture, repose la question de la présence de l'auteur dans le livre, réinvente les protocoles

nominal et modal, et se situe en ce sens au carrefour des écritures et des approches littéraires. (Darrieussecq, 1996, p. 78)

Pour Darrieussecq, l'autofiction se distingue de l'autobiographie parce qu'elle affiche son caractère fictionnel. Il y aurait deux raisons qui pousseraient un auteur à faire ce « choix ». D'abord, pour tenter de dissimuler le caractère autobiographique du texte, par mesure de protection personnelle, mais aussi pour assurer au livre une place sur le marché littéraire, marché qui est monopolisé par le roman, ce qui peut être le cas de Yasmina Khadra.

Ensuite, l'écrivain peut se tourner vers l'autofiction parce qu'il accepte le fait que la mémoire n'est pas toujours transparente. Il assume donc sa part de responsabilité en face des lecteurs qui s'attendent à la vérité ; oui, il y aura une part d'oubli, de brouillage, de déformations, etc.

Darrieussecq insiste également sur le fait que l'autofiction n'est pas toujours une stratégie de marketing ou une sorte de roman destiné à « passer » de la vraie vie en catimini. Il s'agit plutôt d'une entreprise, parfois destructrice ou risquée, qui renverse l'acte autobiographique en perturbant à la fois l'identité de l'auteur et sa réalité. Elle s'explique en peaufinant sa définition de l'autofiction :

Je dirais que l'autofiction est un récit à la première personne se donnant pour fictif (souvent, on trouvera la mention roman sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son propre nom, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples « effets de vie » – contrairement à l'autofiction telle que l'entend Colonna.

Darrieussecq reproche à Colonna, et par le fait même à Genette, de privilégier des effets d'invraisemblances qui visent à faire comprendre que la vie de l'écrivain ainsi écrite est fictive. Elle propose le contraire, en soulignant que les « effets de vie » dont elle parle sont des « effets de réel » qui tendent à faire croire au lecteur que c'est bien le récit de la vie de l'auteur qu'il est en train de lire.

Darrieussecq (1996) est d'abord romancière, mais elle a expérimenté l'autofiction dans *Le Bébé*, livre racontant quelques mois de la vie d'une mère qui s'occupe de son nouveau-né. L'histoire aborde plusieurs thèmes, dont l'amour, la culpabilité, le rôle de la mère, la fonction du père et l'incapacité à définir le bébé. Écrit comme un recueil de sensations, d'impressions et de réflexions, le récit est fragmenté et contient très peu d'indicateurs de temps, autres que les quatre saisons qui forment les deux grands chapitres du livre. On se retrouve alors devant un texte aux allures discontinues, à l'image des pauses que doit prendre l'écrivain pour s'occuper du bébé. Comme chez Doubrovsky, mais dans un style complètement différent, l'écriture va droit au but, la narratrice déclarant :

Je ne peux pas mieux dire par la fiction : j'ai le bébé constamment sous les yeux. Faisceau de données. Verbes. Descriptions. Densité. Inadéquation de certains synonymes, de certaines images. Il me serait désagréable d'enrubanner mon fils de phrases superflues. Une écriture structurée par sa propre contrainte, les poncifs trouvent leur écho, les appels du bébé découpent ces pages, d'astérisque en astérisque.

Avec Son écriture, Darrieussecq espère toucher ce qui lui semble inexprimable : « Dire le non-dit : l'écriture est ce projet. À mi-distance entre dire et ne pas dire, il y a le cliché, qui énonce, malgré l'usure, une part de réalité. »

Un autre exemple de la présence de l'indicible survient lorsque la narratrice raconte avoir donné naissance à un bébé prématuré : « On m'a rapporté une couveuse. Au centre de la couveuse il y avait des yeux noirs...je trouve ici la limite de ce que j'ai à écrire sur le bébé. »

Loin de ces réflexions théoriques, l'auteur de *L'écrivain* écrit :

« Le péché originel de l'Art est d'avoir voulu convaincre et plaire, pareil à des fleurs qui pousseraient avec l'espoir de finir dans un vase ».

Est-ce que Khadra demande à son lecteur de l'aimer « surtout en tant qu'homme et écrivain, de l'approuver » ? Nous pensons que l'auteur énonce clairement la responsabilité de la littérature et donc de la fonction de l'écrivain.

Les textes de notre corpus sont signés Yasmina Khadra. L'identité de l'auteur semble problématique. En effet, le pacte dont parle Lejeune est inexistant dans le texte. L'auteur ne précise à aucun moment de son texte qu'il raconte sa vie, la seule indication néanmoins est celle où à la fin de son texte il évoque l'expression « ma vie durant, j'ai clopiné derrière une carotte accrochée au milieu des mes œillères, non pour la cueillir un jour, mais juste pour ne pas me faire botter le postérieur », Si nous examinons cette phrase, d'abord, elle est insérée à la fin du texte, puis, elle est formulée au présent qui indique que l'auteur évoque non seulement sa position passée en tant que cadet à l'école, mais, aussi désigne toute sa vie jusqu'au moment de l'écriture. Il semble que la situation délicate à laquelle il faisait allusion avait perduré même, durant sa carrière de militaire. Mieux encore, il revient en arrière pour insister sur son don d'écrivain.

Donc, pouvons-nous considérer cette phrase comme indice d'un quelconque pacte, annoncé à la fin, et surtout, il prend beaucoup plus la forme d'une confidence qu'un pacte.

De plus, le nom figurant sur la couverture est différent du personnage principal, il s'agit en fait d'un pseudonyme. Lejeune avait réglé d'une manière assez prompte le problème du pseudonyme :

Les pseudonymes littéraires ne sont en général pas des mystifications ... le second nom est aussi authentique que le premier, il signale simplement cette seconde naissance qu'est l'écriture publiée. Ce nom à priori féminin, est en fait un nom qui cache un homme. « Un pseudonyme qui ne change rien à l'identité » Pourtant, ce pseudonyme avait caché l'identité, de l'auteur durant des années, au point que bon nombre d'universitaires étaient persuadés que l'auteur était une femme.

(Lejeune, 1975, p. 82)

Le pseudonyme sera dévalorisé et perçu comme une trahison par ses détracteurs, mais nous pouvons dire que Khadra utilise ce pseudonyme comme idée ou symbole d'une seconde naissance par l'écriture, puisqu'il cherche une nouvelle façon d'échapper à la censure qui l'a muselé durant de nombreuses années. Le nom sera symbole d'une libération, à ce titre, l'auteur écrit :

Autant l'institution militaire est incompatible avec l'activité de l'écriture, autant la censure nuit gravement à l'écrivain. Je m'autocensurais quand je signais de mon vrai nom. Il y avait donc des freins, des contraintes, des concessions qui se répercutaient sur le texte. Mais en choisissant un pseudonyme, tous les tabous, tous les carcans, toutes les chaînes ont sauté. C'est là que j'ai pu véritablement découvrir l'écrivain que j'étais. (Khadra, 2002, p. 56)

Dans le texte *L'écrivain* et même dans *L'imposture des mots*, l'identité véritable n'est donc plus cachée, depuis le jour où il a décidé de dévoiler son vrai nom. Dans son livre son statut de soldat va bouleverser l'opinion publique, il l'explique en dehors de son œuvre, pourquoi il fut contraint au silence: « il fallait dire pourquoi, il était impératif pour moi de rester dans l'anonymat. Et que ça n'a pas été facile, pour moi, de devenir écrivain. »

Dévoiler donc son identité, il le ressentait comme un devoir de vérité qu'il devait à ses lecteurs : « (...) mon devoir était de dire l'homme que j'étais aux gens qui m'ont aimé et soutenu. ». Ce qui a poussé Khadra à dévoiler son identité, c'est visiblement cette gêne qu'il ressentait vis-à-vis des lecteurs plus que vis-à-vis de ses détracteurs. Ce passage de l'anonymat à l'identité révélée déterminera ainsi l'identification du « je » narrateur.

Dans *L'écrivain*, « je » est Mohamed, mais il est Khadra aussi. Le lecteur, est conditionné dès la page de garde, mais si le lecteur ne connaît pas l'écrivain, il va penser que Khadra l'écrivain, écrit une biographie dont le sujet sera Mohamed Moulessehoule le militaire. Ainsi Khadra, « écrivain biographe » fait le récit de la vie de l'homme militaire. Mohamed par Khadra se divise : la vie de Khadra/ la vie de

Mohamed. Il ne va d'ailleurs superposer ces deux identités qu'à la page 49 du texte *L'écrivain*.

Dans l'essai qui va suivre *L'écrivain*, l'identité narrateur- auteur-personnage pose aussi problème. En effet, le narrateur et le personnage principal ne font pas un. Il est tantôt Khadra, tantôt Mohammed et de manière distincte, ces deux entités semblent se séparer comme si deux hommes se côtoyaient dans une sorte de jeu de miroirs où l'un est face à l'autre. Ils sont l'un reflet de l'autre mais au regard, l'image qui se reflète n'est pas celle qu'ils s'attendent chacun à voir d'eux-mêmes. Chacun renvoie une image opposée de l'autre dans une sorte de chassé-croisé de sorte que Khadra voit dans le miroir Mohamed le militaire et Mohamed regarde Khadra l'écrivain. Un véritable jeu de je.

La superposition des identités se fait de telle manière que cela dénote et connote le dilemme que nous avons évoqué avant. Retrouver l'unité des deux entités devient-elle dans *L'imposture des mots* une situation de quête, retrouver l'unité identitaire?

Dans les autobiographies qui posent ce genre de problème, ce qui manque au lecteur c'est de déterminer le lien entre l'écrivain et son personnage principal.

Et c'est finalement dans le périphrase ou le paratexte et les textes antérieurs que le lecteur va rapprocher l'auteur et son pseudonyme et donc de son personnage. Sinon, comment certifier les dires écrits dans le texte si ce n'est à l'extérieur de celui-ci où les informations sont souvent avancées par l'auteur lui-même ? Ce que nous tentons de montrer, c'est que l'identité autodiégétique, et le nom sur la couverture du livre ne peuvent suffire pour certifier que tel écrivain est auteur de son autobiographie ni vérifier la véracité de ses dires. Nous pouvons même dire, que dans des cas (et ils sont nombreux), il est difficile de retrouver des indices qui montrent que l'auteur est le personnage. Ainsi, révéler et assumer ouvertement l'identité auteur/narrateur est loin d'être le propre de toute autofiction ; le cas de

Marc Weitzmann par exemple, qui dans *Chaos*, ne cesse de jouer avec la question des éléments fondamentaux de l'identité tels que définis par Lejeune et par Doubrovsky. Il a préféré l'ambiguïté, tout comme Assia Djébar d'ailleurs qui affirme à ce sujet :

J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans un caractère autobiographique par peur de l'indécence et par horreur d'un certain striptease intellectuel auquel se livre souvent avec complaisance dans les premières œuvres. Qu'en est-il de Yasmina Khadra ? Comment déploie-t-il son moi pluriel dans ses textes ?

Dans *L'écrivain* par exemple, l'auteur a commencé par fragmenter son récit en étapes mais nullement selon un ordre chronologique. Ce que nous pouvons dire c'est que l'auteur cherche une organisation mais une organisation feinte et qui montre déjà, grâce aux épigraphes que son texte se place dans une relation avec d'autres auteurs auxquels, il a fait recours.

En plus, certains éléments biographiques sont révélés par la presse et attestés dans le texte mais est-ce que les éléments que nous avons relevés sont les seuls présents dans les textes de Yasmina Khadra ? Dans ses textes de 2001 et de 2002, l'auteur n'a mentionné qu'une partie de sa vie. Et de ce détail, nous savons que son texte est inachevé, comme dans une autobiographie moderne. Il restera à vérifier comment l'auteur va puiser de son vécu comme pour un exercice de mémoire qu'il va travailler et élaborer à même de produire un texte littéraire construit autour de son identité.

Nous avons souligné bien avant que Khadra avait plus insisté sur le métier de militaire que sur celui d'écrivain mais, c'est de la littérature qu'il aime le plus parler car c'est son univers et c'est le monde auquel il appartient, celui qui l'a adopté mais non sans douleur. Il explique dans le péri-texte, que son métier d'écrivain a commencé pratiquement lorsqu'il était enfant. Son rapport aux mots n'est pas simple car il lui procure un bien fou. Elle le valorise à ses yeux et surtout,

il tient à ce qu'il le valorise aux yeux des autres. L'écriture permettrait à l'auteur d'abord de construire son identité, de donner un sens à sa vie, de reconstituer les chemins de son destin. Cette reconstitution est une façon d'apprendre à savoir qui on est et peut-être de s'accepter. Les journalistes qui ont interviewé Khadra diront que l'écriture a un effet partie, c'est de voir ce que Khadra dit à propos de l'univers des mots et comment le monde de l'Olympe l'a accueilli. A quelques différences près, comme Michel Leiris, Khadra désire écrire de soi avec un maximum de lucidité et de sincérité. Il confesse publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qu'il a dû affronter.

Si l'on cherche l'élucidation d'un sens dans un texte, nous devons examiner ce qui engage le rapport particulier aux signes qui le composent. Raison pour laquelle, les critiques littéraires vont mettre en place des structures fondamentales pour analyser le discours littéraire et que nous proposons de saisir. Ces approches d'analyse vont être utilisées pour étudier dans cette partie les procédés d'écriture qui forment la particularité de l'écriture de Khadra.

Nous allons tout d'abord montrer dans ces textes que l'instance narrative est multipliée par des voix, que l'auteur attribue à ses personnages ; qu'il est lui-même plusieurs voix. Nous pensons de ce fait que le texte est polyphonique, où le moi est souvent insaisissable. Juste après, nous procéderons à l'examen des personnages ainsi que les différents procédés scripturaires qu'emploie l'auteur. Le texte montre que les souvenirs de l'écrivain sont organisés d'une manière assez particulière, fondés sur la réminiscence qui trahit par erreur une mémoire oublieuse. Nous montrerons que les phénomènes énonciatifs relèvent du discours de l'auteur comme sujet de la voix dans l'écriture. Cependant, faire une étude isolée d'une œuvre semble assez compliquée, en tout cas pour Y. Tynianov qui dit à ce sujet : « l'étude isolée d'une œuvre ne nous donne pas la certitude de parler correctement de sa construction, voire de parler de la construction elle-même de l'œuvre » c'est pourquoi, il est nécessaire de placer l'oeuvre dans un système que Bakhtine appelle dialogisme et que Kristeva appelle intertextualité.

### 3.2.2- Un nouveau discours autofictionnel

Dans les textes de Khadra, la figure du narrateur est mise en scène, et la voix qui la représente est plurielle. Nous soutenons que les textes sont polyphoniques car en plus de la voix du narrateur principal que nous mettons d'ailleurs au même titre que celle de l'auteur à cause de la nomination Mohamed Moulessehouli alias Yasmina Khadra, le lecteur rencontre une multitude d'autres voix qui s'exprime par une sorte de coprésence avec le narrateur. Compte tenu de la complexité du concept théorique *polyphonie*, il nous semble utile de le définir pour avoir plus d'éléments de réponses à nos questions initiales.

La catégorie narrative de la voix a été développée pour la première fois par M. Bakhtine (1929) lors de son analyse des textes de Dostoïevski.

La polyphonie correspond à un phénomène langagier d'essence esthétique, caractéristique de certains discours romanesque dans lequel, le narrateur fait parler des points de vue différents.

Cependant, en examinant ce concept théorique, il a été question d'un autre terme, très souvent associé à la polyphonie. Il s'agit du dialogisme. Selon Rabatel, Le dialogisme est un phénomène linguistique fondamental de tout énoncé traversé par le dialogue interne ou externe que l'énonciateur entretient avec d'autres énonciateurs passés ou à venir. Et dialogisme et polyphonie, seraient donc deux facettes complémentaires pour aborder les phénomènes d'hétérogénéité énonciative d'un point de vue translinguistique (dialogue) ou esthético-anthropologique (polyphonie).

Rabatel précise dans son étude, que Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman* n'emploie plus le terme polyphonie mais dialogisation, et donc de dialogisme.

Pour parler de polyphonie, Bakhtine fait référence à des notions qui relèvent de la dialogisation, ce qui doit conduire à la plus élémentaire méfiance envers les représentations qui distinguent fortement dialogisme et polyphonie. La dialogisation paraît le concept qui permet de passer de la polyphonie au dialogisme, de renvoyer à un phénomène commun (le dialogue du locuteur avec d'autres) qui s'exprime à travers des procédés différents, par lesquels le locuteur, selon les genres et les contextes, fait place à la parole et aux points de vue des autres.

Il ajoute, que les phénomènes de « dialogisation, dialogisation intérieure, de bivocalité, de bi-accentuation, de bilinguisme, d'hétéroglossie, d'hybridation, de polylinguisme » sont des concepts convoqués par Bakhtine pour rendre compte de phénomène linguistiques, ils sont mis à contribution pour l'analyse des mélanges des voix, des points de vue, d'époques, et de consciences dans le roman. Certains des concepts évoqués nous seront utiles pour expliquer la polyphonie dans les textes de Khadra. Nous préciserons leurs définitions au fur et à mesure que nous sollicitons ces phénomènes. Un autre point nous semble nécessaire à expliquer, il s'agit de la notion de voix. Gérard Genette emploie dans *Fiction et Diction* le terme « aspect, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet ». Autrement dit, le sujet n'étant pas seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte et éventuellement tous ceux qui participent ne serait ce que passivement à cette activité narrative.

Dans notre étude nous proposons une typologie simplifiée des voix narratives qui nous permettent de classifier les différentes voix dans les textes de Khadra :

- La voix du narrateur/ auteur - La voix du narrateur/ voix des jeunes cadets
- La voix du narrateur / biographe - La voix du narrateur/ son double.

Nous pensons qu'il est important de mettre l'accent sur la voix du narrateur/ auteur par rapport aux autres voix. Le « je » autobiographique dans les textes de l'auteur est une voix principale en ce qu'elle les relie ainsi qu'à l'intérieur des différentes parties des récits. Il nous semble que cette voix est visible, c'est-à-dire

dans les différentes parties qui constituent, particulièrement *L'écrivain* et l'essai *L'imposture des mots*.

La voix est aussi bien présente dans la partie autobiographique et même dans celles qui ne le sont pas. Elle apparaît comme productrice du discours hétérodiégétique par une fonction coordonnant en grande partie les textes. Le narrateur semble sélectionner les histoires et les ordonner de telle sorte que le sens soit maintenu. Cette voix change régulièrement sa position par rapport à l'histoire racontée et se trouve au centre de l'histoire relatée et parfois en marge de celle-ci.

Dans les textes de Khadra, le lecteur rencontre une variété de pronoms personnels, se référant à l'auteur. Exemples. Le narrateur parle de lui-même en oscillant entre autodiégétique et hétérodiégétique. Il raconte des événements de sa vie vécus en communauté. (Pronom personnel nous). Il ne raconte pas seulement sa vie, mais aussi et en qualité de biographe il raconte celle d'autres personnes notamment celle de son père, de son oncle, et d'autres personnes. Il parle de lui-même en se créant son double fictif à demi- je et tu.

A travers l'analyse des voix déployées par l'auteur, nous pouvons soutenir que Yasmina Khadra essaie tout le temps d'innover, en proposant avec son jeu de voix un discours, non autobiographique, mais autofictionnel nouveau.

### **3.2.3- La case aveugle de Lejeune prend forme**

Dans *L'écrivain*, tout comme dans les autres textes de Yasmina Khadra, «Je», même instable, est l'instance narratrice. Cependant, il arrive que dans certaines parties du texte, le narrateur se serve du pronom personnel « il ». Il s'agit essentiellement des parties dans lesquelles, il est le principal protagoniste et se trouve dans une position centrale de l'épisode relaté. Par exemple, lorsqu'il révèle l'épisode de la Dame toutes les existences.

Il est clair que la voix qui parle est celle de l'adulte, qui présente l'existence d'un certain petit garçon ayant connu la misère, et avec le recul cette vision de la vie a changé. Nous pensons que cette présentation des événements ne peut se faire selon une vision enfantine, et donc il serait un peu simpliste de considérer que l'instance qui parle est celle de l'enfant. Il n'est plus l'enfant qu'il était. Par conséquent, la question de l'identité de l'auteur, du narrateur, et du personnage n'est pas vraiment très juste.

Dans *L'imposture des mots*, la situation est remarquable. Le narrateur parle de lui, dans une sorte de dédoublement, mais pas dans le sens psychanalytique du terme. Il est clair qu'il y a une sorte de clivage du Moi, qui embrouille quelque peu le lecteur.

Dans ce contexte, Fizia Boulahbal expose dans son mémoire consacré à la singularité de l'écriture de Yasmina Khadra (soutenu en 2008) deux exemples assez édifiants de ce phénomène :

Elle (Florence Aubenas) n'est pas seule puisqu'elle accule le commandant Moulessehoul dans un coin et refuse de se laisser conter fleurette... l'écrivain ne l'intéresse pas. Elle s'est déplacée exclusivement pour l'officier.

Le narrateur est en position d'observateur d'une scène à laquelle, il ne participe pas. Celui qui est mis sur la scène, en vedette, ce n'est pas l'écrivain mais le commandant. Le narrateur endosse ici son rôle d'écrivain et l'autre est une personne distincte de lui.

Elle cherche la faille dans le dispositif du militaire, contourne les obstacles, jauge les tranchées, tente des diversions... imperturbable, le commandant ne cède pas un centimètre de son territoire. [...] Le commandant Moulessehoul est déçu, lui aussi. Il croyait la guerre classée et est triste de se livrer à un duel où les armes pipées tirent misérablement à côté. (Khadra, 2002, p.132)

Par ce procédé, le narrateur suggère qu'il ne parle pas de lui, de sa propre personne mais d'un autre. C'est comme s'il se retirait du déroulement de l'histoire pour prendre une position en marge. Voire en dehors de celle-ci.

L'utilisation de la troisième personne du singulier est, selon l'auteur du mémoire, un procédé narratif courant dans le contexte de la nouvelle autobiographie. Vu l'analyse des contextes particulièrement pour *L'imposture des mots*, il nous semble que Khadra, en alternant les deux formes de la diégèse cherche à désorienter le lecteur à propos de son identité ou de « sa double identité » : il met ainsi l'accent sur sa situation en double dans laquelle, il se trouve. Cette alternance est interprétée comme une hésitation, non pas à s'identifier en tant que personne unique, mais par rapport à une double fonction qu'il occupe dans la vie réelle mais qui est intériorisée comme un dilemme. Une manière, peut-être de marquer une distanciation, l'écrivain n'est pas le militaire, même si ces deux fractions occupent le même corps, il représente l'un la médaille et pour l'autre le revers.

Le lieu narratif du narrateur se trouve en marge presque de l'histoire qu'il raconte. Il endosse le rôle du témoin qu'il raconte : soit en ce qu'il voit, soit en ce qu'il entend, voire ce qu'on lui raconte. Il devient donc témoin auditif.

Les exemples relevés, se trouvent dans *L'écrivain*.

Il me dit : je n'ai pas l'habitude d'implorer les gens, mais, pour une fois, j'aimerais que tu me fasses une promesse à laquelle je tiens : ne lui en veux pas. C'est beaucoup te demander, je sais, et c'est pourtant ce que j'attends de toi : n'en veux jamais, jamais à ton père. C'est un homme malheureux. Il n'a pas eu de chance ni avec nous ni avec ses amis. Orphelin de mère, à un âge où ça ne pardonne pas, il cherche encore après l'amour sans le rattraper. A douze ans, il galérait au fond de la houillère, à Kenadsa, pour glaner des sous avec lesquels il espérait acheter un soupçon de tendresse à un père qui en semblait dépourvu ... (Khadra, 2001, p. 109)

Quant le récit est attribué à une personne comme dans ce cas à l'oncle du narrateur, qui raconte à son tour l'histoire du père du narrateur, les spécialistes en narratologie, et notamment Genette (1989), l'appelle « métarécit ». Selon Genette, le métarécit est : « au sens segment textuel supporté par un narrateur interne auquel l'auteur ou le narrateur cède temporairement la parole dégageant ainsi leur responsabilité de meneur de récit. »

La problématique de l'autobiographie en tant que récit de vie, se situe du point de vue niveau narratif. C'est-à-dire, que dans le cas qui nous intéresse, il s'agit de déterminer ce que le métarécit, existant dans un texte autobiographique signifie. Genette s'interrogeant sur la question de niveau narratif dit :

La distinction de niveau est sans doute ici, la plus pertinente, car le souci de vraisemblance ou de simplicité détourne généralement le récit factuel (autobiographique entre autre) d'un discours trop massif aux narrations du second degré.

En somme, le recours aux récits secondaires apportés par d'autres personnages éloigne le texte du projet autobiographique classique, selon Genette toujours : « la présence du récit métadiégétique est un indice assez plausible de fictionnalité »  
De même, dans le même texte, le narrateur se livre à son exercice de biographe, raconter la vie des autres :

Benjeffal était un garçon bien. A Tlemcen, il chapeautait la clique des élèves et passait pour un cadet exemplaire, correct dans ses relations et constant dans ses études. Son père avait été abattu sous yeux, lui léguant une mère amoindrie et une famille nombreuse qui crevotait de débîne et d'incertitude ... A quinze ans, il empruntait à ses idoles cette prestance qui le distinguerait parmi les communs des mortels ... Malheureusement, son âge « avancé » par rapport à celui de sa promotion sapera ses projets.

Le narrateur raconte l'histoire de ses amis d'enfance qu'il a dû quitter pour aller apprendre à devenir soldat, il rencontre ces amis en question fortuitement en se baladant en ville :

Il y avait Redouane, le fils du cordonnier ; Abbas, dont le père était un handicapé ; un garçon qui répondait au curieux sobriquet de Zit-Zit, et Berretcha, irréductible partisan de l'école buissonnière, qui ne croyait pas plus aux bienfaits des études qu'aux promesses d'un jour faste. Ce dernier habitait un taudis, non loin de chez nous, au milieu d'une meute de frères et de sœurs disparates. (Khadra, 2001)

C'est une expérience qu'il va vivre après la séparation de ses parents, il vivra lui aussi dans des taudis, quelques temps après son entrée à l'école des cadets.

Le narrateur racontera encore la vie des parents, du moins l'histoire de leur union :

Mon père avait toujours rêvé d'épouser une femme émancipée, sachant s'habiller à l'occidentale et se poudrer le nez avec talent. Avant la guerre, alors qu'il exerçait en qualité d'infirmier vacataire auprès du dispensaire de Kenadsa ; il avait l'œil sur Denise Ernest, une Française dont le rire chantant l'envoûtait. ... mon père bayait aux corneilles, sur la barkhane, quand on était venu lui annoncer qu'il se mariait... Mon père ne fit la connaissance de la compagne de sa vie que pendant la nuit de noces.

Il est à préciser que les exemples pris ne sont pas isolés dans le texte.

De sa famille, celui qui affectera le narrateur est sans doute son frère Abdeslem, dont la déficience mentale engendrait dans son entourage l'agressivité et la méchanceté :

Mon frère, claudiquait devant la meute en gesticulant. Je passais mes vacances à lui courir après d'une maison à une échoppe, d'un terrain vague à un bas quartier, sans le rattraper. Marche incrévable, il sortait le matin dans une tenue et rentrait, le soir, nu sous un manteau haillonneux ramassé dans une poubelle.

Nous pensons que raconter la vie des autres est un moyen de détourner l'attention sur sa personne en focalisant son attention à lui sur les autres. Sa propre « biographie » ne sera qu'une mosaïque, composée d'autres pièces de plusieurs autres récits de vie.

La femme a sa place aussi dans le roman de Khadra, seulement, elle n'est pratiquement pas nommée, elle est souvent anonyme ; les critiques appellent ce cas la dépersonnalisation. Une pratique courante dans le nouveau roman, et qui, à notre sens, traduit une sorte de pudeur, du moins nous le croyons : la mère n'est pas nommée, les sœurs sont nommées mais pas décrites physiquement, et une cousine portant pour unique identification l'initiale K. C'est avec tendresse mais les sentiments sont timidement évoqués :

... il y avait cousine K, belle comme une éclaboussure cristalline, qui m'aimait autant que je l'aimais. De trois ans mon aînée, elle ne pouvait concevoir l'avenir sans m'y accorder une place de choix. En réalité, son avenir, son rêve, ses projets, son vœu le plus cher, c'était moi. Pourtant, quelque chose lui disait qu'elle ne serait pas la femme de ma vie. Issue d'une famille pauvre, elle se voyait mal enrouler sa

main gantée autour d'un bras d'officier. Elle était sans instruction, et ses talents de cordon-bleu ne constituaient pas obligatoirement des critères péremptoires... Promise très jeune à un autre cousin, elle lui sera accordée quelques années plus tard. (Khadra, 2001, p. 46)

Et justement, la cousine K nous renvoie à un autre texte que tout le monde qualifie de roman, *Cousine K* !

Cette manière d'éviter de donner des détails trop intimes est une des caractéristiques de l'autobiographie maghrébine. Les auteurs n'exposent pas leurs sentiments, si ce n'est d'une manière très esquivée. S'exposer directement ne fait sans doute pas partie des traditions maghrébines et arabes. C'est en quelque sorte « l'hésitation exprimée par l'auteur de publier sa vie intime ».

Aussi, il se peut que la collectivité apparaisse comme un attribut de l'écriture de Yasmina Khadra. Cette collectivité sera une manière détournée, pour éviter d'exposer son moi profond. Ce qui nous amène incontestablement vers un autre point en relation avec cette collectivité que nous avons examinée avant. Toutes ces explications peuvent nous orienter vers une catégorie de textes pas facile à classer, ou plutôt instables, la case aveugle de Philippe Lejeune qui peu accueillir l'œuvre de Khadra.

### **3.2.4- De l'autobiographie à l'autofiction**

Dans de nombreux passages du texte *L'écrivain*, le narrateur fait part des événements dans lesquels, il ne se trouve pas tout seul- il est au cœur de l'action, partageant avec ses pairs les mêmes situations.

Pour moi, à l'époque rien ne pouvait être pire que cette forteresse médiévale où, la nuit des grands orages, les cadets juraient avoir rencontré des revenants errant dans les corridors et entendu vagir des bébés derrière les W-C. A Tlemcen, ces rumeurs circulaient avec une insistance et un recouplement tels que beaucoup d'entre nous préféreraient faire pipi au lit que de se hasarder dans les latrines au-delà de minuit. Nous habitions de nouveaux locaux, qui n'avaient rien à voir avec l'ancien dortoir aux couloirs insondables et aux escaliers périclitant, mais

les hallucinations étaient là, dans le froufrou des rideaux, parmi les craquements des toits, au milieu des ombres fugaces qui surgissaient au pied de nos lits, assistées par les veilles rouges qui saignaient au fond des chambrées, obligeant les insomniaques à se recroqueviller sous leur oreiller jusqu'au matin.

L'école des cadets de Tlemcen est un lieu dans lequel le narrateur se sent vulnérable et son vœu est de se défaire de cette emprise réductrice. De toute évidence, cette situation est perçue et vécue de la même manière par les autres enfants de son âge. Comme d'autres auteurs, Khadra écrit aussi le vécu de ses pairs, en intégrant leurs propos et en partageant leur vulnérabilité d'enfance. C'est dire que chaque auteur cherche au fond à révéler ce qui est commun à tous. S'il intègre les jeunes cadets à son récit, c'est parce qu'ils représentent pour le narrateur sa famille d'adoption. Il fait partie d'eux.

Khadra rend hommage, à travers certaines séquences, à tous ces enfants fragiles et laissés-pour-compte de l'histoire. Ils sont nombreux et souvent évoqués dans le roman d'aujourd'hui. Le personnage de Khadra, vit une immense injustice, une existence torturée mais, il la partage avec les autres qui ont vécu la même négation :

Nous étions matricule 19, matricule 43, matricule72, matricule 120, et rien de plus.  
Nous avons cessé d'exister pour nous-mêmes... Nous étions devenus des cadets, c'est à dire les enfants adoptifs de l'Armée et de la Révolution.

Ils ont vécu les mêmes affronts car leurs identités et l'identité même humaine est réduite à un numéro. Tous les enfants de la caserne devaient se plier à cette loi. Chacun avait gardé cette marque numérale comme un tatouage ineffaçable, qui allait les suivre très longtemps. Le narrateur ne s'intéresse pas uniquement à son sort, mais à tous les orphelins de la guerre. Il accorde une importance à la fratrie plus qu'à sa propre famille. Il introduit volontiers ses amis, ses frères d'adoption, ils ont d'ailleurs une place de choix dans son cœur puisqu'il a dédié ce livre à ses petits camarades de caserne.

Khadra ne vit que dans la mémoire du groupe de ses voisins, de ses camarades, sans laquelle, il n'aurait même pas d'existence.

Khadra a choisi le pronom « nous » pour les raisons suivantes :

C'est que le narrateur se protège d'une surexposition de sa personne. Une caractéristique assez commune aux autobiographies arabes. Des récits où l'intime est reculé par pudeur. Cela lui permet de raconter son histoire individuelle parmi la collectivité, qui lui est chère.

Dans *L'imposture des mots*. La voix du narrateur « intradiégétique » qui est incarnée dans l'entité de Khadra, s'entretient avec une autre voix qui semble extérieure portant le nom de Mohamed. En fait, ces voix se distinguent parfaitement, elles sont deux entités différentes, qui se font face dans une espèce de jeu de miroir. Khadra est le narrateur intradiégétique auquel Mohamed s'adresse grâce au pronom personnel « tu ». Il y a dialogue entre les deux.

L'intervention de Khadra dans les moments de rencontre est réduite, laissant ainsi le commandant Mohamed s'expliquer avec l'écrivain. La scène de rencontre est étrange car le double de Khadra apparaît de nulle part :

- désolé pour la tournure que prennent les choses, me souffle le commandant Moulessehoul dans le creux de la nuque. Il est debout à côté de moi-  
Surgi je ne sais d'où. ... Le commandant Moulessehoul tend la main pour accueillir la première goutte de pluie. Au bout d'une minute, voyant rien venir, il me contourne et me fait face.

Ce qui laisse croire que le personnage de Mohamed est un personnage autofictionnel. Il n'est vrai que par le nom référentiel du patronyme de Khadra. Au cours de cette rencontre, les deux entités semblent se rapprocher.

Les deux statuts identitaires des deux entités vont changer. Le rapprochement se reflète au niveau des voix, les deux deviennent une seule et même personne « nous ». Le dialogue se mue en une narration puisque Mohamed prend le relais :

Lorsque, enfant, j'ai accepté mon destin, tu m'as traité de chiffé molle et tu as décidé réinventer le monde. J'ai dit pourquoi pas. Après tout, qu'avais-je à perdre d'autre, moi qui vais perdu mon saint patron ? Ta pugnacité avait au moins le mérite de me flatter. Je me suis prêté à ton jeu sans réserve. L'école des cadets alors que mes camarades se taisaient dans les rangs, tu faisais le pitre, et c'est moi qui écopais. A l'académie, pendant que les élèves officiers s'appliquaient à apprendre par cœur le règlement des armées, tu faisais de l'esprit, et c'est moi qui écopais. [...]. En 1994, quand tu as écrit Morituri, tu étais parfaitement conscient des risques que tu nous faisais courir et ça ne t'a pas préoccupé une seconde. [...]. Finalement, lorsque tu as décidé de mettre fin à ma carrière d'officier là non plus tu n'as pas hésité .... (Khadra, 2002)

Dans ce récit rétrospectif que fait Mohamed de l'histoire de Khadra, est une autre version des faits. Une réalité est relatée mais d'un autre point de vue.

Le point de vue sera donné par le militaire, qui était « silencieux » dans *L'écrivain*. Il retrace une facette de Khadra que nous, lecteur ne percevons pas. C'est une autre image de la personnalité de Khadra qui est donnée.

Cependant, Khadra refuse de l'accepter, nous semble-t-il :

« Quel genre de monstre es-tu, Yasmina Khadra ? Je te savais fou de ton rêve de mioche, mais j'ignorais que tu étais aussi égoïste et ingrat, machiavélique à ce point.... ».

Khadra reprend la narration : « Mon poing s'écrase sur sa figure. Avec une telle rage que j'ai perçu l'onde de choc exploser mon crâne ».

L'emploi du pronom personnel « tu » dans la narration renseigne sur la confusion émotionnelle du narrateur. Qui fait une introspection minutieuse pour essayer de comprendre son malaise et celui des autres. Le monologue intérieur car en fait, il ne s'agit que de cela, apporte des souvenirs et la confusion des sentiments, qui descend jusqu'aux sentiments corporels, et que même les scènes ne sont rien d'autre que la reproduction de l'événement extérieur et du dialogue réel, reproduction monologuée.

Autrement dit, cette scène imaginée par le romancier n'est en fait, due qu'aux reproches que lui font subir ces critiques. Les psychanalystes expliquent ce phénomène en évoquant la phase du miroir comme étant une phase au cours de laquelle l'enfant découvre son unité corporelle. Il devient un être visiblement complet, comme ceux qu'il voit autour de lui alors qu'il était jusque là un appendice de sa mère et /ou un agrégat de membres disparates et assez mal coordonnés.

C'est justement dans la phase du miroir dont il est question ici. Le recours en imagination du corps morcelé, l'entité Khadra cherche l'unité du sujet, dont l'importance est capitale puisqu'elle conditionne la formation du moi et la reconnaissance de soi :

Plus besoin de se couvrir de ridicule en cherchant ailleurs ce qui était à portée de ma main : ma vérité- celle qui ne se détourne pas quand je la coince dans une glace, qui se confond en excuses lorsque c'est moi qui faute.

Comme un enfant qui se reconnaît dans le miroir, Khadra cherche son image. Pour l'instant, de la narration c'est encore la quête. La reconnaissance de son moi, suscite une jouissance et un contentement que Khadra est loin de ressentir pour l'instant.

L'image qui se reflète n'est pas celle qui correspond à son idéale, ou l'image idéale qu'il se fait de l'écrivain. L'image que lui revoie son autre est quelque peu angoissante et pas du tout représentative de son moi réel. Nous retrouvons dans cette analyse de la conscience morale et du sentiment de culpabilité dans ses romans policiers : le Commissaire Llob est un homme tourmenté et constamment perturbé par l'horreur de l'existence, c'est avec cynisme qu'il fait un examen de sa personne et des autres.

En somme, l'importance primordiale est accordée à la voix Auteur/ narrateur dans les textes de Khadra. La voix qui raconte est une voix importante qui relie les textes par le fait que Mohamed dans *L'écrivain* se trouve être Yasmina dans

*L'imposture des mots*. Le pacte autobiographique est rompu, si nous pouvons nous exprimer ainsi, entre les textes de notre auteur. C'est dans *L'imposture des mots* que Mohamed et Khadra se rejoignent. Nous avons établi d'une façon succincte, les différentes voix que prend le narrateur. Les pronoms personnels se référant au narrateur, placent le texte dans une sorte d'hétérogénéité.

Nous ne pouvons parler de la voix, sans évoquer la mise en scène de la figure du narrateur par l'auteur, car il nous semble que le narrateur occupe bel et bien une fonction. C'est pourquoi, nous avons jugé utile de nous pencher sur la question de la fonction du narrateur par rapport à sa mise en scène.

Dans ce texte, Khadra invente un dispositif original, où l'instance narrative dialogue avec son double, et à travers ce dialogue, il fait ressortir en lui toute la charge émotionnelle excessive de son moi : Khadra et Mohamed dans un jeu de miroir. Dans ce livre, le narrateur tourmenté et insomniaque traîne son cafard partout. Il ne raconte pas, il s'explique et d'une manière astucieuse. A plusieurs reprises, ses doutes de créateur où le discours de ses détracteurs lui sont jetés à la figure par ses propres personnages (Zane, Haj Maurice, Da Achour, Brahim Llob), des fantômes de la littérature (Kateb Yacine, Nietzsche, Zarathoustra, Nazim Hikmet). Khadra retourne le miroir :

L'écrivain devient observateur extérieur ; il regarde les journalistes. C'est  
*L'écrivain regardant ses comparses.*

Gérard Genette affirme que le discours du narrateur, romanesque ou autre, peut assumer d'autres fonctions. Il a établi une classification un peu comme l'a fait Jakobson avec les fonctions du langage. Nous aimerions préciser ces fonctions pour les raisons suivantes :

Le narrateur dans le texte possède plusieurs rôles, nous pensons qu'il orchestre tout une panoplie de personnages fictifs et référentiels morts avec qui, il entretient un

contact par le biais de dialogues. Les interventions directes et indirectes du narrateur à l'égard de l'histoire prennent une allure de fonction idéologique.

Cependant, avant d'analyser les faits sous cet angle, nous allons d'abord montrer que cette catégorie entraîne certaines exigences de style de la part de l'auteur.

L'une des caractéristiques de l'écriture de Yasmina Khadra se traduit par la mise en scène des personnages, dans son récit de vie. Une manière originale de permettre à des personnages de fiction et des personnages référentiels (auteurs morts), de lui rendre visite et de revenir d'un passé lointain. Ils viennent le hanter particulièrement à ses moments d'isolement.

Très souvent, les visites sont nocturne, dans une sorte de rêve éveillé, il devise avec eux et reçoit d'eux des conseils pour la conduite à venir.

Le retour du personnage est un des aspects que nous avons constatés dans pratiquement tous les textes de Yasmina Khadra. C'est un procédé d'écriture qu'utilisaient Balzac, Doubrovsky et autre Weitzmann. Ce dernier dans *Chaos* par exemple pratiquait le retour des personnages, notamment de son oncle Doubrovsky. Il faisait réapparaître des personnages dans ses romans, tout comme Yasmina Khadra. Le retour balzacien est spectaculaire également parce qu'il fournissait des personnages, qui dans leur immense majorité sont fictifs et non historiques, ce qui les détachait nettement d'un cadre romanesque qui, lui, décrivait avec un souci de caractérisation historique et géographique. Cela dit, Khadra a employé ce retour balzacien non pas, avec le même souci de Balzac pour ses personnages, mais d'un point de vue stylistique, et surtout du point de vue intentionnalité. C'est pour, peut-être, marquer son passage de l'autobiographie à l'autofiction.

### 3.2.5- Révision du pacte autobiographique

Dans *L'imposture des mots*, *L'attentat*, et dans *Ce que le jour doit à la nuit*, les personnages fictifs sont des personnages que Khadra a créés dans ses autres romans. Ces personnages reviennent, traversent les frontières éditoriales comme ceux de Kateb Yacine.

Amrani Mehana a écrit à ce sujet dans une lettre très originale, qu'il a adressé virtuellement à Kateb Yacine, et dans laquelle il évoque le retour des personnages :  
Tes personnages- étincelles te poursuivent, te colle aux trousse de livre en livre, et peut au-delà du livre. Car disais-tu « les personnages ont la peau dure. C'est dure de les faire vivre et surtout de les faire mourir »

La pratique du retour du personnage chez Yasmina Khadra est aussi, assez singulière, puisqu'il semble libérer à son insu plusieurs personnages de ses romans. Ils sont des morts vivants, ce sont des êtres à peine humains décrits de l'extérieur dans leurs infimes mouvements. Ce sont des cadavres traînant dans leurs poussières et qui viennent de l'au-delà, comme dirait Proust dans « une vision cinématographique » en parlant de la mise en scène. Ils reviennent donc, pour s'entretenir avec lui, d'un point central une perspective unique celle de devenir écrivain. Nous proposons de les répertorier et montrer les moments de leur apparition dans *L'imposture des mots*.

Les personnages sont au nombre de cinq dont voici leurs noms et les romans dans lesquels, ils ont fait leur apparition : Zane dans *Les Agneaux du Seigneur* ; Haj Maurice dans *Les Agneaux du Seigneur* ; Brahim Llob dans *Morituri* ; Salah l'Indochine dans *À quoi rêvent les loups*. Da Achour dans *Morituri*.

Nous pouvons constater avec beaucoup de réserves que Yasmina Khadra fait apparaître ses personnages préférés, qui sont étroitement liés par la narration aux événements ayant touché le narrateur. D'une manière spectaculaire et fracassante, il

va montrer que dans chacun d'eux se trouve une part de lui-même. Et ce retour fait aussi du personnage récurrent non seulement un lien entre les romans mais, il est aussi le réceptacle organisateur d'une diversité de manifestations du moi qui le conforte et lui apporte une richesse supplémentaire. Certains d'entre eux sont morts (Khadra les a fait mourir dans les autres romans) mais, ils reviennent plus vivants que jamais bouleversant vraisemblablement la chronologie (anachronisme) de la fiction portant atteinte à l'élément de la vraisemblance, puisqu'ils rencontrent une personne « réelle », et qui plus est, leur « créateur ». Ce qui est remarquable dans le retour, c'est que Khadra conserve dans une certaine mesure, scrupuleusement les désignations pour identifier ces personnages. A vrai dire, c'est qu'il y a une certaine « typisation » des personnages. Ils ont la même identité fictionnelle, ils sont reconnaissables grâce à la description physique et morale que l'auteur a déjà envisagée dans les autres romans, cela suppose de l'écrivain une charge importante de documentation et de travail littéraire pour reconstituer les personnages avec cette même précision.

Exemples.

Zane de Ghachimat- qui n'a pas plus de noblesse qu'un chien de race- se tient derrière moi, fier de sa face de rat le regard mauvais- Zane est l'un des antagonistes de mon roman *Les Agneaux du Seigneur*. Nain, retors et orphelin, il vécut de brimades et de railleries jusqu'au jour où l'intégrisme islamique posséda l'âme du village avant de l'entraîner dans la tourmente des assassinats collectifs et des absurdités. Zane se vengea alors des misères que les gens de Ghachimat lui avaient fait subir avec une incroyable perfidie.

Zane, placé dans le contexte initial, est fourbe. Mais dans *L'imposture des mots*, il est devant son « créateur » ; Khadra accentue ses fourberies de façon particulière et humoristiques, réclamant la suite de *Les Agneaux du Seigneur* :

- Désespérément incorrigible, soupire Zane en resurgissant devant moi, déguisé cette fois en steward. Il improvise une grimace simiesque, rappelant un masque dans un costume de groom. De la tête, il me signifie que je frise la paranoïa, s'attendrit sur mon sort, hypocrite à fissurer les gencives. Avec une obséquiosité suspecte, il me tend un plateau argenté.

Ce qui est surprenant, dans ce retour, c'est que Khadra ne semble pas contrôler l'apparition inopportune, de certains personnages, Zane tel un démon sort au moment où il s'y attend le moins. Et de toute façon, Khadra ne cherche pas à maintenir la vraisemblance de son récit. Le romancier ne juge pas non plus ses personnages un peu comme Sartre qui dit : « un personnage de roman doit être autonome libre ». Et Yasmina Khadra affiche justement son point de vue sur cette question de manière impartiale, il dit : « Les écrivains ne disposent ni d'enfer ni de paradis ».

Toujours dans son essai :

*Hôtel de Beaune, 22h 30.* Assis en Fakir, Haj Maurice jonche le canapé, écarlate comme une pivoine, essoufflé et suant. Sa mort avait soulevé d'énormes indignations sans pour autant relever la nuque des mécontents. En me voyant arriver, il repose son éventail et ouvre un journal sur son ventre de bouddha.

Pour montrer d'une manière singulière que les personnages ont effectivement un caractère humain, presque réel, et autonome qui dépasse « le créateur », Khadra ne va pas reconnaître Salah l'Indochine. C'est un personnage dont, le caractère moral et physique est maintenu mais, l'accoutrement, lui, va quelque peu décontenancer le narrateur. Le changement est dû au contexte spatio-temporel dans lequel se meut Salah L'Indochine : il n'est plus en Algérie, il est en France. En changeant d'accoutrement, il change de statut, il cherche à devenir respectable :

« Un homme sanglé dans un costume de star arrête de mordre dans sa ration...- je ne vois pas qui vous êtes, monsieur.  
Il cogne sur le comptoir et tonitrué :  
- À quoi Rêvent les loups, bon sang ! Les Bidonvilles d'El-Harrach... le personnage dégueulasse, au pantalon rafistolé, [...] Eh ben, dis donc, si un écrivain ne reconnaît plus ses personnages, je me demande où va la littérature. »

Autant s'interroger sur l'intention réelle de l'auteur dans ce cas de figure. Nous pensons que le romancier, dans ces apparitions particulièrement, cherche surtout, à explorer leur intimité et leur pensée, et quelque fois la pensée des autres

personnages qui ne font pas partie de sa création, et à travers eux, et leurs regards va se mirer sa propre image. De plus, à travers leurs voix, il comprendra peut être ce qui lui arrive en tant qu'écrivain qui vient d'essayer un revers de la part des médias étrangers. Ainsi, l'objet de sa quête semble être :

Je ne cherche pas à savoir si mon geste est sacrilège ou imprudence ; dans les deux cas de figure, je l'assume. Je suis venu en France me regarder en face, voir de mes yeux ce que j'ai dans le ventre, tâter de mes doigts le pouls de mes convictions.

Dans *Morituri*, le commissaire Llob et Da Achour sont inséparables, ils sont ensemble et se connaissent, c'est pourquoi Khadra les a fait venir ensemble. D'autres personnages reviennent défilier dans l'essai de Khadra. Une forme de procès que dresse l'auteur dans un cadre autofictionnel, et dont le décor et les matériaux tirent leur force des écritures du moi.

En rouvrant les yeux, je vois de la lumière au Salon. Ma femme ronronne profondément. Je tends l'oreille, crois percevoir un froufrou au fond du vestibule. Soudain une toux grasse ; je m'extirpe du lit et pieds nus, je vais voir de quoi il retourne. Je surprends deux hommes, dans le salon. L'un, obèse, se balançant dans une chaise à bascule ; l'autre assis sur un canapé, en train de farfouiller dans un tas de journaux et de magazines.

Ces interventions nocturnes ne sont pas, de l'avis de certains, sans conséquences sur les mobiles réels du romancier. Comme Thomas Mann et Tolstoï écrivains biens connus de Khadra, le romancier a pris soin de déléguer à certains de ses personnages la tâche du commentaire, et parfois du discours pédagogique et idéologique.

L'auteur Khadra reçoit aussi les visites nocturnes de la part des personnages référentiels, à savoir des écrivains qu'il a lus et qu'il a appréciés depuis l'école des cadets. C'est dans une sorte de rêve qu'il rencontre certains d'entre eux. A titre indicatif : Kateb Yacine, Nietzsche et son acolyte personnage Zarathoustra, Nazim Hikmet Malek Haddad. Tous ces écrivains viennent rendre visite à Khadra d'une manière fort étrange, un peu comme dans les films d'épouvante où les morts

surgissent la nuit à moitié décomposés, remuant sur leurs passages de la poussière et des volutes de fumée.

Le premier : « Ma première nuit en France, Kateb Yacine est venu me voir dans mon sommeil » Kateb est à l'image de son personnage vietnamien, en sandales de caoutchouc (un aspect que nous avons évoqué). Il le voit dans une phase ensommeillée, à ce sujet, Afifa Bererhi dit que « Le rêve est une séquence de la vie réelle. Il rend visible une réalité mentale et se révèle ainsi élément structurel de l'autobiographie. », Cependant, cette vision paraît un peu complexe à expliquer, doit-on prendre au sérieux un auteur lorsqu'il raconte un rêve ? Le hasard, fait que beaucoup d'écrivains viendront le voir dans une sorte de semi-conscience. Bererhi explique en exposant l'exemple de Taos Amrouche, mais qui pourrait également éclairer le cas Khadra, que :

« La vie intérieure de Taos Amrouche vient au jour au moyen de l'onirisme probablement lorsque la parole vive est insuffisante pour rendre la vérité ».  
(Bererhi, 2007).

Est- ce que cela veut dire que l'auteur ne s'extime qu'en étant dans ce genre d'état ? Ou parce que sa déception et son choc étaient tels qu'il n'a pas trouvé mieux, que d'adopter cette attitude et cette stratégie ? Autant expliquer comment Khadra utilise cet état de délire pour se défendre et rejeter cette image dressée par ses opposants. Il veut la revoir, sinon la corriger.

Il fait nuit dans ma chambre ... Soudain, un grand fracas ébranle la chambre d'à côté, j'accours, je découvre Friedrich Nietzsche par terre, la figure en marmelade tandis qu'une espèce de Raspoutine s'acharne sur lui... Zarathoustra pivote et disparaît au bout de la rue.

Autre exemple, celui de Nazim Hikmet avec qui, il aura une longue discussion :

Dehors, le jour a profité des feux de la rampe qui m'éblouissaient pour se tailler si vite que la nuit n'a pas eu le temps de déballer son paquetage ... Soudain,

un spectre s'écaille d'un mur ; d'abord par volutes de fumée, il se ramasse petit à petit autour d'une silhouette et finit par se reconstituer.

Zarathoustra, le personnage principal de l'œuvre de Nietzsche n'est pas en reste de cette stratégie.

Retour à Paris. C'est la nuit.... T'as une clope ? M'interrompte une ombre répandue sur un tas de chiffons ... elle se penche dessus, en reculant, la flamme l'éclaire ; c'est Zarathoustra, ses yeux brillent dans une crinière de fauve...

Un autre écrivain, Malek Haddad apparaît également sans avertissement aucun et à un moment indéterminé, le moment n'est pas indiqué, ni les circonstances de cette apparition. « - Ta brutalité risque de choquer un grand nombre de tes lecteurs, m'avertit le regretté Malek Haddad en lisant par-dessus mon épaule »

Le personnage de Yasmina Khadra est isolé, tourmenté et névrosé. Il s'efforce de comprendre le cauchemar qu'il est entrain de vivre. Et l'intervention des personnages pourrait peut-être lui apporter salut et soutien.

Philippe Lejeune explique (1980), dans *Je est un autre*, cette séquence via le texte de Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques* :

Il ne s'agit plus de construire un point de vue sur soi, mais d'en détruire un. Le texte se présente comme une réponse à un discours qui a déjà été tenu, et qu'il faut récupérer pour le résoudre. On va le mimer pour lui répondre.

En d'autres termes, l'auteur veut reproduire le discours le gênant pour présenter sa propre version des faits. Montrer à ses détracteurs comment il est vu par les autres et comment il devrait être vu s'il avait été un autre. Il s'agit en fait :

« D'une part, se mettre à l'intérieur des autres pour comprendre comment ils vous voient, d'autre part, se mettre à l'extérieur de soi pour se voir comme si on était un autre. » (Lejeune, 1980, p. 48)

Cette tactique est assez prétentieuse car d'un côté, l'auteur va attribuer des opinions, de vraies aux autres et s'arrange pour les diriger et construire peut-être son identité. La vraie celle qu'il veut montrer. Et le deuxième fait est que cette pratique soit déjà pratiquée par Rousseau. Un avant-gardiste. Et pour Khadra cela signifie-t-il, qu'il ait emboité le pas à d'autres ?

Pourtant, ses tourments et la source de sa pensée sont traduits par le fantasme.

Concept étudié par les psychanalystes qui se sont intéressés à la littérature pour expliquer certains phénomènes. Ils définissent le fantasme comme étant : Scénario imaginaire où le sujet présent, et qui figure de façon plus ou moins déformée par le processus défensif, l'accomplissement d'un désir et en dernier ressort d'un désir inconscient.

Pour eux, le terme scénario désigne une mise en scène. Le rêve peut être une représentation non verbale, plutôt visuelle mais que le narrateur convertit en récit iconographique image filmique éventuellement. Il s'agit d'une représentation de l'action et de ses protagonistes. Tout s'établit dans l'imaginaire. Mais en littérature, notamment chez les nouveaux romanciers, le roman suscite délibérément chez le lecteur une construction de sens. Ce qui nous amène aux travaux de Roger Michel Allemand et ceux de Robbe-Grillet.

En effet, pour Robbe-Grillet, le fantasme est : « la postulation d'une antériorité, la prise en compte d'un investissement fantasmatique et la réalisation d'une écriture. ». Autrement dit, tout lecteur du nouveau roman est amené à ressentir et répertorier cette forte présence de l'imaginaire à partir d'indices plus ou moins explicites. (Cités dans Gasparini, 2008)

L'imaginaire, dont fait usage Khadra, a forcément une interprétation d'ordre psychanalytique, mais du point de vue narratologique, nous estimons qu'il y a une autre justification à cette pratique. En effet, adopter cette façon pour raconter sa vie, les spécialistes en narratologie tels que Bakhtine l'expliquent ainsi : le prosateur

utilise le plurilinguisme, non comme le ferait un magnétophone, mais comme un compositeur, c'est-à-dire en l'ordonnant et en l'organisant de manière signifiante : Bakhtine insiste à plusieurs reprises sur l'intentionnalité ; la présentation plurielle des visions du monde, l'émancipation du personnage par rapport à l'auteur- narrateur n'exclut pas du tout l'intentionnalité de l'auteur :

Le langage du prosateur se dispose sur des degrés plus ou moins rapprochés de l'auteur et de son instance sémantique dernière : certains éléments expriment franchement et directement (comme en poésie) les intentions de sens et d'expression de l'auteur, d'autres les réfractent ; sans se solidariser totalement avec ces discours, il les accentue de façon particulière (humoristique, ironique, parodique, etc.) D'autres éléments s'écartent de plus en plus de son instance sémantique dernière et réfractent plus violemment encore ses intentions. (cité dans Boulahbal, 2008)

L'auteur Yasmina Khadra manipulerait ses personnages pour exprimer ses pensées profondes, en jouant avec les voix. En pénétrant dans le roman, elles s'y ordonnent d'une façon particulière, deviennent un système littéraire original qui orchestre le thème intentionnel de l'auteur. Ainsi, il affiche d'une manière feinte son idéologie. C'est dire que le narrateur Khadra n'est qu'une sorte de médium qui reflète les autres et les grandes questions que posent ses textes. Sa technique serait un monologue intérieur (même s'il n'en donne pas l'impression), il introduit dans son roman le discours d'autrui dans le langage d'autrui, qui véhiculent l'expression des intentions de l'auteur.

En fait, ce procédé sert aux deux locuteurs à exprimer deux intentions différentes- celle du personnage qui parle et celle- réfractée de l'auteur. Celui ci feint de reprendre à son compte ce qu'il n'approuve pas forcément, d'ailleurs « l'identité vient au sujet par son image qui est celle de l'autre mais, elle lui vient aussi sous forme de révélations de l'autre ».

L'idée du lecteur est au centre de la stratégie de l'auteur ; comme si Yasmina Khadra tente tout simplement de réviser le pacte autobiographique, sinon il le représente mais à sa manière.

### 3.2.6- Le pacte autofictionnel bis

Les exemples d'écriture du moi ont une représentation temporelle, pour reprendre l'expression de Gérard Genette, très significative, dans le sens où il n'y a que deux temps : le présent et le passé. Dans *L'écrivain*, l'auteur a choisit les temps du passé, du fait même que c'est un récit rétrospectif, mais certifier que ce temps est seulement réservé aux récits autobiographiques. En plus, nous avons remarqué *L'écrivain* marqué aussi par l'emploi du présent, qui perturbe quelque peu le temps de la narration, il s'agit en fait du temps de l'écriture comme dans ces exemples assez révélateurs : « Mon cousin Kader s'était adapté plus vite. A sept ans, c'est plus facile, je présume ». Nous avons même un temps futur qui marque bien le temps présent réel de l'écrivain : « Dieu me donnera trois enfants. Il ne donnera pas raison à mon oncle. ». Ainsi, le « tracé de vie se transforme en tracé discontinu, le tracé rectiligne en bribes de souvenirs épars ». Que dire alors quand le temps de la narration est le présent ? D'après certaines études, l'emploi du présent de narration est la preuve la plus incontestable de l'échec de l'écriture autobiographique.

Pour les nouveaux romanciers, le présent est souvent leur temps de narration ; idem pour Yasmina Khadra. Mieux, il reconduit ce présent dans ses récits rétrospectifs.

Il est important de savoir combien de temps s'est écoulé entre la scène par exemple de l'entrée à l'école des cadets et le moment où elle est évoquée dans le texte, car « cette distance temporelle, et ce qui la remplit, et ce qui l'anime, est ici un élément capital de la signification du texte ». Autrement dit, nous pourrions ainsi, déterminer la nature de récit, ou les récits qui s'imbriquent au niveau de *L'écrivain*. En effet, dans les textes de Khadra, le récit de soi n'obéit pas au standard d'un récit rétrospectif en prose d'une personne. Il est rétrospectif mais ne respecte pas toujours la chronologie, du moment où Yasmina Khadra a cette faculté d'introduire des récits secondaires dans son récit principal pour brouiller quelque peu le lecteur.

La principale détermination temporelle de l'instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire. Il semble aller de soi que la narration ne peut pas être postérieure à ce qu'elle raconte, pourtant Gérard Genette dément cette affirmation en évoquant l'existence de récit « prédictif ». Terme, qu'il définit comme étant toute espèce de récit où la narration précède l'histoire. Elle peut se présenter sous ses diverses formes (prophétique, apocalyptique, oraculaire, Astrologique cartomantique etc.)

Cependant, il affirme que le récit prédictif n'apparaît guère dans le corpus littéraire qu'au second niveau. La caractéristique donc de ce genre de récit est évidemment de prédire un avenir d'un personnage dans un récit. Ce qui nous amène une fois de plus aux textes de Khadra. Ce dernier semble, En effet, faire usage de récit prédictif, qui bouleverse de fond en comble la chronologie d'un texte autobiographique classique. A ce propos, Genette soutient que :

Le texte prédictif prophétique postdate presque toujours leur instance narrative implicitement postérieure à leur histoire, ce qui illustre bien l'autonomie de cette instance fictive, par rapport au moment de l'écriture réelle.

*L'écrivain* ainsi que certains d'autres textes retracent les difficultés que rencontre Khadra, après avoir révélé au grand jour sa véritable identité. Un fait problématique semble constituer le centre de sa biographie : Yasmina Khadra ou Mohamed Moulessehoul, écrivain ou soldat ? Khadra ne raconte pas comment, il devient soldat, si ce n'est dans *L'écrivain* où il évoque son futur, dans une sorte d'aller-retour vers le futur. Il veut organiser son récit, chronologiquement, mais n'y parvient pas vraiment, puisque le fait, qu'il devienne officier, événement à mettre en principe à la fin du récit autobiographique, est mentionné au début du livre ; à moins que l'idée est tout à fait le contraire, c'est-à-dire opter pour une chronologie inversée. Au moment où il évoquait ses amitiés partagées avec des compagnons de caserne.

Gérard Genette, lui, ne manque pas de donner un nom à ce procédé qui, selon lui, est appliqué rarement à la littérature occidentale. Il s'agit de cet événement où sa mère lui a raconté ce prétendu présage de la Dame de Meknès. Et nous verrons que le narrateur ne manque pas d'attester non seulement son innocence passée mais sa conviction « l'anticipation ou prédictif ». Il explique que, dans cette pratique discursive, il y a une dose de « prédestination » qui pèse sur une partie du récit ou parfois sur une grande partie du récit. On sait, avant même la fin, que Khadra va devenir un grand officier de l'Armée algérienne et qu'une certaine dame avait prédit pour lui un avenir prometteur :

-Est-ce que je te l'ai déjà raconté ? (la mère)

- raconté quoi ?

- c'était à Meknès, un jour de marché. Une femme me suivait d'étal en étal, obstinément. Elle te dévorait des yeux. Un moment, je l'avais prise pour une voleuse d'enfant. Ce n'était pas une voyante non plus, ni une mendicante puisqu'elle avait repoussé mes sous. Elle m'avait juste demandé la permission de te regarder de plus près. Son doigt t'a relevé le menton. Avec infiniment de précaution. Elle m'a dit :

« Ce garçon sera quelque chose d'exceptionnel » C'était peut-être une folle, mais je l'ai crue. (...) tu es béni, mon grand. Là où tu iras, ce sera vert devant et derrière toi.

Gérard Genette souligne que dans ce cas, le narrateur « est tout à la fois le héros et déjà quelqu'un d'autre ». Khadra nous dit presque, que le discours de sa mère était dit pour le rassurer et lui assurer un avenir prometteur auquel il était de toute évidence destiné. Bien qu'il n'ait eu aucune idée sur le moment actuelle de croire au présage de cette bonne femme de Meknès. Nous avons constaté que l'auteur feint de ne pas accorder une importance à ce rêve et à ce présage.

Pourtant, il reprend cette histoire quelques pages plus loin : « La vaticination de la Dame de Meknès germait. Ce n'était pas Mohammed qui marchait dans la lumière ; c'était la lumière qui jaillissait de lui ». Il y a dans ce récit, des similitudes avec l'exemple de Taos Amrouche dans *L'Amant imaginaire* et cité par Afifa Bererhi. Dans le sens où la prévoyance, si flair est, est récurrente dans le texte et

assez édifiante car le narrateur, comme dans les temps anciens où tout se règle de cette façon, ces prédictions, dans le cas de Yasmina Khadra, vont de toute évidence orienter la destinée effective du narrateur (Khadra, 2001) :

Elle baisa tendrement mes poignets et ajouta : - il faut croire en la Dame de Meknès, mon garçon. C'est écrit que tu deviendras quelqu'un, un grand officier. Le récit prédictif n'est pas le seul type que Khadra a employé, il y a aussi d'autres procédés qui viennent bouleverser l'ordre chronologique d'un tracé de vie.

Il existe beaucoup de tentatives d'écriture autobiographique dans les textes de Khadra, mais vite avortées. L'une des plus importantes est cette écriture qui semble faite de souvenirs surgissant comme par un effet de mémoire mais d'une manière assez particulière. Par exemple, au cours d'un dialogue, le narrateur interrompt l'interaction pour abonder dans ses pensées et nous raconter des histoires qui l'ont marquée de près ou qui ont marqué son univers culturel et professionnel. Forme de rêves éveillés où le personnage-narrateur se projette dans une autre dimension. Ce qu'il appelle lui-même « Soliloque ».

Et ce type d'expression nous conduit à faire un raccourci entre l'écriture autobiographique et l'écriture psychanalytique ou thérapeutique.

Où l'autobiographie, ce tracé de vie, premier projet de l'écriture se transforme alors en une exploration des fonds du moi, de l'inconscient du narrateur, qui, avec une certaine douleur se livre à un examen de conscience le plus dur et le plus exténuant qu'il ait eu à faire de toute sa vie. Nous constatons que c'est pratiquement au moment où il évoque un événement de sa vie que le surgissement de la pensée interne apparaît dans le texte. Rappelons que justement les fragments de vie s'intègrent dans la structure narrative pas toujours chronologique même si l'auteur cherche par moment à guider le lecteur en insérant des dates ponctuelles qui représentent les événements décisifs dans l'évolutions de sa carrière militaire ou artistique. Au fait, comment s'explique le phénomène du *soliloque* dans l'écriture

de Khadra ? Est-ce que cette forme garantit le caractère sincère, du moment où Yasmina Khadra avait révélé en parlant de *L'écrivain* qu'il l'avait écrit *d'une traite* ? Est-ce à la façon Stendhal qui cherche à écrire vite, et à course de plume. Pour Stendhal l'écriture de soi doit être : (Boulahbal, 2008, à propos de la singularité de l'écriture)

Pure de tout ornement littéraire, de toute référence à des conventions et à des convenances de goût et/ ou de style, la réalité recèle en elle des liaisons inédites que l'imagination peut aisément développer en un récit plus long... et elle ne court plus le risque de se perdre dans l'invention arbitraire de situations et de personnages.

Est-il possible que Khadra ait préféré une écriture faite de détails absolument vrais à une stylisation convenue ou idéalisante de la réalité?

Toutefois, nous avons remarqué que cette aptitude double, vérité et beauté, caractérise l'écriture de Yasmina Khadra. Est-il possible qu'un écrit strictement personnel, puisse se faire dans une relation inconsciente et ou consciente qu'est le langage ? C'est justement cette catégorie qui échappe au classement de Lejeune, pourtant il ne manque pas de la citer comme exception. Khadra mobilise toutes les ressources et toutes les ruses de son art pour raconter une partie de sa vie de telle manière que sa mémoire fonctionne dans un réseau complexe sans qu'il y ait forcément une trajectoire linéaire et une hiérarchisation des événements. Quelle soit avouée ou refoulée, la pulsion autobiographique est évidente chez cet auteur, on pourrait même dire, que chez lui le désir autobiographique est fort intéressant car l'histoire racontée est dite d'une certaine subjectivité. De plus, il raconte son histoire ou celle de ses pairs, il est en même temps acteur, témoin et spectateur, dans ses textes, il opère un véritable travail d'artiste ; il nous semble que c'est le but qu'il s'est toujours fixé. Lune des priorités de notre démarche est de démontrer que Khadra est un auteur qui veut « s'assurer dans son être » et dans cette forme autobiographique, il tend « à l'effacement du sujet ».

Khadra ne parlera pas de lui seulement mais il parlera de tous les autres et par-dessus tout, il brouille constamment la frontière entre la vie publique et la vie privée, entre réalité et fiction. Les événements autobiographiques dans *L'écrivain* sont des fragments insérés dans d'autres fragments formant un espace cohérent. C'est à ce niveau que l'on remarque « les dérèglements de l'écriture autobiographique »

Les éléments de biographie de Khadra peuvent être repérés aussi bien dans *L'écrivain* dans les autres œuvres initialement étiquetées romans.

Dans ce sillage, il est à souligner que les journalistes n'ont pas manqué une occasion pour lui poser des questions sur la place de *L'écrivain* et d'autres textes par rapport à sa vraie vie. C'est ainsi, que nous pouvons vérifier si les fragments de vie insérés dans le texte peuvent être identiques ou vis-versa. Certains détails sont en effet, révélés pas l'auteur lui-même lors des interviews. D'autres par les textes, ceux-ci doivent être examinés avec une attention particulière puisque nous avons voulu tout au long de cette recherche montrer comment Khadra introduit des formes nouvelles en mettant à nu le refoulé, tout en combinant des images formulées par la graphie. Nous pensons que son originalité vient d'un ensemble de pratiques langagières dans lesquelles il exprime son vécu et fait entendre ses voix auxquelles il associe le lecteur. Gérard Genette dit à ce sujet : « Le lecteur est installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal »

Les œuvres de Khadra tirent leur force directement de son vécu, mais visiblement, il nous présente une autobiographie romancée. Ce n'est apparemment pas la véracité du souvenir qui lui importe, mais sa signification, son sens. A travers ses textes, Khadra désire faire le bilan de sa vie passée.

Dans un monologue intérieur, le narrateur nous fait partager ses pensées profondes et nous invite à son univers :

Là-bas dans notre maison... Mon Dieu ! Quelle était loin, notre maison... nous habitions au 6, rue Aristide- Briand, à Choupot, un quartier tranquille ...

Dans le même souvenir, il montre une image idéale d'une famille vivant dans le bonheur total :

Notre villa était spacieuse, inondée de lumière. Mes frères et moi jouions aux Indiens. Un plume dans les cheveux, la figure balafrée à coups de bâton de rouge à lèvres, je me prenais pour le roi des Sioux ... (Khadra, 2001, p.46)

Loin de douter de ces souvenirs, il à noter également que nous n'avons pas la possibilité de vérifier la véracité de ces propos, de plus il est tout à fait possible de retrouver le souvenir perdu et donc de se retrouver. La seule contrainte c'est que les souvenirs qui apparaissent, montrent un monde ressemblant.

Cependant, c'est un univers qui émane d'une observation sociale propre au narrateur. Elle est relatée sous forme de confidence. Le lecteur est propulsé ainsi, dans l'univers intérieur et psychologique du narrateur. Il nous semble que la littérature de Khadra est celle faite de petits faits vrais où le récit est construit de réminiscence et de fragments épars.

Un autre exemple tiré de *L'écrivain*, l'auteur rapporte des faits que nous n'avons pu recouper avec un autre événement « vrai » dont il aurait parlé dans la presse ou ailleurs. Cet événement-souvenir émane encore une fois d'un monologue intérieur, il s'en est rappelé au moment où il quittait définitivement El Mechouar. Les personnages dont il parle n'ont été évoqués à aucun moment dans le texte, mais il s'en souvient comme s'ils étaient les personnes les plus importantes qu'il ait connu dans cet endroit. Le narrateur quittant El Mechouar, dans le bus qui l'emmène à L'île de Koléa, il laisse défiler, et se dérouler devant les yeux du lecteur le film rétrospectif de son passage à El Mechouar :

Les murailles défilaient sur ma gauche. Par endroit, des fragments de souvenirs m'interpellaient : un lit qu'on renversait, un garçon en train de fabuler ; un autre refusant de me pardonner ; Sy Tayeb cherchant son dentier dans un borbier ; un revenant ; une chanson...

Les points de suspension sont la marque que l'auteur laisse vagabonder sa pensée pour atteindre un point sur lequel, il va fixer un moment son attention. En effet, durant son « film » qui va durer de la page 126 à la page 138, il se rappelle de deux personnages dont il n'en a parlé à aucun moment avant lorsqu'il avait évoqué ses camarades de caserne :

D'El Mechouar cependant, deux souvenirs m'accompagneront durant l'ensemble de ma carrière d'officier. L'un portait le matricule 18, l'autre le surnom de bébé Rose. Ces deux gamins seront à mes côtés, partout, m'empêcheront de fléchir me donneront ce courage sans lequel je ne serais pas l'homme que je suis aujourd'hui.

Personnages authentiques ou imaginaires ?

Il est possible que ces personnages aient existé, mais c'est toute la symbolique derrière ces deux entités qui est intéressante à voir. Lorsqu'il évoque 18 et Bébé rose, le narrateur ne peut s'empêcher de laisser d'autres souvenirs envahir son esprit. Ses souvenirs sont étroitement liés aux deux personnages. Le premier est décrit comme étant un personnage fugueur et tenace :

Pas une pierre ne manquait à l'édifice séculaire, et bien malin celui qui pouvait expliquer comment un mioche de neuf ans procédait pour se jouer des anges gardiens et se volatiliser.

Ce garçon va marquer le narrateur car cette figure laissera un enseignement qui explique le devenir de l'auteur et qui justifie le livre :

Ce garçon indomptable m'enseignera un principe fondamental qui jalonnait ma vie : croire en quelque chose, c'est d'abord et surtout ne jamais y renoncer.

Nous pensons que le souvenir qui a surgi et pris le dessus sur d'autres souvenirs, n'est en fait, qu'un prétexte premier pour informer le lecteur qu'il obtient ses enseignements, et ses expériences d'autrui. Mais surtout, que ce souvenir est une première justification pour dire que sa ténacité pour devenir écrivain vient de cet

enseignement. Le deuxième personnage va aussi lui apprendre quelques principes existentiels auxquels n'y pense pas un enfant dans la réalité. Nous croyons que ces principes ne peuvent émaner que d'une pensée d'adulte. Bébé Rose est un enfant malade, qui passera son temps entre les hôpitaux et l'infirmierie de la caserne. Le narrateur fera sa connaissance et passera un court séjour avec lui dans l'infirmierie. Durant ce laps de temps passé avec lui, ils deviennent des amis, malheureusement Bébé rose meurt. Le principe existentiel que le narrateur retient de l'histoire de Bébé Rose, c'est le courage d'accepter son destin. Il écrit :

... ils m'ont apporté l'essentiel : le courage d'accepter mon destin et de ne jamais renoncer à ce que j'estime être plus fort qu'un destin, ma vocation d'écrivain.

Ce souvenir semble être employé dans l'intention de communiquer avec le lecteur, l'impliquer. C'est un commentaire presque pédagogique, l'écrivain veut apprendre et faire apprendre à ses lecteurs certains principes de la vie. Est-ce l'une des préoccupations d'une autobiographie ? A priori, non.

Précédemment, Nous avons souligné que le texte *L'écrivain* est composé de trois parties, où Khadra dans son découpage a subverti l'ordre chronologique. L'évocation de la naissance n'est pas le moment premier que Khadra décide d'évoquer dans son texte *L'écrivain*. Et à ce niveau, nous avons vu comment Khadra en plaçant sa naissance en dernier plan de son livre subvertit le genre autobiographique.

Enfin, sa stratégie thématique qui repose sur le traitement des thèmes d'actualité et en rapport avec le phénomène de l'intégrisme islamiste. Car les changements qu'avait connu le monde surtout avec la montée de l'intégrisme islamiste et sa facette violente sous l'hyper terrorisme mondialisé avaient entraîné le monde dans une boue d'interrogations sur la nature de ce phénomène politique et social de la part du public occidental qui, souvent, faisait la confusion entre la religion musulmane et les actes terroristes.

Ce qui a fait naître chez ce dernier un grand intérêt pour la compréhension de la vérité des troubles en Algérie, en Iraq, en Afghanistan et en Palestine. Mais avait entraîné un intérêt de la part des maisons d'édition, en France, pour s'emparer d'un grand nombre du public et d'un grand rendement financier. Le choix de Yasmina Khadra de focaliser sa production sur des thèmes d'actualité brûlante relève d'une stratégie de sa part et d'une complicité avec sa maison d'édition pour s'assurer d'une large diffusion de ses romans. En plus de l'audace de l'écrivain dans le traitement de ces thèmes qui invitent le lecteur à lire ses romans et l'exemple de *l'attentat* nous a paru illustratif car il manifeste cette audace de la part de l'écrivain dans le traitement du problème du proche orient avec une distanciation et un humanisme remarquable.

La lecture de ses différentes interventions publiques ainsi les articles de qualité nous révèle que sa stratégie thématique, générique et commerciale lui avait conféré une croyance en sa qualité d'écrivain ayant du talent, mais son audace qui était saluée par les uns avait provoqué des polémiques l'accusant d'opportunisme et léguait son art au rang d'art commercial. C'est pourquoi cette image de l'intellectuel qu'il ne cesse de diffuser dans ses différentes rencontres se lit telle une tentative de sa part de donner une valeur idéologique à sa Production.

En un mot, l'auteur n'a pas seulement subverti le genre ; il l'a déconstruit, comme il a cassé l'autofiction de Doubrovsky pour la reconstruire autrement.

# CONCLUSION

*À quoi rêvent les loups, L'écrivain, Cousine K, L'attentat et Ce que le jour doit à la nuit* : voilà sur quoi s'est bâtie cette modeste recherche. Des textes, quoi de plus compliqué ? Quoi de plus révolutionnaire et innovant ? Le texte littéraire de Yasmina Khadra. Un auteur atypique, au parcours atypique ; venu du monde des armes et des stratégies de guerre pour nous livrer une œuvre colorée de manifestations diverses, pas du tout facile à décrypter.

Son œuvre est faite essentiellement de son moi, de ses fictions variées dans leurs sensibilités, leurs tons, leurs appartenances littéraires ; des matériaux qui ont constitué le véritable point d'ancrage de ses textes et ce, autour d'une thématique particulière : le moi réel, le moi textuel, le moi hybride et le moi insaisissable dans le temps et dans l'espace.

Dans ce contexte, nous ne pouvons que conforter la conviction de Philippe Lejeune qui pense qu'il est impossible de savoir où commence et où finit la littérature :

On entend par littérature le désir de construire un objet qui produise un effet sur quelqu'un d'autre –ce qu'on appelle traditionnellement l'art, pour lequel j'ai non seulement le plus grand respect, mais qui m'inspire le plus grand désir. S'il s'agit de construire l'objet le plus beau, le plus efficace, le plus juste possible, il est évident que l'autobiographie a à voir avec la littérature... Heureusement, les choses ont changé au cours du XXe siècle, l'autobiographie est progressivement devenue, au moins chez certains écrivains, une pratique d'avant-garde, un domaine dans lequel il y a des choses nouvelles à découvrir, des formes nouvelles à inventer... Cette pulsion double, vérité et beauté, se trouve ensuite chez d'autres écrivains. Pour eux, accéder à la vérité passe par l'invention de formes nouvelles.

Yasmina Khadra fait partie –et à juste titre- de ces écrivains qui pensent qu'il est désormais possible de tenir à la fois un discours de vérité et un discours de beauté. Il consolide ainsi cette idée de Lejeune qui soutient mordicus que l'un des travers de notre époque est de croire qu'il ne peut y avoir d'art que dans le domaine de la fiction.

Tout au long de notre recherche, nous avons essayé d'expliquer le statut paradoxal de Yasmina Khadra qui a trouvé un lieu et un espace privilégiés dans la fiction romanesque et dans les écritures du moi qui accueillent, depuis quelques années, une remarquable affluence de personnages de cet auteur.

Effectivement et sous des aspects et dans des formes très variées, comme nous l'avons analysé, Yasmina Khadra est devenu un personnage pluriel de fiction qui marque de sa présence cette nouvelle littérature narrative ; sa vie, son parcours et son expérience professionnelle se mettent en récit dans des œuvres qui, à priori, ne prétendent pas concurrencer le discours référentiel de surcroît sérieux sur l'auteur mais qui empruntent paradoxalement la voie de la fiction pour explorer les possibles de ce personnage particulier et atypique.

Cette pratique semble solidement liée à l'instabilité qui a gagné la notion du Moi et ses écritures au fur et à mesure de sa mise en forme puisque, grâce au concours de l'invention fictionnelle, l'auteur peut désormais occuper une place de premier rang en restant une pure création de l'imaginaire.

Ainsi, il reste présent dans l'espace romanesque et/ou littéraire mais à travers une sorte de mobilité du moi dans la fiction. Dans ce sillage, celle-ci peut, via ses outils propres, tenir la contradiction sans pour autant la résoudre ou la régler définitivement.

Cette pratique de réappropriation du moi au sein du texte fictionnel indique alors la voie possible pour sortir l'équation de l'auteur/narrateur/personnage de sa contradiction constitutive et pour la redéployer à l'écart de la réalité dans un espace qui change la nature des termes de la relation, à l'auteur et l'œuvre se substituent le personnage et la fiction. Par la stratégie de ces deux dimensions se forme une image de l'auteur fictionnel aux fins de nous éclairer en retour sur le réel et la réalité de l'auteur.

En nous appuyant sur les œuvres de Yasmina Khadra, nous pouvons soutenir que ce dernier négocie dans la fiction une nouvelle forme d'existence du moi afin de mieux contrôler et mettre à dure épreuve cette entité fragile qui doit pourtant le définir.

La création d'un moi textuel est bâtie essentiellement sur une stratégie d'autofiction puisque le moi réel retrouve son homologue fictionnel dans un personnage qui occupe la même fonction et pratiquement le même statut. La projection de l'auteur dans l'espace romanesque et son rapport avec ses Je sont souvent transposés dans le récit, c'est du moins ce que nous a permis l'étude des expressions du moi chez Yasmina Khadra.

Pour ce qui est de l'autofiction, ce « genre » s'affirme, une fois de plus, comme un espace de liberté pour les écrivains qui peuvent donner carte blanche à leur imaginaire sans pour autant se soucier de respecter les éléments fondamentaux définis par Doubrovsky. Sans jamais rien imposer, cette étiquette flexible offre la possibilité aux écrivains comme Yasmina Khadra de s'inscrire toujours dans une dynamique de renouvellement romanesque.

En un mot, Yasmina Khadra n'a pas réinventer le genre avec son œuvre, mais il l'a déconstruit pour le reconstruire autrement. Donc, autant faire la différence entre l'autofiction comme forme littéraire qui tire sa force de la réalité et ses écritures du moi qui l'utilisent comme dispositif autobiographique à des fins bien différentes.

Khadra incarne parfaitement le statut de simulateur-évoqué par Antoine Compagnon et Eric Marty- ; il s'est distingué non seulement par ses œuvres, mais surtout par une stratégie innovante fondée essentiellement autour de l'idée de vivre et d'écrire selon la nuance.

Reste à souligner que l'analyse des écritures du moi et des expressions du je dans l'œuvre de Yasmina Khadra peut également s'ouvrir sur une autre problématique, celle liée à l'exemplification et à l'exemplarité dans cette catégorie de textes instables. Une autre piste de recherche donc.

# **ANNEXES**

## ANNEXE-I

**«J'aime mon pays comme tout Algérien qui se respecte. Je ne le vends pas aux chimères et le défends quand il le mérite.»**

(Entretien avec Yasmina Khadra, mené par Mohamed Chafik MESBAH)

### BIO EXPRESS DE YASMINA KHADRA

Yasmina Khadra, de son vrai nom Mohamed Moulessehouel est né le 10 janvier 1955 à Kenadsa non loin de Bechar, aux portes du Sahara. Son père rejoint les rangs de l'ALN dont il devient officier. C'est tout naturellement qu'il destine son fils à devenir soldat. Mohamed Moulessehouel rejoint, en effet, à l'âge de neuf ans, en 1964, l'Ecole des cadets de la Révolution. A Tlemcen puis Koléa. En 1975, il intègre l'Académie Militaire de Cherchell. Il en sortira sous lieutenant en 1978 et servira dans des unités de combat aux frontières occidentales du pays. Il continue sa carrière, toujours dans le corps de bataille, jusqu'à sa retraite, avec le grade de commandant, en septembre 2000. Yasmina Khadra s'est établi à Aix-en-Provence, sans perdre, nullement, le contact avec la mère patrie. Dès son enfance, faut-il le mentionner, il avait contracté, la passion de l'écriture. Il produit de nombreux essais inédits, mais commence, à accéder à la notoriété, en s'essayant au roman policier, sous un nom d'emprunt composé des deux prénoms de son épouse, Yasmina Khadra. Après qu'il eut regagné la vie civile, il dévoile son vrai nom tout en conservant celui de Yasmina Khadra pour signer ses nouvelles oeuvres. Il se libère, d'abord, du poids de son enfance en publiant *L'écrivain*, puis *L'imposture des mots* pour expliquer, sinon justifier sa démarche. Il se consacre, par la suite, à une trilogie qui le mène de Kaboul *Les hirondelles de Kaboul*, à Bagdad *les sirènes de Bagdad* en passant par la Palestine *L'Attentat*. Cette trilogie est consacrée à la violence, sinon comme il aime à le dire, «à l'incompréhension entre l'Orient et l'Occident». Traduit en plus de vingt langues, dans plus de trente pays, Yasmina Khadra a atteint les cimes de la gloire internationale. Après le tournage en Algérie de *Morituri* par Okacha TOUITA, c'est au libanais Ziad DOUIERI de commencer à filmer *L'Attentat* aux USA. Il reste, en attente, cependant, d'un grand prix littéraire dont l'éloignement son franc-parler et son algérianité farouchement revendiquée.

Aix, 14 Avril 2007...En me rendant chez Yasmina Khadra pour finaliser l'entretien qui lui est consacré, j'avais présent à l'esprit le torrent impétueux qui imprimait le flot de ses répliques et la flamme qui brillait de ses mille feux au détour de chaque idée, chaque formule, chaque locution jaillies comme de ses entrailles profondes. Au grand bonheur sans doute des lecteurs algériens que

j'invite instamment à découvrir encore plus, encore mieux, cet orfèvre de l'écriture qui affirme respirer de toutes ses pores son algérianité inaltérable. Yasmina Khadra n'aime pas tellement que son passé militaire soit ressassé, estimant même qu'il constitue un obstacle à l'appréciation de son œuvre dans sa dimension strictement littéraire. Dont acte. C'est un aspect de cette vie antérieure évoquée dans la houle déferlante de ses propos qui a retenu, cependant, mon attention. Je veux parler de cette description fabuleuse -combien fidèle- qu'il venait de commettre, incidemment, à propos de cette relation exceptionnelle, empreinte de chaleur affective et impulsée par une exigence sévère de perfection morale et d'excellence intellectuelle, que Houari BOUMEDIENE, entretenait avec les cadets de la Révolution dont Yasmina Khadra fut un. Il s'agissait le plus souvent de jeunes cadets issus de familles laborieuses du pays profond, pour ne pas dire familles démunies, que BOUMEDIENE prédestinait, avec conviction, à prendre la relève au sommet de la hiérarchie militaire.

Quel paradoxe, ce destin qui, plutôt que de le propulser parmi les grands chefs militaires de l'Algérie indépendante, a hissé le cadet de la Révolution Mohamed MOULESSHOUL au firmament de la célébrité et de la gloire dans le monde encore plus fermé de la littérature! Pour reprendre l'expression même de Yasmina Khadra, je perçois bien Houari BOUMEDIENE avec « sa moustache rousse, son regard triste et son regard lointain » intrigué de ce détour du destin mais pas contrarié du tout que cette percée de l'intelligence se soit dirigée dans un sens inattendu. Après avoir vécu une forme d'exil intérieur plus mortel que l'exil tout court, Yasmina Khadra a eu la chance inouïe de rencontrer la bonne étoile, cette fée qui lui a inoculé le don d'écrire avec un talent fabuleux et une verve insatiable... Il a pu se procurer donc le remède adéquat à la mal vie, cette thérapie comme il dit qui lui permet de résister à l'usure du désenchantement. Il propose, presque avec candeur, d'en faire profiter ses semblables dans le pays. Sincère et convaincu presque, il recommande, simplement, de laisser exploser le génie algérien : « Il existe, clame-t-il, de vrais intellectuels algériens, tout à fait éclairés et libres d'esprit, des intellectuels au sens le plus probe et le plus noble du terme ». Mais attention, ce soupçon de prévention ne diminue en rien de l'admiration qu'il est possible de porter à Yasmina Khadra qui nous apprend à ne pas désespérer puisque la gloire n'est pas interdite aux Algériens. Mais attardons nous, plutôt sur l'œuvre de Yasmina Khadra. Comment lui vient l'inspiration des thèmes qui essaient ses romans ? On l'aura compris, la violence est au cœur des romans de Yasmina Khadra. Mais pédagogique, il tempère: « A travers mon livre je prends l'Occidental par la main et je l'amène au commencement du malentendu, au plus proche de cet homme qui, un jour, décide de se faire sauter au milieu d'innocents ». Il considère avoir accompli son œuvre : « Il n'y aura pas de suite à cette trilogie consacrée au malentendu entre l'Orient et l'Occident ». Examinons à présent la technique de l'écriture chez Yasmina Khadra ou la flamboyance du verbe la dispute à peine à cette esthétique tour à tour saccadée, hachée ou torrentielle, selon l'humeur et qui vous subjugué de bout en bout d'un récit qui se donne à découvrir à chaque nouveau parcours

que vous en faites. Lui reproche-t-on de s'intéresser à des thèmes qui captivent les Occidentaux plutôt que ses concitoyens ? Il se défend sans perdre pied : « je ne voulais pas donner un nom arabe à la violence, argue-t-il, car elle est partout humaine »... C'est, arpent de terre par arpent de terre, en effet, que Yasmina Khadra défend, l'arme au poing allais-je me hasarder, son terrain vital. Il le fait avec un grand bonheur même si c'est au prix d'une férocité du verbe rarement égalée... Il ne fait de concession ni aux uns ni aux autres, les officiels de l'Algérie qu'il ignore, les thuriféraires autochtones et les salonards parisiens qui s'amuse à décerner les palmes de vertu. Sa muse est ailleurs que dans la politique. D'ailleurs Il n'a point d'ambition politique. « L'engagement renvoie au militantisme, notion qui est en totale contradiction avec mon esprit indépendant » précise-t-il. Il a pleine conscience des limites de son influence. « Un écrivain fait ce qu'il peut, déclare-t-il, une fois son livre sur les étals des libraires, il est seul. C'est au lectorat de le rejoindre ». Il considère n'avoir de compte à rendre qu'à la multitude de lecteurs lesquels, s'arrachant ses livres à travers le monde, consacrent son universalité non sans lui assurer, par un retournement extraordinaire de situation, la consécration en France et dans son pays natal. Après avoir lu et rencontré Yasmina Khadra, il devient plus aisé de comprendre sa formule saisissante « je suis devenu mon propre rêve : être écrivain ». Voilà tout son bonheur ... Écoutons Yasmina Khadra, plus prolifique que jamais, dans un entretien qui fera, certainement, date par la sincérité du ton et la violence du verbe qui l'accompagne...

Mohamed Chafik MESBAH

« Ma mère portait constamment un regard philosophe sur les mufleries de la vie (...) ainsi j'ai appris à regarder le monde toujours avec distanciation »

**Mohamed Chafik MESBAH** : Commençons par l'origine de votre carrière littéraire, si vous le voulez bien. Vous affirmez avoir commencé à écrire à l'âge de neuf ans. Quelle influence le milieu familial a-t-il pu exercer sur votre vocation littéraire ? Yasmina Khadra : Concrètement, aucune. Ma famille n'était pas trop portée sur le livre. Je ne me rappelle pas avoir vu un seul bouquin à la maison quand j'étais petit. Mon père était militaire. Sa littérature s'arrêtait aux rubriques politiques des journaux. Ma mère était analphabète. Le seul qui dévorait des romans avec une furieuse voracité, c'était mon oncle Driss. C'est grâce à lui que je m'étais familiarisé avec le roman policier. Ceci dit, quelque chose fleurait bon dans l'ambiance familiale. Les miens parlaient avec une certaine délicatesse. Leurs reproches s'appuyaient souvent sur des adages, pour ne pas heurter les susceptibilités. Ils préféraient user de la métaphore pour interpeller quelqu'un plutôt que de le rappeler à l'ordre de façon frontale. C'est à cet endroit que j'ai rencontré le Verbe. Par ailleurs, ma mère portait constamment un regard philosophe sur les mufleries de la vie. Elle avait l'art de subir, le talent de souffrir sans faire porter le chapeau à quelqu'un. Ainsi j'ai appris à regarder le monde, toujours avec distanciation. Plus tard, en commençant à écrire, ce recul m'a permis d'être vigilant. Je ne réagis pas en

fonction de mes colères, mais par rapport à celles des autres. Je reste lucide, patient et attentif. N'est-ce pas déjà dépassionner les débats ?

**MCM:** Vous évoquez, volontiers, une généalogie familiale de poètes, en particulier Sidi Abderrahmane Moulessehoul qui au XVII<sup>ème</sup> siècle transmettait son savoir à Tlemcen. C'est du fantasme ou une vérité historique ? YK : Pourquoi fantasme ? Curieux comme tout ce qui échappe à la petitesse et à l'insignifiance semble relever, chez nous, du domaine de la fabulation. Wassiny Laredj m'a posé la même question au sujet de ma rencontre avec Houari Boumediene : fantasme ou vérité ?... Quel est ce Cadet de Koléa qui n'a pas rencontré Houari Boumediene ? Le Raïs suivait de très près notre école qu'il appelait la pépinière de l'Algérie. Il fondait de grands espoirs sur ces « enfants de la Révolution » et débarquait régulièrement chez eux pour les voir pousser. Il lui arrivait souvent de nous surprendre jusque dans nos chambrées, de nous parler, de nous demander ce que nous pensions de la qualité de l'enseignement qui nous était dispensé et ne ratait presque jamais la fête de fin d'année scolaire puisqu'il présidait en personne la cérémonie de Remises des prix. J'ai eu la chance d'avoir été surpris par lui, d'échanger deux mots avec lui et de découvrir sa moustache rousse, son regard triste et son sourire lointain. Il aurait été ravi, aujourd'hui, de savoir que le petit cadet débraillé qui écrivait des poèmes sous le préau de l'école a réussi à aller un peu plus loin... Je crois qu'il faut arrêter de rejeter toutes les belles histoires qui nous nourrissent. Certes, notre quotidien est consternant de nullité, mais ce n'est pas une fatalité. C'est, peut-être, à cause de notre entêtement à ne regarder que du côté où le bât blesse que nous sommes devenus insensibles aux beautés qui nous entourent... Dans les tragédies qui ont jalonné notre histoire, nous sommes passés à proximité de grands moments sans nous attarder dessus. Les Algériens sont naturellement beaux, naturellement généreux, mais les déceptions les défigurent au point où ils n'arrivent plus à se reconnaître. Dès lors, ils se méfient de tout ce qui ne les fait pas douter d'eux-mêmes... Nous avons tendance à oublier que le peuple algérien a toujours été là, à travers les âges et les bouleversements idéologiques. Le défilé des occupants n'a pas réussi à nous abâtardir. Nous étions isolés, assujettis, disqualifiés, mais nous avons su triompher de l'ensemble de ces exclusions en demeurant opiniâtrement nous-mêmes. Pourquoi faut-il fléchir maintenant qu'une ultime épreuve nous sépare de la consécration définitive : être pleinement ce que nous sommes ? Ma tribu raconte un peu ce long apprentissage de l'authenticité, cette intenable résistance à l'érosion des banqueroutes et des intrusions culturelles. J'ai la chance de connaître l'histoire de mon « kaoum ». Je sais de qui je tiens, d'où je viens. Les Doui Menia sont une épopée. Bouamama les connaît. Les Ouled Sidi Cheikh aussi. Isabelle Eberhardt, Charles de Foucault. Nous avons nos chantres et nos guerriers : Ould Belkheir, poète émérite et cavalier preux ; Ould Bouzid, une terreur itinérante qui tua un général français dans les années 1920 lors d'une embuscade tendue sur la route de Taghit... C'est bien de connaître l'histoire des siens. De toucher du bout des doigts le pouls de sa propre authenticité. Aucune authenticité ne peut survivre à l'oubli sans la mémoire. Cette mémoire, ce sont les lettrés, les poètes, les artistes, les érudits qui

l'entretiennent. Ma tribu avait les siens. Mohammed Moulessehoul, le premier Cheikh à avoir réussi à unifier les rangs de l'ensemble des tribus qui n'arrêtaient pas de se chamailler pour des broutilles. Durant son règne, à partir de 1492, aucune razzia ne fut observée. Mohammed Moulessehoul avait, par ailleurs, fondé une grande medersa en 1496. Je suis incapable de vous dire où exactement, à Igli ou à Kerzaz. Le manuscrit séculaire consulté ne le précisait pas. Sidi Abderrahmane Moulessehoul est arrivé beaucoup plus tard, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Il était vénéré dans le Sahara (Il n'a pas été à Tlemcen, lui, contrairement à ce que laisse supposer votre question). Par contre, il séjourna longuement à Mekhnès. Puis, il y a eu Sidi Ahmed Moulessehoul, un érudit itinérant qui enseigna jusqu'à Tombouctou. Son mausolée se trouve précisément à Djebel Essayad, entre Sebdou et El Gor, au sud de Tlemcen. Mon grand-père, Moulessehoul Moulessehoul (mêmes nom et prénom), était un poète, lui aussi. Sauf qu'il n'écrivait pas. Déchu, humilié par l'armée française et la dislocation de ses alliés, pauvre et sans réel charisme, il a vécu comme tous les Algériens, dans l'étroitesse plurielle et la négation. Il est mort en 1957.

« Quand je suis présenté comme ancien militaire, c'est mon champ de manœuvres qui est réduit »

**MCM:** Focalisons plus si vous le permettez sur l'ambiance spartiate qui a caractérisé votre enfance et votre adolescence dans un milieu militaire, forcément fermé. La vie militaire qui comporte des privations mais aussi l'opportunité d'une vie communautaire ou les valeurs de solidarité et de compagnonnage prennent le pas sur les règles écrites, j'en parle en connaissance de cause, a impulsé ou plutôt freiné plutôt votre vocation et, partant, l'éclosion de votre talent?

**YK :** Je préfère ne pas m'attarder sur cette question. L'armée n'a pas pour vocation de favoriser les esprits libres. Les Arts et les Lettres, ce sont des préoccupations de chiffes molles et de tarés, pour elle. Je me suis construit tout seul. La marginalisation qui me frappait dans les rangs me permettait de créer mon propre monde à l'abri des indiscretions. La preuve, tandis que je défrayais la chronique un peu partout, la hiérarchie continuait de me considérer comme du menu fretin. Écrire a toujours été un acte solitaire, par moments un acte de résistance. Quand on me présente comme ancien militaire, on ne fait que réduire mon champ de manœuvre. Des centaines de lecteurs m'ont dit qu'avant de me découvrir par hasard, ils ne comprenaient pas ce que foutait un bidasse dans la littérature. Des années durant, bien que me connaissant de réputation, à aucun moment ils n'avaient jugé utile de me lire. C'est le bouche à oreille qui a fini par les secouer. Je crois que sans cette mention d'ancien militaire, j'aurais élargi dix fois plus mon audience. Ce passé, que je ne renie pas et dont je suis fier par endroits, aide mes détracteurs à occulter mon travail de romancier. J'étais à deux doigts de décrocher un prestigieux prix International en 2006. Des intervenants extérieurs, des parisianistes, ont dit qu'il fallait attendre un peu parce que je n'étais pas tout à fait « clair », jetant ainsi le doute dans les esprits et forçant le jury à me disqualifier sans autre forme de procès. C'est vous dire les raccourcis et les clichés, les lâchetés et la mauvaise foi qu'un tel repère – l'armée – est capable de légitimer. Pas plus tard que cette semaine, mon éditrice algérienne,

Radia Abed, m'a avoué qu'elle me croyait de la Sécurité militaire. Vous mesurez un peu la paranoïa ambiante ? Quand on se réfère à ma carrière militaire, d'aucuns ne veulent pas me chercher là où j'étais réellement : dans les unités de combat, sur les frontières, dans les maquis, dans des tanks ou dans des hélicoptères, parmi la troupe, dans des casemates malodorantes, à subsister de patriotisme et d'eau fraîche. Je me demande si les gens n'éprouvent pas un malin plaisir à me situer là où ça les arrange ? A la longue, ça devient carrément ridicule. Surtout lorsqu'on n'essaye pas de me définir par rapport à mes textes, c'est-à-dire à travers mon véritable ADN. Certains prétendent savoir lire. Pourquoi deviennent-ils soudain dyslexiques quand il s'agit de plonger dans mes livres ? N'y a-t-il pas dans cette dérobade l'expression d'une malhonnêteté intellectuelle ?... Je ne triche pas. Je suis ouvert comme mes livres. Et seul. Mais libre et intègre. Je n'appartiens ni à un clan, ni à un réseau, ni à une corporation. Je ne suis soutenu ni par mon propre pays, ni par la francophonie – qui d'ailleurs ne me blaie pas – ni par qui que ce soit. Je nage à contre-courant contre mon gré. Pourtant, boudé aussi bien par les chapelles bien pensantes occidentales que par les miens, j'avance. Chaque année, je gagne du terrain. A mon arrivée en France, j'étais traduit dans une dizaine de pays.

Après quatre ans d'exclusion farouche en France, je suis passé à dix sept. L'an dernier, j'étais à vingt quatre pays. Cette année, je suis traduit dans plus de trente pays... Pourquoi ?...Parce qu'il y a toujours une justice sur cette terre. On ne voile pas le soleil avec un tamis et ne reste dans le lit de la rivière que ses galets. Quelqu'un d'autre à ma place aurait probablement pété les plombs. Je ne craque pas. Je reste serein, et confiant. Et si vous avez du respect pour moi, n'associez plus ma vocation de romancier à ma carrière d'officier. La première s'est faite par elle-même, la seconde en a bougrement souffert.

« La francophonie ne s'inscrit pas dans l'ambition ou dans la promotion de la langue française (...) elle a horreur des esprits libres des talents dignes »

**MCM:** Vous avez rencontré bien des difficultés à votre départ de l'armée. D'une part, les milieux littéraires français, fortement dominés par les puissances d'argent dont nous connaissons les accointances, vous ont quasiment contesté le statut d'écrivain. D'autre part, certains milieux politiques exigeaient presque de vous acte de repentance d'avoir servi dans les rangs de l'armée algérienne. Comment avez-vous eu raison de ces obstacles ? Cela a-t-il laissé des traces sur votre personnalité et bien entendu sur votre perception des réalités du monde ?

**YK :** En restant moi-même, un Algérien comme je l'aime. Les milieux littéraires ne contestent pas mon statut d'écrivain, ils me reprochent d'avoir été soldat. C'est plus intelligent et plus efficace ; ça fait de moi une fripouille, et d'eux une conscience. Vous savez ? Le vrai racisme se situe précisément dans ces milieux-là. Pour moi, le Pen n'est pas un raciste, c'est un xénophobe enragé. Ils n'aiment pas les étrangers. Un raciste n'est pas obligé d'être xénophobe. Un raciste se considère comme un être supérieur, et ça ne l'ennuie pas d'avoir à portée de son crachat des ouistitis. Certains intellectuels Blancs sont persuadés que les Arts et les Lettres sont exclusivement de leur rang à eux. Narcissiques, ils s'interdisent de regarder plus loin que le bout de leur nez. Et quand on ose leur dire que le

monde ne s'arrête pas au contour de leur nombril, ils fulminent. Pour eux, nos chantres, nos érudits ne sont que des amuseurs de galerie, des énormités foraines, des sorciers pour folklore. A la Sorbonne, par exemple, on ne nous étudie pas comme des écrivains, mais comme des curiosités. Il arrive souvent que l'on décortique, sur un même pied d'égalité, le texte de Kateb Yacine et celui d'un autiste. Pour eux, c'est du pareil au même. N'avez-vous pas remarqué qu'à chaque fois qu'ils nous invitent à parler de nos livres, ils nous demandent s'il ne s'agit pas de thérapie. C'est dire combien, à leurs yeux, nous ne sommes que d'attendrissants cas pathologiques. Ils sont convaincus que le génie, chez nous, relève des eaux maléfiques. Comprendre «Djinn». C'est profondément ancré dans l'esprit de ces culs lustrés. Si, par hasard, nous produisons un grand livre, nous suscitons de l'étonnement, jamais de l'admiration. Sûr qu'ils nous soupçonnent de plagiat, d'avoir puisé des trucs dans leur génie à eux. Et puis, si nous insistons à ce niveau de créativité, ils nous demandent si nous ne sommes pas français. Qui sait ? Après 132 ans de colonialisme, des croisements contre nature auraient pu s'opérer quelque part. Et quand un « Bougnoule », militaire de surcroît, se permet l'immonde insubordination d'être plus traduit, plus connu, plus lu que ces blancs-becs nostalgiques, c'est carrément le peloton d'exécution. Attardons nous une seconde sur la Francophonie, par exemple. Cette institution ne s'inscrit ni dans l'ambition ni dans la promotion de la langue française ; elle s'installe dans le parrainage de la négritude et l'élevage des «yaoualed». Elle a horreur des esprits libres, des talents dignes. La preuve, jetez un œil sur ses « protégés ». Mais c'est de bonne guerre. Ce qui est troublant, c'est notre attitude, notre naïveté. Nous ne comprenons toujours rien aux enjeux ni aux supercheries. Et si certains de nos intellectuels mordent à l'hameçon, ce n'est pas de gaieté de cœur. Heureusement que bon nombre de nos écrivains et artistes résistent aux tentations. Ils essaient de construire leur univers avec les moyens de bord. J'en ai rencontrés un tas, admirables de courage et de lucidité. Mais l'exclusion use, et ils se demandent s'ils vont tenir longtemps le coup. Ils se sentent floués, trahis par le système obscurantiste qui sévit dans notre pays. Nos gouvernants, généralement des ânes bâtés et des mafieux, sont viscéralement hostiles à tout ce qui a trait à la conscience et à l'intelligence. Leur diablerie se voit menacée dès lors qu'un talent émerge. Aussi s'évertuent-ils à museler tous les sons de cloche qui sonnent leurs glas. Ils poussent à l'exil ceux qui en ont les moyens et maintiennent les restants dans un ostracisme mortel. C'est la raison pour laquelle certains de nos intellectuels vendent leur âme au plus offrant pour nous vomir dessus. Si le Pouvoir avait la présence d'esprit – je sais, c'est trop lui demander – de s'élever au rang de son élite, cette dernière serait en train d'aider le pays à s'en sortir. Par ma part, je suis conscient de cette fragilité et dès le début, j'ai été clair et net : je ne renierai pas un seul aspect de l'Algérien que je suis. C'est parce que je refuse de me laisser manipuler que l'on essaye de ternir mon image. Vous savez, c'est le Parlement international des écrivains qui s'était porté garant de moi et de ma famille en septembre 2000. C'est lui qui m'a envoyé au Mexique. Il s'était engagé à me prendre en charge pendant deux ans, le temps pour moi d'apprendre à me débrouiller seul. Figurez-vous qu'au lendemain de mon engagement contre la campagne médiatique hostile à l'armée algérienne, ce

faussement solennel Parlement m'a coupé automatiquement les vivres et je me suis retrouvé sans le sou en France, avec une femme et trois enfants sur le dos. N'est-ce pas la plus abjecte des lâchetés ? Ce même Parlement est allé jusqu'à demander à mon éditeur italien Feltrinelli de ne plus me traduire, chose que Feltrinelli a accepté de faire. Je suppose qu'il s'en mord les doigts, aujourd'hui. Les Algériens ignorent toutes les vacheries et les félonies que j'ai eu à subir pour rester un Algérien digne. En 2002, alors que je faisais la promotion des Hirondelles de Kaboul à la Fnac de Montpellier, Amnesty International s'est amenée avec des écriteaux injurieux pour chahuter mon intervention. On lisait sur des pancartes « N'oubliez pas que l'armée algérienne a du sang sur les mains ». On a fait circuler un poème qui m'insultait dans la salle ; poème écrit par un Algérien bien sûr. Je n'étais à cette rencontre avec le public que pour parler des Hirondelles de Kaboul. Rien à faire... Il fallait encore qu'on la ramène. Et pendant tout ce temps, personne n'a levé le petit doigt pour dire ça suffit. Même le Pouvoir algérien, qui était au courant de ma situation, préférerait me vouer aux gémonies, persuadé que c'en était fini de moi. Et mes frères algériens, ils étaient tellement ravis de me voir passer par les trappes, mijoter à tous les ragoûts, crucifié sur la place. Pas un écrivain, pas un artiste, pas un comédien n'a dit « ça suffit ». Pire encore, beaucoup, notamment en France et même en Allemagne, contribuaient activement à m'isoler et à me diaboliser. Résultat : je suis toujours là, plus créatif que jamais. Les mesquineries des uns et le lâchage des miens n'ont pas empêché ma rédemption. Je suis là, toujours digne. Je n'ai jamais médité de personne ni chargé qui que ce soit. Bien au contraire, je défendais des talents certains, mais grossièrement lèche-bottes et pleurnichards. Puis les gens s'éveillent, commencent à se poser des questions, à vouloir se faire une idée par eux-mêmes. Ils cessent de se prêter aux rumeurs et aux calomnies et vont découvrir cet écrivain honni, ce pestiféré décrié.

Là, ils s'aperçoivent qu'ils se trompaient de salaud et rectifient le tir. Ne reste que le poids du parjure et la marque indélébile de l'opprobre. Bien sûr, le combat continue ; il reste encore quelques poches de résistance, mais tout le monde sait pourquoi certains s'entêtent. Ils s'entêtent par dépit. Ils savent qu'ils ne font pas le poids, alors ils font la fine bouche. Pour ma part, je me porte bien. J'ai des lecteurs qui m'encouragent, et des critiques qui me soutiennent. Ainsi est la vie. Il faut un peu de tout pour faire un monde : des braves et des bêtes immondes, des justes et des fourbes, des géants et des gnomes, des Algériens splendides et de sordides Algériens. Je sais où est mon camp, je sais qui sont les miens.

« Certains incarnent leur propre purulence, les désinfecter serait les dénaturer »

**MCM:** Mettons de côté, ces facteurs ambiants qui, à des degrés divers, ont façonné votre carrière, vous estimez que devenir écrivain c'est le résultat d'un choix raisonné ou bien le fruit d'une vocation innée ?

**YK :** C'est plutôt un défi. Je l'ai relevé enfant pour protester contre le destin qui me frappait. Aujourd'hui, je le revendique haut et fort. Je dirais aux Algériens qui sont dans ma situation que s'ils croient fortement en eux, ils parviendront à mettre le doute à genoux. Qui vendait cher de ma peau à mes débuts d'écrivain ? Personne. Ni mes camarades d'unité ni mes proches. Pour tout le monde, j'étais

cet imbécile qui préférerait taper comme un dingue sur sa vieille dactylo au lieu d'aller rouler les mécaniques sur la plage. Certains avaient même pitié de moi. Et dans l'armée, on se payait largement ma tête. Je me souviens, lorsqu'en septembre 2000, Bernard Pivot avait annoncé la fin de « Bouillon de Culture », le lendemain au mess, c'était la rigolade. Mes collègues me disaient « Dommage ! On aurait été tellement fiers de te voir sur le plateau de Pivot ». Et on se marrait à gorge déployée. Je souriais. Puis, quatre mois plus tard, j'étais sur le plateau de Pivot. J'imagine que je leur en ai bouché un coin, aux collègues. Ils n'en reviennent toujours pas d'ailleurs.

**MCM:** Que pensez-vous de la notion d'intellectuel engagé, est-elle pertinente pour rendre compte de la réalité du statut de l'intellectuel dans le monde arabe et, tout singulièrement, en Algérie ?

**YK :** Je pense que la race des intellectuels est en voie d'extinction. Personne n'en veut. Les télé préfèrent leur cheptel à elles, des phraseurs incultes mais indécentement zélés ; les radios préfèrent tendre la perche aux manchots et les journaux se complaisent dans le renvoi d'ascenseur et le tutti frutti. Les intellectuels, les vrais, sont déclarés « persona non grata ». Le monde n'a plus besoin d'intelligence. C'est un monde de spectacle et de chahut. Ce que nous voyons sous les feux de la rampe n'est qu'un ramassis de cuistres et d'hercules forains. Même les chapelles bien pensantes révérees commencent à prêter uniquement aux faux jetons et aux esprits ratés. De cette façon, la confusion sera bien entretenue et le monde ira droit dans le mur... Je pense qu'il s'agit d'une sorte de sénilité. L'humanité perd la raison. Ne voyant plus clair dans le clinquant illusoire, elle radote. Mais si l'Occident s'applique à imposer ses propres charlatans, l'Orient les tue d'une manière ou d'une autre. Dans ce combat, nous serons encore une fois les perdants. Quand la famille intellectuelle de chez nous s'évertue à tirer vers le bas ce qui est censé l'élever dans l'estime des autres, c'est que finalement elle ne se sent dans son élément qu'à proximité de la boue – je reste correct. On peut soigner certaines tendances, mais pas toutes, hélas ! J'ai écrit dans l'Imposture des mots ceci : « Certains incarnent leur propre purulence. Les désinfecter serait les dénaturer ». Il faut respecter l'ordre des choses et la nature des êtres. De toute évidence, quand les esprits retors se fossilisent, on ne peut les redresser sans les détruire. Un jour, peut-être, un vent salvateur soufflera sur la poussière de notre mentalité rétrograde, et nous aurions la chance de comprendre et de constater combien elle est la cause principale de notre déconfiture. Alors, dans un ultime soubresaut, nous accéderions à la maturité. Pour le moment, nous batifolons allègrement dans le mépris et l'inconsistance. Ça ne nous réussit pas, mais ça nous amuse. Après tout, si ça nous convient, pourquoi s'en défaire ? Il n'y a que les imbéciles qui ne changent pas d'avis. Et l'imbécillité nous va comme un gant. Je déplore seulement le fait que beaucoup d'Algériens essayent de s'en démarquer sans disposer des moyens qui vont avec cette belle volonté. Ils sont les otages de la médiocrité régnante et, par voie de conséquence, la subissent deux fois plus que ceux qui s'en accommodent.

**MCM:** Vous affirmez que « l'écrivain peut changer beaucoup de choses, par exemple dans l'appréciation d'une situation, dans la prise de conscience d'un

peuple », c'est là une manière disons douce pour le romancier d'agir sur la société ?

**YK:** Dans notre religion, il est dit « Dieu n'améliorera le sort d'une nation que lorsqu'elle aura réajusté sa mentalité ». Même Dieu préfère que ça vienne des gens eux-mêmes. Un écrivain n'impose rien, ne décide de rien. Il réagit à une débandade et propose une approche personnelle. Certains s'en enrichissent, d'autres la rejettent. Je ne suis pas sûr qu'il y ait une adhésion programmée dans ce genre d'engagement. Les gens vont là où ils croient rejoindre une vérité. C'est un élan rationnel, réfléchi. Il obéit à un choix de conviction... Parfois, la sincérité d'une intelligence, conjuguée à un formidable besoin d'émancipation, pourrait amener un intellectuel, un philosophe ou un romancier à mobiliser des masses entières autour d'un idéal. Mais quand la foi n'est pas là, quand les soucis et les attentes sont ailleurs, quand le renoncement fait fléchir les cœurs et les esprits, aucun chant de sirène ne peut forcer le miracle. Pour pouvoir, il faut le vouloir. Un écrivain fait ce qu'il peut. Une fois son livre sur les étals des librairies, il est seul. C'est au lectorat de le rejoindre.

**MCM:** Votre expérience personnelle vous permet-elle d'imaginer qu'une production littéraire peut être indemne de substance politique ? C'est à dire qu'une œuvre intellectuelle peut ne pas avoir prise sur la réalité vécue par la société ?

**YK :** La fiction est la thérapie de la réalité. Elle est l'esthétique de la banalité, peut-être son salut. Quand elle traite d'une société ou d'une politique, elle en fait un objet d'attention soutenue. Elle a cette magie d'aller de l'autre côté du miroir et d'observer à son aise, et avec intelligence, ce qui se passe en face. Dans ce genre d'approche, elle ne pourrait se mettre à l'abri des éclaboussures. Elle devient un outil de réflexion et se met ainsi en danger. Bien sûr, elle risquerait même de se diluer dans le sujet, de devenir une attitude politique. Cependant, je veille à ne pas trop me laisser prendre à ce piège. J'écris en me répétant sans arrêt que je suis romancier, non le partisan de telle ou telle politique. Je me retranche alors derrière mes personnages, les laisse porter eux-mêmes leurs histoires. Grâce à la distanciation citée plus haut. C'est ce qui est arrivé avec ma trilogie sur le « Malentendu des mal entendants ». De cette façon, le lecteur reste seul juge. Je mets à sa disposition un maximum d'ingrédients pour qu'il se fasse sa propre idée et je le laisse libre de décider. L'intérêt que suscitent mes livres vient de là. Mes romans parlent de l'actualité, mais échappent aux témoignages. Ils restent des œuvres purement littéraires, avec un style singulier, une écriture reconnaissable, un rythme et une atmosphère particuliers. Généralement, au sortir de mes livres, mes lecteurs me parlent surtout de ma langue, de la crédibilité de mes personnages, de la justesse de mes propos.

Ils découvrent un univers qu'ils ne connaissaient pas et s'en attachent. Contrairement à ce qu'avancent certains frères, qui pensent amoindrir l'importance de mon travail en le situant dans ce qu'ils appellent l'écriture de l'urgence (encore un caractère de complexes !), mes romans sont porteurs d'une âme, d'une émotion et d'un imaginaire exceptionnels. Ce qui explique l'engouement qu'ils suscitent aussi bien au Japon qu'en Inde, en Afrique qu'en

Scandinavie, aux Amériques qu'en Europe de l'est. J'entends d'ici certains crier à la mégalomanie. Il ne s'agit aucunement d'une quelconque fanfaronnade. L'internet existe. Il suffit d'aller sur Google, de choisir une préférence, c'est-à-dire un pays et de taper mon nom. Par enchantement, on a accès à tous les sites qui parlent de mes livres. Si ça peut les rassurer, il existe quelques sites hostiles, sionistes et arabes, des descentes en flammes magnifiques, splendides, et mes frères que j'adore et qui ne m'aiment pas pourraient y prendre leur pied. Je ne suis pas mégalomanie. Je suis sincère. Je parle de moi comme d'un étranger. Sans passion ni fausse modestie. Je ne laisserai personne se substituer à moi. Je réagis là expressément pour contrecarrer certains de mes compatriotes chéris qui hiérarchisent, font et défont à leur guise la qualité ou la nullité d'un talent. Dans un sens, j'essaie de sauver leur âme, de leur rappeler qui ils sont, de les inviter à ne pas trop prendre leurs élucubrations pour argent comptant et qu'ils ne s'adressent pas forcément à des abrutis. Les gens qui nous lisent, souvent sont plus intelligents et lucides que nous. Apprenons à faire attention à nos analyses, à nos approches, à nos thèses que parfois on brandit non comme un travail de recherche mais comme un lance-flamme et une arme assassine. Et puisque je suis un homme de cœur, j'invite ces revanchards à nous écrire de superbes romans et à nous émerveiller. C'est bien beau de critiquer, encore faut-il savoir faire mieux. Allez !... du cran !... Montrez-nous l'étendue de votre génie ! Je jure devant Dieu et devant l'ensemble des Algériens que je serai le premier à me battre pour eux et les aider à rayonner partout où l'on me prête le moindre intérêt, quitte à ce qu'ils me fassent de l'ombre jusqu'au jugement dernier.

« Il existe de vrais intellectuels algériens, tout à fait éclairés et libres d'esprit »

**MCM:** Vous ne pensez pas que l'élite intellectuelle en Algérie est démissionnaire en refusant, nonobstant toutes les contrariétés du système, de jouer son rôle d'aiguillon de la société?

**YK :** L'Algérie est, mentalement, toujours colonisée. Elle n'arrive pas à se défaire des influences extérieures. Les arabophones s'orientent sur le baathisme ou l'intégrisme asiatique. Ils sont un peu les gardiens du temple alors qu'en réalité, ils ne gardent que du vent. Ils refusent de s'algérianiser et de réfléchir en tant qu'Algériens. Pour eux l'arabité est l'essence de la nation et oublient notre amazighité, notre tamashek et surtout notre dialecte propre. Un aussi déplorable daltonisme ne peut nous éveiller aux splendeurs alentour. De leur côté, les francophones sont connectés sur le parisianisme. Ils copient ces culs lustrés, s'alignent sur leurs thèses et tirent la langue dès qu'un nonos est promis quelque part. A croire que les Algériens ne peuvent survivre sans maîtres. Or, il existe de vrais intellectuels algériens, tout à fait éclairés et libres d'esprit, des Algériens conscients des spécificités algériennes, de nos richesses, de nos potentialités ; des intellectuels au sens le plus probe et le plus noble du terme. J'en ai rencontré partout. Ils me fascinent et me rassurent. Ils sont universitaires, chercheurs, érudits, artistes, mais ils sont exclus des débats. Ce sont des gens qu'on ne verra jamais à la télé, ou sollicités ou seulement déclarés comme tels. En Algérie, le débat est livré aux gueulars et aux illuminés, aux lèche-culs et aux vauriens. Le sérail perpétue la dynastie, et la dynastie privilégie le sérail. Les vrais talents sont occultés, les vraies chances sont muselées. Les rares intellectuels qui osent

réagir et s'en indigner sont vite repérés et inscrits sur la liste des objets perdus. On n'entendra plus parler d'eux. Les autres, ceux que l'on met sur un piédestal de nigauds ou sous les feux de la rampe sont là pour montrer au monde combien nos martyrs sont morts pour des prunes, combien nos sacrifices sont vains, combien nos espérances sont pipées. Et pourtant, il suffit de les sortir d'un millimètre de leur bulle pour qu'ils se perdent. En dehors de cette pauvre Algérie, ils n'existent pas. Ce ne sont que des leurres, des ombres chinoises, de la vermine éblouie... La vraie question qui se pose est : Qui nous empêche de nous imposer ? Nous avons de la classe, des arguments, des devoirs, du punch... Peut-être nous manque-t-il l'essentiel : la volonté. Quand il m'arrive de rencontrer nos intellectuels, je perçois nettement la force en train de sourdre en eux. Je comprends que ce sont des centaures, des divinités, des oriflammes... mais des oriflammes en berne. Ces êtres magnifiques sont capables de faire de l'Algérie un pays de rêves. Je le sais. Je l'ai lu dans leurs yeux. Leur âme est sublime, leur cœur est noble. Mais ils sont seuls, nombreux mais seuls, dispatchés à travers nos torts et notre déraison, marginalisés à cause de notre cécité. Pourtant, il suffit d'un rien pour les rendre heureux, et nous tous avec : d'une simple présence d'esprit.

**MCM:** A considérer que vous vous sentez engagés au service de votre patrie, estimez-vous que le métier d'écrivain vous permet à lui seul de vous acquitter de ce devoir ?

**YK :** cela n'a rien à voir. J'aime mon pays comme tout Algérien qui se respecte. Je ne le vends pas aux chimères et le défends quand il le mérite. Je ne suis pas au service de ma patrie ; elle ne m'a jamais reconnu. Je suis au service de l'idée que je me fais d'elle. Et au service de mes lecteurs qu'ils soient français, finnois, indonésiens ou martiens, blancs ou noirs, jaunes ou rouges. Ce sont là ma vraie famille, le sens de ma vie d'écrivain. Ce sont eux qui m'encouragent et m'invitent à croire encore à l'Algérie, aux Algériens, aux neiges de Tikijda, aux pics de l'Atakor, aux Ergs de Tin Agherhor, aux écoliers de mon pays, aux femmes de mes contrées, à tout ce qui me fait rêver. Mon devoir, le vrai, est de mériter l'honneur que l'on me fait en me lisant, la confiance que l'on m'accorde en me soutenant. Sans mes lecteurs, je ne suis qu'un monologue qui se dilue dans le silence et la nuit, qu'une triste plainte lancée dans le désert de toutes les infortunes.

**MCM:** Comment se présente, brièvement, le panorama littéraire en Algérie ? Assistons-nous à un renouveau ou à une décrépitude de la littérature en notre pays ?

**YK :** Je l'ignore. Il y a de très bons écrivains, que j'ai lu et beaucoup apprécié. Le talent existe, mais pas la stratégie qui va avec. Je pense que les éditeurs et les médias devraient se bouger un peu. Mais le veulent-ils vraiment ? J'en doute. La seule chose que j'ai à dire à nos écrivains, c'est de tenir bon. Un jour, ils finiront par se faire une place au soleil et rayonner. Si ça peut les stimuler, j'avais publié 8 romans en Algérie sans jamais faire frémir un seul poil. Je ne leur demande pas d'attendre d'écrire 8 romans, mais de prendre leur temps pour écrire le roman

qui va les propulser au firmament. Je sais, c'est difficile de gamberger dans un pays sinistré culturellement. Je suis passé par là. Mais ils n'ont pas le choix. Qu'ils veillent seulement à ce que ça ne fausse pas leur inspiration. Je vous assure que j'ai été formidablement bluffé par certaines plumes comme Benfodil, Mati, Grine, Layachi, Aït Sidhoum, Bachir Mefti, Ayyoub et d'autres qui me pardonneront de ne pas les citer. Je suis de tout cœur avec eux. Si seulement ces pantins du sérail se poussaient un peu pour les laisser respirer.

« Ce n'est pas pertinent d'essayer de secouer l'arbre pour faire tomber de sa branche quelqu'un qui vend la main »

**MCM:** Existe-t-il vraiment, à votre avis, des écoles littéraires différentes en Algérie ?

**YK :** Il n'y en a aucune. Désunis sur les plateaux, désunis dans le texte. Chacun mène son bateau à sa guise et traque ses propres mirages. Et c'est tant mieux. C'est la preuve de l'extraordinaire diversité de nos talents. Sauf que, dans ce genre d'aventures, il est déraisonnable de faire cavalier seul. Tôt ou tard, il faudrait se rejoindre, s'enrichir les uns des autres, et asseoir une plateforme commune pour donner à notre littérature dans sa diversité linguistique une carrure reconnaissable de loin. Je comprends parfaitement les frustrations qui nous rendent agressifs les uns contre les autres, mais ces attitudes ne nous apporteront rien. La seule chance de grandir, de sauter le mur qui nous occulte est de s'appuyer les uns sur les autres. Si l'un de nous parvient au sommet, tant mieux. Nous aurons au moins quelqu'un qui nous tendra la main pour nous tirer vers le haut. Ce n'est pas juste, et ce n'est pertinent d'essayer de secouer l'arbre pour le faire tomber de sa branche. Ça n'a pas de sens. C'est même absurde. Pour construire des écoles littéraires, il faut d'abord consacrer le génie. Des écoles à partir de quoi, à partir de qui ? Des écoles buissonnières ? Elles n'ont jamais débouché sur des académies.

**MCM:** La langue d'écriture, qu'il s'agisse de l'arabe ou le français, préfigure-t-elle d'une différence de nature des œuvres littéraires produites? Est-il si important que cela d'écrire dans cette langue ci ou dans l'autre ?

**YK :** La littérature n'a rien à avoir avec la langue. C'est une question de verbe, et rien d'autre. On l'a ou on ne l'a pas. Tout le reste n'est que fuite en avant. J'aime les Algériens, kabyles ou Touaregs, Chaouis ou bédouins, blonds ou basanés, ils sont les miens. Qu'ils parlent en français ou en chinois, ils disent les Algériens que nous sommes. C'est une chance inouïe d'être trilingues. Je suis jaloux des polyglottes.

**MCM:** Algérien, vous vous réclamez aussi bien d'Albert CAMUS, pied-noir dont l'émerveillement obstiné devant la beauté des paysages algériens semble vous fasciner que de KATEB Yacine l'indigène dont l'enracinement pathologique dans le terroir profond du pays doit vous interpeller. Vous vous situez ou, au juste, dans ces frontières mouvantes que chacun de ces deux écrivains trace par ses racines et son œuvre ?

**YK :** Pour moi, tout écrivain est une générosité à part entière. Qu'il m'offre la lune ou un bout de pain, il reste mon bienfaiteur. Et quand je lis, je ne cherche pas la faille, je cherche où se terre le génie. J'aime Camus pour l'Etranger. Un roman fabuleux. Il me restitue mon pays confisqué. C'est vrai, Camus n'était

qu'un petit colon issu des franges défavorisées de la société. Il ne voyait en nous que l'Arabe générique, caricatural, cacochyme, vulgaire, misérable. Il ignorait nos valeurs ancestrales, notre berbéricité poétique et notre arabité cosmique. Mais ce n'est pas à cet endroit que je le cherchais. Guy de Maupassant aussi portait un regard crétin et inculte sur nous. Hugo ne se gênait pas de ne voir en nous qu'un troupeau de sauvageons qu'il fallait civiliser au nom de la charité chrétienne. En-dehors de nos textes, nous sommes quelconques. Nous avons tous une trivialité crasse à nous reprocher. Mais dans le texte, c'est d'autres paramètres qui entrent en jeu. Comme j'aime les écrivains, je les fréquente comme tels. Camus est un immense romancier. J'aime la transparence de ses idées – ce qui ne veut pas dire qu'elles sont justes – la fluidité de son verbe. Avec Kateb Yacine, il s'agit d'un autre rapport, aussi affectif qu'objectif. C'est une plume de mon pays. Ses colères sont les miennes, ses coups de gueules sont mes chants ; je me reconnais en chaque personnage qu'il crée. De là à m'inscrire farouchement dans le chauvinisme, c'est trop me demander. Il existe d'autres écrivains qui me fascinent. Ils sont américains, russes, japonais, français, égyptiens, tunisiens ; ils sont ma culture générale. En Algérie, c'est surtout Malek Haddad qui m'a le plus apporté. Ailleurs, c'est John Steinbeck. Ce qui ne m'empêche pas de préférer Tewfik el Hakim à Mauriac et Taha Hossein à André Gide. Le respect que j'ai pour Naguib Mahfouz n'a d'égal que celui que j'ai pour Moufdi Zakaria. Il faut savoir aimer de chaque jardin botanique une plante et de chaque mythologie une divinité. C'est uniquement de cette façon que l'on s'enrichit.

« La vie culturelle est réduite à un folklore inodore et terriblement chiant ! »

**MCM:** Comment expliquez-vous l'aridité du paysage littéraire et même de la vie intellectuelle et culturelle en Algérie ?

**YK :** Pour l'aridité du paysage littéraire, je ne suis pas d'accord. Il y a un réel effort de créer et d'étonner. C'est l'intérêt pour cette littérature qui fait défaut. A cause justement d'une vie intellectuelle béquillante, sinon cruellement sélective. Quant à la vie culturelle, elle est réduite à un folklore inodore et terriblement chiant. Cependant, il y a un remède. C'est à nous de faire vivre notre univers. Cherchons des mécènes, je suis certain qu'ils existent et qu'ils seraient ravis de ressusciter une vie intelligente et savante. Défendons le talent, soutenons-le. Que les libraires apprennent à vivre ensemble, à bâtir ensemble ; que les artistes arrêtent de s'enfieller les uns pour les autres, que les écrivains aient la noblesse de s'incliner devant les meilleurs d'entre eux et de s'instruire auprès d'eux au lieu d'être là à sucer du sel et à chercher des poux aux chauves. Le jour où nous parviendrons à surmonter nos frustrations et nos jalousies, où nous abolirons « El Hosd wal Boghd » de notre milieu, nous pourrions enfin sortir de l'auberge espagnole où nous faisons fonction de porteurs de chandelier.

**MCM:** Vous n'allez pas de main molle pour exprimer votre amour de la langue française (« J'adore la langue française. Si elle était une femme, je l'aurais épousée »affirmez-vous). Vous ne craignez pas que cet attachement viscéral au français ne vous conduise à revêtir l'habit du colonisateur ?

**YK :** L'amour n'a rien à avoir avec l'identité. On peut être Algérien et épouser une Russe. Le cœur a ses raisons que la raison ignore. A aucun moment, le fait d'écrire en français n'a menacé mon algérianité. J'écris avec ma sensibilité d'Algérien, et rien d'autre. J'aurais pu devenir poète en arabe. On m'a découragé. La littérature est un texte, et non un territoire. Dans les pays où je suis traduit, on me lit en tant qu'Algérien. Les gens qui doutent de mes racines visent autre chose qu'il est inutile de citer ici.

**MCM:** Vous déclarez, justement, à propos de la perception de votre rôle auprès du lecteur occidental ce qui suit : « je prends l'Occidental par la main et je l'amène au commencement du malentendu, au plus proche de cet homme qui, un jour décide de se faire sauter au milieu d'innocents ». Vous pensez, réellement, avoir trouvé, à cet égard, une oreille d'écoute en Occident ?

**YK :** Je crois que la question ne se pose même pas. Regardez le nombre de lecteurs que j'ai, le nombre de pays où je suis traduit. Rien qu'en France, l'Attentat s'est vendu à 400 000 exemplaires. Cela se passe de commentaires.

**MCM:** Vous dites qu' « il n'y a rien de pathologique dans le terrorisme ». Vous précisez, à propos de ceux qui recourent à des actes de violence qu' « il s'agit simplement d'êtres qui, à un moment, ne sont plus interpellés par leurs rêves d'avec lesquels ils divorcent comme ils divorcent d'avec le monde ». Puisque c'est là le thème récurrent de votre trilogie, quelle est, en définitive, l'origine, selon vous, de l'explosion de la violence dans les sociétés arabes ?

**YK :** D'abord, dire qu'il s'agit du thème récurrent de ma trilogie est inexact. Dans *Les Hirondelles de Kaboul* je parle du renoncement, de la cheptelisation de la nation, de la déshumanisation de la société taliban et surtout de l'Amour avec une majuscule. Dans *L'Attentat*, j'explique la résistance palestinienne. Dans *Les Sirènes de Bagdad*, je raconte la guerre américaine vue par un jeune bédouin. Quant à la violence, elle est un dénominateur commun. En France, le racisme bat son plein et la colère citoyenne dépasse l'entendement. En Tchétchénie le crime d'Etat s'opère dans l'impunité totale, réconforté par la lâcheté planétaire. Au Proche-Orient, l'hégémonie de l'alliance américano-israélo-britannique est en passe de déclencher un embrasement de toute la région. Les menaces qui gravitent autour de la Syrie et de l'Iran, conjuguées à la désinformation outrancière et aux discours biaisés des démocraties «fallacieuses», préparent déjà le terrain à d'autres tragédies. Pourquoi donc associer la violence aux sociétés arabes qui ne sont que les victimes d'enjeux géostratégiques éhontés ? La vraie violence est occidentale. Lisez bien *Les Sirènes de Bagdad*. J'ai été très clair à ce sujet.

«*L'écrivain* c'est le livre d'une époque, et d'une aspiration commune, d'un rêve algérien...»

**MCM:** A propos, tout particulièrement de votre roman *L'Attentat*, d'aucuns vous accusent de servir de faire-valoir pour accréditer l'idée d'une aptitude au bien de la société israélienne... Cela ne vous choque pas ?

**YK :** Le roman existe. Il est clair comme l'eau de roche. Vous l'avez lu ? Qu'est-ce que vous en pensez ? Vous n'avez pas besoin des commentaires des autres.

**MCM:** Est-il exact que vous avez écrit *L'écrivain* puis *L'imposture des mots* pour vous en servir d'exutoire afin de vous libérer de vos démons d'enfance ?

**YK :** Quels démons ? J'ai été un garçon tranquille. Sans haine et sans secrets. C'est encore de la foutaise. Tous les Algériens de ma génération, que j'ai eu le plaisir de rencontrer, me disent qu'ils se sont parfaitement reconnus dans *L'Ecrivain*. C'est le livre d'une époque, le livre d'une aspiration commune, d'un rêve algérien. Nous naissions au monde aux forceps. Nous voulions croquer la lune à pleine dent. Nous croyions dur comme fer aux lendemains qui chantent et nous reconnaissons NOTRE étoile en chaque étincelle dans la nuit. Les démons ? Ce n'était pas notre tasse de thé. Nous étions blancs comme des anges et nous voulions construire un beau pays. Telle est l'histoire de *L'Ecrivain*. Quant à *L'imposture des mots*, il s'agit juste d'une mise au point, sans plus.

« Je suis algérien et, quoique l'on dise, je ne fais que porter très loin le talent algérien »

**MCM:** Vos polémiques avec la presse nationale sont devenues célèbres en Algérie. Certains journalistes vous accusent presque de mégalomanie lorsque vous vous encensez « Les Algériens sont fiers de moi. Là où je passe, c'est l'euphorie ». De manière plus significative vous proclamez vouloir « absolument soustraire les sujets traités-terrorisme, fondamentalisme ou extrémisme à l'influence des médias », ou se situe, au juste, la nature de votre différent avec une partie de la presse en Algérie ?

**YK :** Je n'ai pas eu de polémiques avec la presse algérienne, mais avec un journal, en l'occurrence « El Khabar ». Il y a énormément de journalistes qui me respectent et m'encouragent dans mon pays. Il y en a d'autres qui me détestent pour des raisons qui m'échappent. C'est tout à fait équitable. Heureusement que cette polémique repose sur le fait d'avoir défendu un écrivain algérien, et non sur mon rapport direct avec la presse. J'ai lu des mensonges et des calomnies à mon sujet et je n'ai pas réagi. Des journalistes algériens m'ont invité à y répondre, mais j'ai préféré ne pas en faire un plat. Pour ce qui est de la mégalomanie, ça dépend de comment on interprète mes propos. Dire que les Algériens sont fiers de moi est une réalité. Les écrivains algériens présents au Salon de Paris ont vu le monde qui est venu me voir sur le stand de Julliard. Parmi mes lecteurs, ils ont dû remarquer la « fierté » des Algériens. Où est la mégalomanie ? Je suis fier de Morcelli, de Boulmerka, de Lounis Ait Menguelet que je considère comme le plus Grand Algérien vivant. Est-ce que cela fait d'eux des mégalos. Et puis pourquoi empêcher les Algériens d'être fiers d'un des leurs, un écrivain de surcroît, qui écrit des livres salués dans le monde entier et traduit jusqu'en Malayalam ? Faut-il être fier uniquement de l'équipe nationale de football. Je suis Algérien et quoi que l'on dise, je ne fais que porter très loin le talent algérien. Les Algériens sont fatigués de nous voir nous entredévorer. Qu'on laisse chacun vivre le peu de rêves qui lui reste. Après tout, où est le problème si certains m'aiment ? Le font-ils au détriment d'autres valeurs ? Je suis tellement heureux de voir les Algériens, malgré les déboires et les désillusions qui leur gâchent l'existence, continuer de croire et d'aimer, de rêver et d'être fiers. Si mon succès contribue un peu plus à cette foi, à ce bonheur infime, à ses

particules d'espérance, alors je ne peux que m'en féliciter et en être fier, moi aussi.

## ANNEXE-II

### BARTHES ET LE ROMAN<sup>16</sup>

#### *Entretien avec Antoine Compagnon et Éric Marty*

ALAIN FINKIELKRAUT : je me méfie des publications posthumes. Je n'aime pas l'habitude prise par les éditeurs de racler les fonds de tiroir des auteurs prématurément disparus pour consoler leurs lecteurs. En lisant les articles dispersés, des brouillons ou des cours, j'ai l'impression d'emprunter en sens inverse le chemin qui a conduit de l'esquisse à l'œuvre, Cette piété fétichiste relève à mes yeux de la trahison. C'est dire que j'ai abordé la parution du cours de Barthes au Collège de France, intitulé «La préparation du roman», avec inquiétude, circonspection et scepticisme. Puis, dès les premières pages, ce fut éblouissement! Ce livre qui ne devait pas en être un est l'un des plus beaux livres parus en 2003. L'admiration n'invite pas au débat, mais il n'est écrit nulle part que le débat doive remplir tout l'espace de la conversation. Je commencerai, par poser une question toute matérielle à Eric Marty et Antoine Compagnon: avez-vous assisté au cours de Barthes sur « La préparation du roman »

ÉRIC MARTY : j'étais un fidèle auditeur de ce cours, et je dois dire qu'auditeur j'étais un peu déçu : je ne voyais pas où Barthes allait. Il me semblait qu'il n'y avait pas de direction et qu'il y avait de sa part une sorte de présence absente. Les conditions matérielles contribuaient aussi à un climat de défection : il y avait trop de monde et la fatigue physique de Barthes était manifeste. Mais j'ai eu le même éblouissement que vous en lisant ce cours; j'ai compris en effet qu'il était interminable. Dès le début du cours, Barthes parle du « fantasma » constitutif de cette année et il ajoute « et je l'espère des années suivantes, car celui-ci s'annonce sinon tenace (qui peut le dire), du moins ample (ambitieux) ». Ce cours devait être interminable : en le préparant, Barthes cesse de concevoir des cours qui auraient des objets, car il veut que sa parole n'ait plus pour objet

---

<sup>16</sup> Entretien réalisé pour l'émission «*Répliques*» diffusée depuis plus de vingt ans sur France-Culture, Alain Finkielkraut aux Editions Stock.

que l'écriture même. Il n'y a alors aucune raison qu'il y ait un terme à cela. Il se place en position de ne jamais terminer et de faire coïncider sa vie et sa pratique.

ANTOINE COMPAGNON: j'ai également assisté à ce cours, mais épisodiquement. Cela s'explique notamment par les grandes difficultés Barthes et les romans dans lesquelles il était prononcé — il fallait arriver très longtemps en avance, et le cours étant retransmis audiovisuellement dans une salle voisine, ce n'étaient plus du tout les conditions du cours sur le discours amoureux auquel j'avais assisté à l'école des hautes études. En revanche, j'ai retrouvé dans le cours de nombreuses traces des conversations que j'avais eues avec Roland Barthes, que je voyais souvent à cette époque. J'en ai été très frappé. J'avais lu ce cours en manuscrit à l'IMEC et cela avait été un moment extrêmement émouvant de retrouver cette écriture, graphiquement affectée par la fatigue physique d'ailleurs. En lisant récemment le cours dans sa version imprimée, j'ai vu également que on avait affaire à une entreprise assez remarquable qui couronne ses cours sur le « Comment vivre ensemble et sur « Le neutre »».

A. FINKIELKRAUT : À la lecture de ce cours, je me suis posé la question de l'attitude que j'aurais pu avoir si j'y avais assisté. J'ai été l'élève de Barthes entre 1971 et 1974. Je me dis que, peut-être, j'aurais aussi éprouvé une sorte de déception : d'abord, en effet, l'époque était très théorique, alors que Barthes semble là s'émanciper de tout système; ensuite, ce cours est en porte-à-faux avec ce que l'on attend couramment d'un professeur ou même d'un conférencier. En apparence, ce qu'il énonce relève plus de la confiance que de la leçon. Dans « Le neutre », cours qui a précédé celui sur « La préparation du roman », il déclare : « Ce que je cherche dans la préparation du cours, c'est une introduction au vivre, un guide de vie. Je veux vivre selon la nuance. » J'aurais peut-être commis le contresens de penser qu'il s'agissait d'un repli égotiste, voire narcissique. À la lecture, on voit que les enjeux sont très forts et ne concernent pas seulement Barthes. L'acuité du regard sur le monde est extraordinaire, comme l'est sa réflexion sur la littérature. Mais le lecteur n'est pas en position l'étudiant. Il me semble que Barthes prenait un risque considérable en faisant un cours de cette manière. Il ne pouvait que frustrer ou déconcerter, avec des considérations en apparence aussi ténues, l'attente théorique du public qui se pressait pour le voir. Ténues : c'est d'ailleurs le mot qu'on employait pour qualifier les chroniques qu'il publiait, à la même époque, dans *Le Nouvel Observateur*...

É. MARTY: Le problème de ce cours, c'est que Barthes se place en position de « déthéorisation » de son discours. Il s'agit de construire son cours à partir de rien, puisque, en réalité, Barthes ne sait pas quel est son objet, ou, plutôt, il place le vide à l'origine. Il n'a pas écrit de roman au sens littéral du terme et, de la sorte, il se trouve face à un rien qu'il ne veut pas »connaître d'avance. Il se place donc dans une position naïve, de nudité, mais qui est aussi une position de méthode. C'est là que le contresens était possible : on pouvait prendre cette naïveté pour un repli purement subjectif. Mais je crois, que la méthode qu'il annonce est celle de la simulation: celui qui parle n'est pas Barthes qui fait des confidences sur sa propre pratique, jamais c'est un simulateur, c'est-à-dire un personnage fictif qu'il crée et dont la méthode sera la simulation du *scripturus*. C'est le néologisme latin qu'il trouve pour définir « celui qui va ou qui veut écrire » ; le *scripturus* est le nom du récitant du roman.

A. FINKIELKRAUT : Mais est-ce que vous n'allez pas un peu loin en parlant de « simulateur » ? Il est tout de même très présent dans ce « qu'il a à dire. Ce n'est pas de la confidence, mais il s'expose, il se livre, il parle d'un affect dont nul ne peut mettre en doute la force et l'authenticité. Le cours est par ailleurs empreint d'une mélancolie qui est celle de Barthes...

É. MARTY : j'entends le terme de « simulateur » en son sens le plus profond : le simulateur n'est pas celui qui est factice, mais c'est celui qui expérimente une nouvelle position de parole et qui est conscient de cette nouvelle position. Le simulateur n'est pas dans l'abandon à la confidence, il s'installe délibérément dans la posture de celui qui « *fait comme si* ». Ce sont d'ailleurs ses expressions : « je vais faire comme si j'allais écrire un roman », ou bien « je me place dans la pulsion de simulation, pulsion ou dégager un autre moi-même ». Il s'agit donc bien d'une réflexion méthodique sur sa position nouvelle de faire un cours qui soit une perpétuelle invention de soi et de son objet. La déception s'explique parce que nous avons entendu ce cours comme si Barthes parlait de lui-même. Il y avait de cela, bien sûr, mais ce n'était pas un Barthes empirique, c'était un Barthes parfaitement conscient de la position qu'il adoptait — celle de « simulateur ».

A. COMPAGNON : Je crois que cette déception fait partie du projet. Le maître est celui qui déçoit. Sans doute Barthes réagissait-il à cette figure de plus en plus médiatique qui était devenue la sienne après la publication notamment des *Fragments d'un discours amoureux* ou après son passage à « Apostrophes » de Bernard Pivot. Dans la suite de ses cours, Barthes provoque son public, qu'il voudrait probablement plus réduit. Quand on lit le cours aujourd'hui, on peut penser qu'il y avait une sorte de malentendu : c'était un public jeune, qui aurait dû entendre ce propos comme provocateur par rapport à l'attente qui était celle de la fin des années 1970. La déception émit évidemment là, mais le public aimait cela: il voulait (une certaine façon recevoir ce qui était contraire à son attente.

A. FINKIELKRAUT : Il déçoit comme maître, c'est une déception voulue; mais il enchante comme écrivain. Il propose en effet une méditation romanesque sur la préparation du roman romanesque par la séduction de l'écriture et romanesque aussi au sens où quelque chose arrive dans la vie de Barthes. Nous voyons Barthes se dépendre de lui-même et découvrir un objet (le roman) qui n'était pas le sien lorsqu'il émit un théoricien triomphant. Il y eut la période scientifique qui était celle du récit (dissolution du roman dans l'infinité des récits) ; puis il y eut la période plus subversive du texte et de l'intertexte dans laquelle le roman n'avait pas sa place. Là, tout d'un coup, il découvre la beauté du roman et, après une longue soumission à l'autorité de ce qu'il a fini par appeler un «surmoi théorique », il s'abandonne à lui-même et ses inclinations littéraires. Barthes dit ceci : « j'appelle Roman [...] toute œuvre où il y a transcendance de l'égotisme, non vers l'arrogance de la généralité, mais vers la sympathie avec l'autre, sympathie en quelque sorte mimétique.» C'est pour moi l'un des aspects les plus émouvants de ce texte; il y avait de cela déjà dans le cours sur « Le neutre » ou il dit qu'il veut vivre « dans la nuance». Dépassant la grande opposition binaire qu'il avait lui-même instaurée entre le lisible et le scriptible, Barthes fait de la littérature, sans se demander quel âge elle a, la grande institutrice de la nuance. Cette réconciliation ultime avec la littérature l'inspire magnifiquement.

A. COMPAGNON: Ce cours s'intitule « La préparation du roman », mais ce qui m'a frappé en le lisant est que c'est une préparation au poème. Ce que Barthes appelle « roman » (vous rappelez ses définitions sur la nuance, l'amour, la sympathie...) est en effet beaucoup plus proche de la définition de la poésie. D'ailleurs, à travers tout ce cours,

Barthes condamne ce qui est en somme la définition même du roman comme narrativité, associée ici à une fausseté. Personnellement, je retiens de ces tours que Barthes allait vers quelque chose comme un poème alors qu'il a très peu parlé de poésie dans sa carrière. S'il y a une assomption de la littérature, c'est de ce côté-là qu'elle se trouve. Cela explique qu'il y ait tant de pages sur le haïku dans ce cours.

É. MARTY : Il me semble que d'autres choses aussi sont en jeu. Il n'y a pas seulement un Barthes et le roman retour à la littérature qui a toujours été au cœur de l'œuvre de Barthes ; il n'y a pas non plus seulement une projection vers le poème. Ce qui est nouveau ici est ce que vous avez appelé la transcendance de l'égotisme : Barthes sent très bien danger dans lequel il s'est placé lui-même avec Roland *Barthes car lui-même*, qui l'exposait à une sorte de dandysme d'écrivain — et donc à une position égotiste. Le roman est un lieu de salut personnel par la transcendance de l'égotisme, ce n'est pas seulement un lieu esthétique. L'un des objets du roman est au fond de faire revenir le monde. Je citerai un passage très beau sur Kafka et sa phrase magnifique citée par Barthes, « Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde » : Barthes dit que dans le roman il faut « faire passer amoureusement le monde dans son œuvre » et « faire le monde ci-présent à l'œuvre » ; plus loin, il ajoute : « Le monde quel qu'il soit est dans le vrai, car la vérité est dans indissociable unité du monde humain. » Cette dimension-la est importante, qui va me semble-t-il au-delà de la poésie. Je suis par ailleurs tout à fait d'accord avec Antoine Compagnon quant à l'importance de la place donnée au haïku et au poème ; mais il me semble que le haïku, dans cette perspective-là, a pour objet de créer une sorte d'horizon phénoménologique du roman. Barthes n'aime pas le réalisme, mais justement le haïku lui donne l'occasion de susciter de nouveaux réels qui pourraient être l'horizon thématique ou phénoménologique du roman.

ALAIN FINKIELKRAUT : Restons-en un instant au long développement de Barthes sur le haïku.

En voici un :

*Lune d'automne  
Alors j'ouvrirai sur mon pupitre  
Des textes anciens.*

C'est un haïku emblématique pour Barthes. Il y voit comme la réalisation d'un fantasme qu'il connaît bien : «travailler des textes classiques (sans l'agression de la modernité), au chaud, l'hiver ». Il lui devient tout d'un coup indifférent de ne pas être moderne, il suspend la modernité comme valeur, et c'est là quelque chose de très important. En effet, il aime le haïku et à travers lui le poème, parce qu'ils sont l'asile de la nuance et de la subtilité, contre toutes les paroles agressives et les dichotomies sommaires. Il les aime aussi parce que le haïku, c'est assentiment donné au réel. On est beaucoup plus proche de Bonnefoy que de S/Z Barthes était l'homme qui met mit en cause l'illusion référentielle, cette naïve croyance selon laquelle la littérature parlait d'autre chose que de littérature. Là, il y a une sortie de l'empire, Barthes et le roman (des signes qui indique chez Barthes une véritable *Vita Nova* !

A. COMPAGNON : Ou alors un retour à ce qui est le Barthes le plus profond. En vérité, on peut prendre conscience de ce souci du réel dans *Le Neutre* aussi bien que dans *La Préparation du roman*: Barthes témoigne dans l'un et l'autre cours d'une volonté de sauver le monde par la littérature Barthes manifeste d'ailleurs cet intérêt pour le poème des premiers textes — par exemple dans *plaisir aux classiques* (1944) où l'on a déjà cette défense de la littérature au nom d'une valeur, d'une éthique et de l'amour du monde. Cela peut nous surprendre quand on pense au Barthes de la modernité ou des avant-gardes.

A. FINKIELKRAUT : Oui, mais le Barthes de la modernité a duré plus longtemps que l'autre. Il y a une longue période de théorie qui a culminé avec le *Système de la mode* et qu'a suivie une subversion de la théorie plus théorique encore. On le voit dans *S/Z*: la clôture du texte saute, mais c'est au profit d'une pluralité de aides. Ce qu'il privilégie alors, c'est l'écriture, sur laquelle, dit-il, n'a barre aucun mélangeage. Dans la préparation du roman, il fait aussi crédit au haïku d'imposer silence à tout métalangage. Mais ce n'est pas le jeu infini des signes que ce silence libère ou dévoile : c'est le réel dans ce qu'il a de mat, de contingent, de fortuit, d'irréductible, d'inimitable.

A. COMPAGNON : Le Barthes d'avant-garde est celui d'une période que je crois plus courte. Le Barthes des années 1950 et du brechtisme, c'est un Barthes du réalisme : il défend le monde et les valeurs au nom du réalisme, contre ce que sont la littérature et le théâtre d'avant-garde à ce moment-là. Je dirai que le Barthes qui a insisté sur le caractère

non référentiel de la littérature est plutôt passager. Dès le Roland Barthes par lui-même, qui date de 1975, on n'en est plus là.

E. MARTY: Sur la poésie, je ne serai pas d'accord pour parler de Bonnefoy ou même de Jaccottet, parce qu'il y a justement un spiritualisme chez eux qui est totalement absent de l'oeuvre de Barthes. Le haïku est un assortiment au réel, qui relève non pas du spirituel mais de la littéralité de la phrase.

A. FINKIELKRAUT : Je pensais, en parlant de Bonnefoy, à son refus d'une poésie qui ne serait plus soucieuse du monde mais pure et ludique structure verbale. Hauteur de La Vérité de parole prend à contre-pied l'affirmation de Jakobson selon laquelle la fonction poétique déplace l'attention de la référence vers le message lui-même. La publicité procède ainsi, comme Jakobson le reconnaît lui-même en prélevant son exemple dans une campagne présidentielle américaine : *I like Ike*. La poésie, dit Bonnefoy, ne se réduit jamais au message *for its own sake* (« pour sa propre gloire »). Elle ouvre une brèche, elle est, ce travail sur les mots qui éveille l'attention aux choses. Je vous l'accorde : le poète du lieu n'a pas d'affinité apparente avec celui qui fut, un temps, l'un des chefs de file du structuralisme. Mais ce qui m'a inspiré ce rapprochement incongru, c'est, chez Barthes, la déroute émerveillée du sémiologue devant la gracieuse fixation de l'éphémère, et c'est qu'à l'opposition entre fonction poétique et fonction référentielle, Bonnefoy substitue une autre opposition, où l'on retrouve l'émotion du haïku : l'opposition du concept et de la présence.

É. MARTY: Mais ce n'est pas une présence au sens que lui donne Bonnefoy, c'est-à-dire au sens de la plénitude. La présence dont il s'agit ici est la présence métonymique des choses. Je prends l'exemple d'un très beau haïku cité par Barthes :

*Pelant une poire  
De tendres gouttes  
Glissent au long du couteau*

Il voit cela comme la figure de la métonymie extrême où l'on atteint une forme de littéralité. Aussi un Barthes antimoderne ne me semble pas être la meilleure appréciation, même s'il est vrai qu'il y a des saillies très véhémentes contre une certaine modernité. En réalité, je crois qu'il y a en effet, comme le disait Antoine Compagnon, un fil conducteur

chez Barthes qui est la positivité du réel. Cela est vrai à tous les extrêmes – je pense ici à une phrase qui est dans « Le Mythe aujourd'hui », à la suite de *Mythologies*. Dans *Mythologies*, il n'y a apparemment pas de réel : tout n'est que fiction, tout n'est que mystification; toute l'entreprise de Barthes aura été de pulvériser la réalité pour en faire un simulacre. Or, dans « Le Mythe aujourd'hui » (1957), Barthes revient là-dessus et constate que l'intellectuel, aujourd'hui, a le choix entre deux positions: soit idéologiser. C'est-à-dire déconstruire la réalité en montrant que ce sont des simulacres et des logiques; soit poétiser, c'est-à-dire découvrir le «sens inaliénable des choses». Il est vrai qu'il ajoute que la période n'est pas propice à la poétisation et qu'il faut encore idéologiser avant de pouvoir poétiser. Je crois que Barthes a toujours été pris dans la dialectique entre la déconstruction d'une fausse réalité et la découverte du «sens inaliénable des choses ».

A. FINKIELKRAUT : Je vois cependant une discontinuité entre le Barthes à fleur de peau des : derniers séminaires et le Barthes ironique et catégorique des *Mythologies*. Ce livre étincelant me paraît, au bout du compte, bête: certes, au sein d'une bêtise collective, Barthes est très intelligent, mais la bêtise de ce livre est de dire que le mythe est à droite car il transmue l'histoire en nature: et qui, sinon la classe dominante, souhaite que le monde s'immobilise? Or le mythe, est d'abord une histoire et l'Histoire acquiert elle-même une force mythique, une aura légendaire quand elle se présente comme l'épopée prométhéenne du genre humain. Personnage mythique s'il en est, Prométhée est de gauche, Barthes fait, avec virtuosité, allégeance à ce mythe jusqu'au jour où il cesse d'aller de l'avant et où il «tourne le dos à l'avenir : c'est aussi cela le roman pour Barthes, la destitution et le remplacement de Prométhée par Orphée. Il regarde en arrière, le deuil (il vient de perdre sa mère) libère en lui un autre rapport au temps, une autre définition de la littérature : celle-ci lui apparaît alors, par-delà les vicissitudes de la querelle des Anciens et des Modernes, comme l'éternelle protestation, de l'Amour contre la Mort.

A. COMPAGNON : Il me semble que, même si l'on insiste sur la littéralité métonymique du haïku, l'éloge du poème se rattache à un grand mythe romantique. Le romantisme est intensément présent dans ce cours sur « La préparation du roman ». Barthes parle en effet du «grand roman romantique » et il entend se rattacher à ce qu'il appelle le «romantisme large» qui, à ses yeux, va de Rousseau à Proust. Or ce rattachement au romantisme signifie le rattachement à une conception rédemptrice de la

littérature avec laquelle la modernité et les avant-gardes ont voulu rompre. L'un des plus grands écrivains hostiles à cette dimension rédemptrice de la littérature est Beckett – un auteur dont Barthes n'a jamais parlé, même s'ils étaient contemporains.

A. FINKIELKRAUT : Je trouve que Barthes va très loin dans sa réhabilitation de ce qu'il nous avait lui-même habitués à considérer comme un mirage: le référent. Il ne parle en effet jamais du roman ni même du haïku comme d'oeuvres de l'imagination. Il n'y a pas de réflexion sur l'imagination chez lui. Le roman est une modalité du témoignage; c'est vrai dans le cours, c'est vrai aussi dans la splendide conférence « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » où il s'interroge sur les missions que le roman devrait remplir. « Dire ceux qu'on aime, c'est témoigner qu'ils n'ont pas vécu (et bien souvent souffert) "pour rien": dites à travers l'écriture souveraine, la maladie de la mère de Proust, la mort du vieux prince Bolkonski, la douleur de sa fille Marie – personnes de la famille même de Tolstoï –, la détresse de Madeleine Gide (dans *Et nunc manet in te*) ne tombent pas dans le néant de l'Histoire : ces vies, ces souffrances sont recueillies, justifiées. » En contradiction flagrante avec la théorie littéraire qu'il avait professée et qui le conduisait à vouloir faire vivre les mots sans les choses, Barthes assigne au romancier le même mandat que Michelet à historien. Dire ceux qu'on aime : le deuil lui inspire la passion de l'écriture, transitive et il en vient à faire bon marché de la distinction entre les personnages du roman et les personnages ayant existé : Tolstoï, comme Proust, nous parle des siens ! Quel retournement extraordinaire Quel séisme ontologique ! Le royaume du langage ne s'étend pas à l'infini, tout n'est pas texte, le hors-texte résiste et même impose silencieusement sa loi.

É. MARTY: Il va plus loin encore, puisque, dans le séminaire sur Proust qu'il n'a pas prononcé, il était censé montrer les photographies des personnages du monde de Proust supposés être les clés des personnages de la Recherche du « temps perdu. Il y a là aussi une inversion. Mais cette inversion n'est aucunement un retour: elle a sans doute une dimension provocatrice. La provocation a pu trouver racine dans le malaise suscité par le discours ambiant. On peut aussi y voir une forme d'expansion de ce discours: à propos des photographies que j'évoquais, Barthes dit bien que cela renvoie à un fantasme du lecteur. La théorie des clés et la confusion entre personnages et personnes lui font élaborer une théorie du lecteur et non pas un retour au psychologisme et à sa vision biographique de

l'auteur. J'ajouterai encore deux choses sur ce point. D'abord, le retour de l'auteur chez Barthes est tout de même assez ancien, en vérité : il date de 1971, dans *Sade, Fourier, Loyola* où la notion de biographème apparaît. Pour bien comprendre la question, il faut sans doute ne pas trop périodiser Barthes : il y a chez lui une dialectique en spirale dans laquelle il se déplace sans cesse pour ne pas être saisi en quelque sorte, pour n'être jamais prisonnier de son propre discours tel que les autres le reçoivent et le lui renvoient. En ce qui concerne ensuite le mouvement antimoderne, c'est vrai que Barthes a des agacements violents et agressifs à l'égard des Modernes; mais il écrit sur Twombly dans les dernières années de sa vie, et la photographie qu'il ouvre dans *La Chambre claire* n'est pas une photographie jaunie mais un Polaroid. Barthes n'est pas George Steiner! Il n'est pas dans une position de dandysme élitiste un peu frelaté mais il est dans une position où il sait aussi jouer avec l'image de la modernité. C'est une image qu'il peut tour à tour défaire, détruire ou bien aussi assumer et même montrer.

A. COMPAGNON : Vous avez dit, avec raison, qu'il ne conçoit pas le roman comme une oeuvre d'imagination. Mais on ne peut pas oublier que *La Chambre claire* est dédiée à *L'Imaginaire* de Sartre. C'est la notion d'imaginaire qui est là: le roman est l'oeuvre du fantasme. Je reviens aussi sur le fait, signalé tout à l'heure par Éric Marty, que Barthes a été un provocateur qui a souvent joué de la surenchère. On a par exemple beaucoup retenu la thèse forte de l'article intitulé « La mort de l'auteur » (1968); en même temps, il ne faut pas oublier que cet article a été publié dans une revue assez confidentielle et que Barthes ne s'est jamais soucié de le faire publier ailleurs. Cela n'a été fait qu'après sa mort dans un recueil posthume. Dans la carrière de Barthes, il y a toujours eu surenchère et radicalisation des positions. Que l'on se rappelle *Critique et vérité*, ou bien encore cette phrase qui a fait tellement scandale sur le fascisme de la langue dans la leçon inaugurale au Collège de France. Barthes surenchérisait sur les positions prises par les uns et par les autres dans ces années-là.

A. FINKIELKRAUT: Défier, pour Barthes, c'émit radicaliser. Mais le lyrisme de ses derniers écrits défie la radicalité elle-même. Nous devons prendre au sérieux son refus final d'être moderne : d'abord, il parle de la modernité comme d'un « surmoi » ; ensuite et surtout, l'autre du moderne chez Barthes ne me semble à aucun moment être le classique comme tel, mais le tragique. Il n'y a pas place pour le tragique, c'est-à-dire pour

l'inextricable ou pour l'irréparable dans le moderne, puisque le moderne, c'est l'espoir et la résolution des contradictions dans le temps. Le moderne, c'est la jeunesse, l'ascension, la rupture avec un passé de ténèbres, la table rase. Or la *Vita Nova* de Barthes fait table rase de la table rase, et c'est une *Vita Nova* toute mélancolique car elle est tournée vers un passé qui ne reviendra plus. Être moderne, c'est dire «mort aux morts », mais Barthes choisit de revenir vers les morts. Et le tragique s'élargit à d'autres choses – par exemple à ce qu'il dit de la disparition de la langue française. Il ne me semble pas qu'il soit ici dans la simple provocation : il est très intimement convaincu que la langue et la littérature n'en ont plus pour longtemps...

A. COMPAGNON: Il disait dès 1971, à la grande époque de *Tel Quel* : « Être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort. Être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore. » Être d'avant-garde, comme vous le disiez, c'est mettre à mort; C'est savoir que le temps passe et que rien ne revient même si la figure de la spirale permet encore de se bercer d'illusions. Dans le même texte, Barthes dit que sa position est d'être « à l'arrière-garde de l'avant-garde » 1 ce n'est pas être dans la réaction de l'arrière-garde ; c'est loucher vers ce qu'on aime encore mais dont on sait que c'est pour mourir. C'est une position très proche de celle de Chateaubriand dont il parle souvent. Chateaubriand savait que la Révolution était irréversible. Je crois que c'est une position tragique. Sartre disait de Baudelaire qu'il avançait en regardant dans son rétroviseur; eh bien, c'est cette position du déchirement qui à mes yeux est celle du vrai moderne. Le vrai moderne est toujours sur le modèle de Baudelaire qui provoque la rupture mais qui sait que ce qu'il fait est douloureux.

É. MARTY : Je suis tout à fait d'accord avec Antoine Compagnon. Les saillies antimodernes de Barthes relèvent en réalité d'une modernité, en ceci qu'il s'attaque aux stéréotypes de l'époque. Le dernier propos de Barthes était en somme le suivant: Schönberg dit qu'on peut encore faire une œuvre en *ut* majeur, c'est-à-dire une œuvre simple et frontale. Schönberg lui sert donc d'autorité pour affirmer la possibilité d'écrire un roman.

En ce qui concerne à présent le tragique, je crois qu'il s'agit d'une question très importante, parce que se joue là un rapport non seulement à la mort de la littérature, mais à la mort en général - notamment celle de la mère. Il ne me semble pas cependant que le tragique soit le

dernier mot de Barthes. Jean- Claude Milner, dans son essai sur *Le Pas philosophique* de Roland Barthes, dit que «Barthes revient dans la caverne » avec la pitié et le chagrin : c'est très important. Car, quand on lit *La Chambre claire*, on s'aperçoit que le moment où Barthes descend aux Enfers lui permet de revenir au monde autrement. Ce livre en effet s'achève sur des photographies qui ne sont pas de la mère, mais du monde et des gens; grâce à l'expérience du deuil et de la mort, Barthes renoue un autre rapport avec le monde et montre qu'il n'a pas renoncé à une cohabitation positive avec le monde de la Caverne qu'il a encore la force et le désir d'éclairer, Au contraire, il « seconde le monde dans son combat avec le monde »...

A. FINKIELKRAUT : Je ne crois pas qu'on puisse dire que le dernier Barthes soit encore d'avant-garde. Il assume la littérature comme telle, il y a des oppositions et des paradigmes, mais il ne s'agit plus pour lui de penser et de défendre le moderne contre ce qui a cessé de l'être et qui ne peut plus être écrit. Il s'agit de la littérature face à autre chose - face à la langue journalistique, face à toutes les modalités de l'arrogance, celle de la *doxa*, celle de la subversion, qui, d'ailleurs, comme Barthes l'a pressenti, tendent à se confondre maintenant que, dans l'opinion, le culte du comme il faut a été supplanté par le culte du rebelle. Ce n'est pas dans la littérature que s'opère, dès lors, la disjonction mais *entre* la littérature comme sanctuaire de la délicatesse et la muflerie florissante. Sur écran ou sur papier, il y aura toujours des livres, des récits, des confessions, des romans, mais la littérature peut disparaître et, avec elle, la possibilité de vivre selon la nuance.

A. COMPAGNON : Barthes disait en 1961 : « La littérature est essentiellement réactionnaire.» La littérature permet quelque chose qui est de l'ordre de la sauvegarde. Il dit dans le cours sur le roman que Proust ne pouvait écrire ce grand roman qu'au moment où quelque chose du monde disparaissait. La littérature est liée selon lui à la dispersion et à la rédemption. J'observe encore une fois que c'est une conception de la littérature qui reste très romantique et qui est comme telle en rupture avec toutes les conceptions avant-gardistes auxquelles il a semblé adhérer pendant un certain nombre d'années. On peut rappeler enfin que le dernier article, qui était en cours au moment de sa mort, s'appelle « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime » ; c'est un article qui porte sur Stendhal, et dont la thèse est exactement inverse à ce que dit le titre ! Dans cet article, en effet, il montre que Stendhal, après avoir long temps échoué à parler de ce qu'il aimait- l'Italie -, a

réussi à la sauver dans le début de *La Chartreuse de Parme*. La thèse dernière de Barthes me semble pour cette raison être que la littérature peut parvenir à parler de ce qu'on aime et à le sauver.

A. FINKIELKRAUT : Barthes se place pourtant dans la perspective de la disparition possible de la littérature. « Nous devons concevoir aujourd'hui l'écriture classique comme déliée du Durable dans lequel elle était embaumée. » Une mutation progressive, autrement dit, a subrepticement changé la donne. Ce qui avait le visage de la perfection et de l'éternité est devenu fragile, vulnérable, périssable. Et, des lors, l'impératif de sauvegarde a pris le pas sur exigence de transgression. On ne rompt pas les amarres quand le rivage menace de s'effondrer. Mais une telle écologie littéraire est-elle seulement possible ? Barthes dit de la littérature qu'elle lui « fait penser au final de la symphonie de *Haydn Les Adieux* les instruments s'en vont l'un après l'autre; restent deux violons (ils continuent à jouer la tierce); ils restent, mais ils soufflent leur bougie : héroïques et chantants ». Et cette, inquiétude n'est pas une coquetterie : elle tient à l'intrication de la littérature et de la langue. Barthes cite Chateaubriand: « Des peuplades de l'Orénoque n'existent plus ; il n'est resté de leur dialecte qu'une douzaine de mots prononcés dans la cime des arbres par des perroquets redevenus libres, comme la grive d'Agrippine gazouillait des mots grecs sur les balustrades des palais de Rome. Tel sera tôt ou tard le sort de nos jargons modernes – entendez, dit Barthes, le français classique –, débris du grec et du latin. Quelque corbeau envolé de la cage du dernier cure franco-gaulois dira, du haut d'un clocher en ruine, à des peuples étrangers, nos successeurs : “Agrérez les accents d'une voix qui vous fut connue : vous mettez fin à tous ses discours.” Soyez donc Bossuet pour qu'en dernier résultat votre chef-d'œuvre survive dans la mémoire d'un oiseau à votre langage et à votre souvenir chez les hommes ! » Barthes ajoute une remarque de Flaubert ; « j'écris non pour le lecteur d'aujourd'hui, mais pour tous les lecteurs qui pourront se présenter, *tant que la langue vivra*. » Peut-être, observe Barthes, cette prédiction est-elle en train de s'accomplir, peut-être la belle langue n'est-elle plus qu'un dialecte manié par quelques oiseaux rares: « Si Racine passe un jour (c'est déjà plus ou moins fait), ce n'est pas parce que sa description de la passion est ou sera périmée, mais parce que sa langue sera aussi morte que le latin pour l'Église conciliaire. » Barthes écrivait cela en 1979, à une époque où l'on n'y était pas encore. En 2004, indubitablement, nous y sommes.

A. COMPAGNON : Mais on y a toujours été ! Bossuet y était déjà, Chateaubriand aussi... La langue et la littérature ne cessent pas de mourir depuis qu'elles existent. Barthes est un témoin parmi d'autres de cette mort permanente de la littérature, avec cette touche d'espoir tout de même que le monde a toujours été sauvé par la littérature.

É. MARTY : La négativité est aussi un instrument chez Barthes; ce n'est pas seulement une déploration, car elle a une dimension dialectique d'outil ou de machine à faire du nouveau. L'idée du nouveau est tout de même présente chez lui. Si l'on prend *La Chambre claire*, qui est sa dernière oeuvre et qui pourrait d'ailleurs être le roman dont il parle, c'est un livre entièrement nouveau dans sa forme et dans sa conception. L'objet lui-même est une invention tout à fait extraordinaire. De la même manière, Roland Barthes par lui-même était un livre tout il fait neuf qui a été imité lui aussi. Dans *Les Fragments d'un discours amoureux*, Barthes invente aussi une nouvelle forme. Tout en étant marquée par le deuil et par la déploration, *La Chambre claire* est aussi, dans son écriture même, quelque chose ou le nouveau surgit.

A. FINKIELKRAUT : Vous dites, Antoine Compagnon, qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil noir du catastrophisme. Et de sa mort sans cesse annoncée, vous tirez la conclusion rassurante que la littérature est immortelle : si elle n'en finit pas de finir, c'est qu'elle vivra toujours. j'ai du mal à partager cette sérénité quand je songe à la situation faite aux lettres dans l'enseignement et à l'obnubilation pathétique des générations montantes par les nouvelles technologies de la communication. En revanche, je pense comme vous que *La Chambre claire* est un livre d'une extraordinaire nouveauté. Cet essai se déroule comme une enquête. Cette enquête est une intrigue et l'intrigue a son coup de théâtre : la découverte fascinée de la photo que nous ne verrons pas, celle de sa mère enfant qui n'est pas attendrissante mais miraculeusement exacte, telle qu'en elle-même déjà: « La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin, qui la distinguait comme le Bien du Mal, de la petite fille hystérique, de la poupée minaudante qui joue aux adultes, tout cela formait la figure d'une innocence souveraine (si l'on veut bien prendre ce mot selon son étymologie qui est “ je ne sais pas nuire“). »

C'est dans ce livre que des choses essentielles sont dites sur le deuil mais aussi sur la résistance à la généralité : « Ce que j'ai perdu, ce n'est pas une Figure (la Mère), mais un être; et pas un être, mais une *qualité* (une âme) : non pas indispensable, mais l'irremplaçable » (il refuse de réduire « ma mère » à « la mère »). Déjà se met en place le discours qui va suivre dans *Le Neutre* et *La Préparation du roman*: il faut défendre la singularité comme telle, contre tous les systèmes qui ne voient et ne donnent à voir l'individu que sous l'aspect de l'échantillon. Voici donc ma question à la fin de son ultime séminaire, Barthes dit que l'oeuvre qu'il voudrait écrire ou qu'on écrive aujourd'hui afin qu'il la lise avec le même comblement » qu'il lit certaines oeuvres du passé devrait être « *simple, filiale, désirable* ». Que signifient ces trois adjectifs ? Le deuxième notamment, « *filiale* », qui nous éloigne de la modernité comme rupture et comme tradition du nouveau : on est dans l'univers du romantisme car le romantisme paie ses dettes !

A. COMPAGNON : On est dans l'univers du glissement. Le refus de la rupture et de la révolution va avec l'idée que le changement est toujours dans la caresse, dans la nuance que vous évoquiez précédemment, et dans une tradition. Barthes rattache l'adjectif « filial » à la phrase de Verdi: « Tournons-nous vers le passé, ce sera un progrès. » Barthes s'en tire toujours avec sa figure fétiche de la spirale: celle-ci permet en effet de tout conserver, et d'avancer en conservant l'héritage. Barthes emprunte la spirale à Michelet, et elle lui permet de sauver le passé en avançant. Ce n'est évidemment pas une figure d'avant-garde, car ce n'est pas une figure de rupture.

E. MARTY: Il ne s'agit pas seulement de sauver le passé; il s'agit aussi de le pousser en avant je prendrai l'exemple très barthésien de son maître de chant de jeunesse, Charles Panzéra, dont il fait l'éloge comme le chanteur absolu. Il y a là bien sûr une dimension de retour vers le passé, mais c'est pour donner une analyse du chant qui est entièrement moderne et va contre le psychologisme et dans le sens de la littéralité. Il faut sauver le passé, à la condition que ce passé soit élevé au présent et même au futur. Ce qui est filial, ce n'est pas seulement d'honorer les aïeux, c'est aussi de les porter au présent. Quand il dit qu'il y a « tout Nicolas de Staël dans un centimètre carré de Cézanne », c'est aussi une façon de travailler à une dialectique historique permanente où le passé revient au présent et même au futur.

A. FINKIELKRAUT : Je vous poserai une ultime question, hypothétique et naïve: pensez-vous que s'il avait pu vivre plus longtemps Barthes aurait mis son fantasme de roman à exécution ? Ou bien ce fantasme était-il destiné à rester un fantasme ?

A. COMPAGNON : Il me semble que *La Chambre claire*, qui est exactement contemporain de *La préparation du roman*, est le roman. Ce livre a été publié dans la dernière semaine d'activité de Barthes, avant l'accident dont il a été victime. La conception de ce livre est tout à fait parallèle à celle du cours sur « La préparation du roman ».

É. MARTY: Je suis tout à fait d'accord. Barthes dit d'ailleurs à la fin du cours qu'il y a dans le désir « une possibilité de Noblesse ». *La Chambre claire* donne au désir cette possibilité de noblesse. Mais il y a aussi *Vita Nova* : au moment où Barthes donne ce cours, il prépare aussi une oeuvre qu'il intitule *Vita Nova* et dont il a gardé huit plans. Il s'y joue une dialectique beaucoup plus complexe que dans *La Chambre claire* entre la littérature, le désir, le monde, l'oeuvre et le ne-rien-faire (car le silence ou l'oisiveté sont aussi une possibilité du roman).

Lorsqu'on lit les plans de *Vita Nova*, on trouve cette ouverture sur un possible et sur un futur. En publiant ces esquisses de plan à la fin des oeuvres complètes, on amorce cette espèce de point de futur.

### ANNEXE-III

**Interview. Yasmina Khadra :** *"S'il m'arrive encore de tenir debout, c'est parce qu'enfant je n'ai pas appris à me mettre à genoux"*

« Cher Yasmina Khadra, je vous remercie d'avoir accepté ce dialogue au sujet du livre *Algérie*, livre qui impressionne doublement, à la fois par la qualité des textes et par celle des images. Comment vous est-elle venue l'idée d'un tel ouvrage ? Et pourquoi la collaboration avec le photographe Reza ? »

C'est l'éditeur parisien qui a eu l'idée de consacrer un beau-livre à l'Algérie. Il m'a proposé, comme photographe, Reza. J'ai tout de suite accepté. Reza est une légende itinérante. Il voyage à travers le monde, son appareil en bandoulière. J'aime son regard, sa façon d'immortaliser une impression, une silhouette, une fulgurance. Reza est un humaniste éclairé. Un sage. Dès notre première rencontre, nous avons fusionné. J'aime l'humilité des grands artistes. Pour moi, c'est de la poésie à l'état pur. Ça a été un honneur et un privilège pour moi de travailler avec lui.

« Raconter son pays c'est aussi se raconter soi-même, car qui pourrait s'imaginer un seul instant vivre définitivement coupé de son sol natal sans prendre le risque de se mentir à soi-même et de trahir les siens ? Parmi ces êtres incontournables, il y a votre père, ce héros absent pour l'enfant que vous étiez : « [...] mon père me manquait. Du jour au lendemain, je n'entendais plus sa voix dans la maison et n'entrevois plus sa silhouette parmi les ombres dans la rue ».

La patrie est indissociable de la famille. Elle est l'expansion de notre amour filial. Il me suffit de croiser un Algérien n'importe où, au Japon ou bien au Brésil, pour qu'il

me restitue l'ensemble de mes repères. Mon père est un acteur privilégié. Il a beau me manquer, il est omniprésent dans mon esprit. Un peu comme l'Algérie. Elle ne me quitte pas d'une semelle. J'ignore à quoi ressemble l'amour que l'on a pour son pays, et ce n'est pas nécessaire de le savoir. Il suffit de le vivre. L'Algérie est une émotion impérissable. Elle est à la fois rêve et délire, espoir et crainte, prière et remords. Son drame m'afflige, sa survivance me ressuscite. Le rapport que j'ai à mon pays dépasse de très loin le cadre du raisonnable. Je suis dans une fébrilité constante, comme un drogué en manque qui se cherche au milieu de ses propres hallucinations.

« En lien direct avec la figure paternelle, il y a une longue période de votre vie passée dans l'armée où vous êtes devenu tout simplement « matricule 129 ». Qu'avez-vous gardé de toute cette période ? »

Je garde mes amis. Les meilleurs amis du monde. Nous sommes restés très liés, très proches les uns des autres. Certes, la vie n'était pas commode à cette époque. Des enfants de neuf ans enfermés dans une caserne et livrés aux bons soins de caporaux bornés et violents, c'est d'un tel gâchis ! Mais il faut savoir extraire de l'or à partir de la boue, être un alchimiste génial pour supplanter les mauvais souvenirs et recouvrer une part de ses rêves. J'ai beaucoup souffert, mais les épreuves ont forgé mes convictions. S'il m'arrive encore de tenir debout, c'est parce qu'enfant je n'ai pas appris à me mettre à genoux.

« Il y a ensuite la rencontre fondatrice pour l'écrivain que vous serez par la suite avec la langue française et avec vos écrivains préférés, dont Albert Camus occupe une place de prédilection et auquel vous ne cessez de rendre hommage. Est-il possible de nous dire en quelques mots ce que vous lie à l'auteur de *l'Etranger* ? »

Je n'ai pas aimé *l'Etranger* de Camus, j'ai aimé le talent de Camus. Ce roman a été un choc et une révélation pour moi. C'est en finissant de le lire que j'ai choisi de devenir romancier en langue française alors que j'ambitionnais de devenir poète en arabe. Camus était un être écorché, mais aussi un écorcheur impitoyable. Il est centré sur sa personne au point où il ne voyait les choses que selon sa convenance. Son Algérie était aux antipodes de l'Algérie des Algériens, pied-noir et autochtones. Mais son écriture était si belle qu'on pardonnait le reste. Pour moi, Camus demeure une vision opiacée de mon pays. Une vision magnifiée et improbable à la fois, un voyage à travers mille interrogations auxquelles j'essaye de répondre dans mes romans. Je salue en commun son art littéraire. Ce qu'il fut ne m'intéresse pas. On ne demande pas à un écrivain d'être un saint, on attend de lui du talent, et rien d'autre.

« Faisons à vos côtés les premiers pas dans ce périple où chaque ville offre en cadeau son visage, un plus beau que l'autre, si l'on en croit le guide que vous êtes. Car ce n'est pas des choses inertes que vous évoquez, mais des villes vivantes, coquettes, aguichantes... C'est l'exemple de la ville d'Alger, pour commencer, ville que vous appelez « *Alger la Blanche* », à cause de sa générosité. Qu'a-t-elle de si beau, cette ville « *pudique* » et « *philosophe* », comme vous la nommez ? »

Alger est paradoxale. Elle est capable d'ensorceler et de traumatiser en même temps. Je crois qu'elle n'a pas réussi à digérer l'affront que ses enfants lui ont fait durant la guerre terroriste. Elle, qui pensait avoir triomphé des mauvaises passes sous le joug colonial, elle se surprend à douter d'elle-même une fois rendue à sa liberté. Ce qui chahute les chants d'Alger est le silence de ses poètes disparus. Alger puisait sa magie dans le génie de ses artisans, la générosité de ses femmes, l'humilité de ses érudits. Aujourd'hui, les chants ne racontent plus que le désarroi et le chagrin, la contestation et le déni de soi. Alger ne se reconnaît pas dans le malheur, mais dans la force de le surmonter. Or, le malheur perdure dans les rues et les esprits, et Alger ne sait plus se faire belle devant le miroir, elle lui tourne le dos.

« Que dire de la ville d'Oran, ville où vous avez grandi. Albert Camus, dites-vous, la considérerait « circulaire » ? Selon vous, la ville n'a rien de circulaire, elle « *s'épuise sous le vertige du large* ». Et vous rajoutez, en empruntant sa voix : « *Je suis une cité sans ambition, mes saints patrons me suffisent. Ces derniers n'étant plus là, je me contente de leurs fantômes* ». En fait, vous dressez un portrait assez nostalgique de cette ville qui a perdu l'éclat de son passé. Un passé fait de mélange de cultures et de communion d'esprits, une ville « *magique comme mes musiques* ». D'où vient cette nostalgie dans l'évocation que vous faites de cette ville déchue de sa splendeur ? »

La nostalgie est une escale dans ce qui n'est plus. Elle est triste parfois parce qu'elle nous renvoie à ce qui a bercé notre âme et qui a disparu, nous livrant à des lendemains incertains. Oran fut terriblement séduisante à une époque. Une ville jouissive, festive, heureuse et insoucieuse. Une fille dévergondée aussi, un peu farfelue, qui savait que les belles années de la jeunesse sont les seules consolations d'une vie finissante. Aujourd'hui, Oran redoute chaque matin comme un sortilège. Elle n'a pas confiance et elle ne rêve plus. Ses beaux quartiers se sont délabrés, et la drague, qui donnait de l'entrain aux zazous pommades, s'est enrobée d'agressivité. On ne sait plus regarder passer une jolie fille dans la rue, on la persécute. Et Oran a horreur des mufleries. C'est la raison pour laquelle elle se laisse aller, elle se néglige et se meurt car on ne sait plus faire la cour aux demoiselles.

« Si la mer exerce moins sa fascination pour les espaces infinis, il y a dans la description que vous faites de l'Algérie une autre dimension capable de cette représentation : le désert. Parlant de Tamanrasset, le pays des Touaregs, vous décrivez un pays « *plus vaste que l'Univers* », qui « *se soustrait aux désordres de la terre* ». Mais, même dans ce territoire longtemps vierge, vous déplorez aujourd'hui les traces laissées par la folie des hommes. »

Comme sur une plage, les traces de pas que l'on laisse sur le sable s'effacent au passage des vagues. Le désert a ses tempêtes pour se laver des traces de l'Homme. Il est un monde intérieur qui s'auto suffit. La folie des hommes l'amuse. Le désert nous plaint. Il nous méprise. Il ne nous aime pas. C'est nous qui essayons de le magnifier pour mériter un soupçon de son estime. Mais si vous êtes un être bienveillant, un chercheur de lumière et de sagesse, le désert vous offre la possibilité d'aller au bout de votre quête. Il vous devient une école et vous permet d'accéder à une certaine maturité. Cependant, si vous le foulez en conquérant, il saura vous prouver combien vous êtes insignifiant, misérable et stupide. Le désert est une formidable leçon de vie, un regard sans concession sur notre infinitésimale vanité.

« Vous ne cessez, tout au long de ce livre, de rendre hommage aux Algériens : « *Chez nous, ce ne sont pas les sites qui importent, mais le gens qui gravitent autour. Un clin d'œil, un pouce dressé, un petit salut de la main, et tous les démons sont conjurés* ». C'est donc un hymne en hommage à ces hommes et à ces femmes que vous écrivez que ce soit pour ceux qui vivent à Alger, au Nord-Ouest, en Kabylie ou dans le Grand Sud du désert. De ce point de vue humain et personnel, ce livre est-il un cadeau réussi dont la vocation principale est sa capacité de conjurer les démons encore présents dans l'histoire qui les lie au passé? »

Ce livre est une invitation au voyage avant d'être un hommage aux Algériens. Tout peuple a ses vieux démons. Cela ne fait pas de lui un démon. Bien au contraire, c'est dans l'adversité que l'on accède à son humanité. L'Algérie est une rédemption possible. Beaucoup d'étrangers, d'aventuriers, de transitaires ont reconnu que mon pays a changé leur mentalité, qu'ils ont le sentiment d'avoir bonifié auprès des Algériens. Nous sommes un peuple fraternel, xénophile et nous aimons rendre service et être agréables avec ceux qui ont la gentillesse de nous rendre visite.

Sautez dans un avion et débarquez dans n'importe quelle ville algérienne. A peine arrivé, et vous êtes chez vous ; mieux, vous êtes heureux.

**Propos recueillis par Dan Burcea, lors du salon littéraire (septembre 2012)**

## ANNEXE-IV

« *Yasmina Khadra se démasque* », par Jean-Luc Douin in *Le Monde*,  
11.01.2001.

Il n'y a plus de mystère Yasmina Khadra. L'écrivain algérien, qui avait révélé son identité masculine au " Monde des livres " en septembre 1999, sort aujourd'hui de l'anonymat et nous raconte, en exclusivité, les circonstances qui l'avaient amené à se masquer. Né en 1955, enrôlé dès l'âge de neuf ans dans l'école des cadets d'El Mechouar, Mohamed Moulessehoul était officier supérieur de l'état-major algérien. Aujourd'hui, il a mis fin à sa carrière militaire pour se consacrer entièrement à sa vraie vocation : la littérature. Installé au Mexique, il savoure cette " désertion " : " J'étais né pour écrire ! "

"Le regard que vous portez dans L'Ecrivain sur vos années de "déportation" est douloureux. Vous dites que votre famille s'est débarrassée de vous, parlez d'"enceinte pénitentiaire" pour dépeindre la caserne, évoquez le sentiment d'être traîné vers votre destin "par les jambes, semblable aux agneaux qu'on livre à l'abattoir".

– J'ai été éjecté de ma famille, c'est un fait : une initiative malheureuse de mon père. Et j'ai été adopté par l'armée, que je quitte sans rancune : elle m'a élevé, je l'ai servie, je crois, avec dignité et courage. Je n'ai jamais cherché à dévier de la voie qu'on m'avait tracée. Je ne me suis jamais rebellé. Mais je n'ai jamais renoncé à ce que j'estime être plus fort qu'un destin : ma vocation d'écrivain. J'ai continué à écrire dans un monde qui me refusait cette liberté- là, et j'ai réalisé mon rêve, peut-être grâce à lui : les interdits forgent les volontés inflexibles.

– Pourquoi avez-vous choisi d'écrire en français ?

– Je n'ai pas choisi. Je voulais écrire. En russe, en chinois, en arabe, mais écrire ! Au départ, j'écrivais en arabe. Mon prof d'arabe m'a bafoué, alors que mon prof de français m'a encouragé !

– Vos premiers livres ont été publiés en Algérie sous votre nom.

– Ils étaient modestes ! J'y évoquais le monde qui m'avait été confisqué, les bourgades, les conditions de vie des petites gens, le fatalisme avec lequel ils acceptaient leur sort. J'inventais des pays imaginaires afin de pouvoir m'exprimer librement. Je m'autocensurais, car la censure régnait alors sur tout ce qui n'était pas dans la ligne du système : il fallait glorifier la révolution.

– Comment en êtes-vous venu à utiliser un pseudonyme ?

– En 1989, la présence d'un écrivain dans les rangs de l'armée a commencé à irriter la hiérarchie. Je n'avais pas écrit de livre susceptible d'être interdit, mais j'avais participé à un concours sans demander d'autorisation. Une circulaire émanant du ministère de la défense a brutalement imposé aux écrivains militaires de soumettre leurs œuvres à un comité de censure militaire. Cette circulaire ne visait que moi. Il était impensable que j'accepte cette mesure. Plutôt que de me soumettre, j'ai décidé d'arrêter d'écrire : cela m'a rendu fou ! C'est alors que ma femme m'a conseillé de prendre un pseudonyme. Elle m'a dit : "Tu m'as donné ton nom pour la vie, je te donne le mien pour la postérité !" Yasmina Khadra sont ses prénoms. Et d'un seul coup, dans la clandestinité, j'ai écrit trois livres : les deux premières enquêtes du commissaire Llob (Le Dingue au bistouri et La Foire), et Les Califes de l'apocalypse, un livre prémonitoire dont aucun éditeur n'a voulu.

– Ce pseudonyme a surpris la préfacière de l'un de vos livres, épatée de voir une femme "derrière cette écriture misogyne jusqu'à la veulerie"

– J'ai le plus grand respect pour la femme, que je crois supérieure à l'homme. Elle a été la première à s'insurger publiquement contre l'intégrisme !

– Pourquoi gardez-vous aujourd'hui ce pseudonyme ?

– Je déteste l'ingratitude. Pourquoi tournerais-je le dos à un pseudonyme qui m'a permis de me faire connaître ? Yasmina Khadra a été l'écrivain que je rêvais d'être : je l'accompagnerai jusqu'au bout !

Morituri est la première enquête du commissaire Llob publiée en France. Ce polar a failli être édité chez Gallimard.

– Lorsque j'ai publié mon premier recueil de nouvelles, à Alger, Houria, ce fut un triomphe personnel, une victoire sur la négation. Or quelqu'un m'a remis à ma place : si je voulais vraiment être respecté, il fallait que je sois édité par Gallimard ! Depuis ce jour, j'ai remué ciel et terre pour intéresser Gallimard. J'y ai envoyé tous mes livres en priorité, avant de tenter Le Seuil, Robert Laffont, Denoël, Stock. Chaque fois, je brûlais le manuscrit au troisième refus. Je m'interdisais de croire qu'un auteur incapable d'intéresser un éditeur sur trois puisse prétendre au statut d'écrivain. Et voilà qu'en 1994 Gallimard accepte ce manuscrit, alors intitulé Magog : j'étais aux anges ! Malheureusement, ils se sont ravisés après avis du service juridique : le livre était trop violent.

– Comment Magog est-il devenu Morituri ?

– Magog avait été écrit dans un état second. Je venais d'être choqué par un spectacle terrible, un attentat meurtrier. Je suis tombé dans une sorte de dépression, au cours de laquelle j'ai réglé mes comptes avec les intégristes, sans m'en rendre compte. Je me suis retrouvé avec ce manuscrit sans me souvenir quand et comment je l'avais écrit ! C'était effectivement impubliable tel quel.

– Vous avez pris un gros risque avec L'Automne des chimères, dans lequel vous dépeignez la disgrâce de votre commissaire Llob, mis à la retraite pour avoir publié Morituri sous le pseudonyme de Yasmina Khadra !

– Il me fallait lancer ce message à l'adresse de tous ceux qui m'avaient soutenu, leur dire qui j'étais ! Mais c'était, c'est vrai, un peu suicidaire. Peu l'ont compris. J'y avouais tout, en filigrane : que Khadra était un homme, qu'il était militaire puisque Llob était convoqué, non pas au ministère de l'intérieur, mais à la délégation, c'est-à-dire à l'armée, puisqu'en temps de guerre tous les pouvoirs sont délégués à l'armée !

– Comment l'homme que vous décrivez si effaré par la violence (cette "voie des pertitions") a-t-il pu assumer ses missions militaires ?

– Enfant, j'avais une sainte horreur des films violents, de l'obscurité périlleuse d'où jaillit la main armée d'un couteau, des cris d'épouvante et des yeux exorbités du meurtrier que j'étais sûr de retrouver dans mon sommeil. Mais j'ai été engagé dans la guerre, c'était mon métier. Pas moyen de tricher. J'ai pratiqué la violence, car on ne peut parfois guérir le mal que par le mal.

– Que pensez-vous de la prise du pouvoir des militaires en 1992 ?

– C'était une bonne chose. Si les officiers allemands avaient fait la même chose au moment de la prise du pouvoir par Hitler, ils auraient empêché la Shoah. Notre guerre civile a épargné toutes les autres nations alentour, y compris de l'autre côté de la Méditerranée : les islamistes avaient programmé une gigantesque épuration !

– L'armée algérienne a été suspectée de passivité, par exemple lors du massacre de Bentalha.

– Toutes les armées du monde se cassent les dents face au terrorisme ! L'armée algérienne est formée pour la guerre classique contre d'autres armées, pas pour affronter une guérilla dont les règles lui échappent, une guerre sournoise, jusqu'au-boutiste, qui opte pour le spectaculaire au détriment de la logique, se surpasse dans l'absurde. Les terroristes s'attaquent à tout, aux arbres, aux chiens, aux vaches, aux

bergers. L'armée algérienne est d'une vaillance extrême contre ces gens- là ! Mais elle est incapable de mettre à genoux l'intégrisme.

– L'un de vos anciens camarades, Saïd Mekhloufi, est devenu un émir de l'intégrisme armé. Vous avez été amené à planifier deux embuscades pour le neutraliser.

– C'était un frère ! Mais il est devenu l'un de ces insurgés qui sont allés si loin dans l'atrocité qu'ils ne peuvent plus réintégrer la société. Saïd a choisi de tuer enfants, femmes et vieillards. Sa tête était mise à prix, il fut exécuté par un autre combattant de l'Armée islamique du salut auquel il refusait de faire allégeance. Moi, je dois aux livres de m'avoir sauvé de la résignation. J'ai écrit six livres pendant la guerre, qui m'ont permis de transcender mes angoisses, de surmonter l'horreur, de rester lucide, de ne pas devenir un tueur.

– La littérature est un rempart contre la haine ?

– Les écrivains sont des prophètes, des visionnaires, des sauveurs de l'espèce humaine. Ils n'interprètent pas le monde, ils l'humanisent. J'ai toujours voulu être au service de ce dernier bastion contre l'animalité. Devenir l'un des phares qui bravent les opacités de l'égarement. ”

Entretien. ...En exclusivité pour *Le Monde des livres*.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## **ŒUVRES DU CORPUS**

- KHADRA, Yasmina, *À quoi rêvent les loups*, Paris, Editions Julliard, 1999.
- KHADRA, Yasmina, *L'écrivain*, Paris, Pocket, 2001.
- KKHADRA, Yasmina, *Cousine K*, Paris, Pocket, 2003.
- KHADRA, Yasmina, *L'attentat*, Paris, Pocket, 2005.
- KHADRA, Yasmina, *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Editions Julliard, 2008.

## **AUTRES ŒUVRES**

- BOHRINGER, Richard, *Traîne pas trop sous la pluie*, Paris, Flammarion, 2009.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- KHADRA, Yasmina, *L'imposture des mots*, Paris, Pocket, 2002.
- KHADRA, Yasmina, *Les hirondelles de Kaboul*, Paris, Pocket, 2004.
- KHADRA, Yasmina, *Les sirènes de Bagdad*, Paris, Pocket, 2006.
- LOUIS, Edouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Editions du Seuil, 2014.
- WEITZMANN, Marc, *Chaos*, Paris, Editions Denoël, 1997.
- WEITZMANN, Marc, *Fraternité*, Paris, Editions Denoël, 2007.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- AVOUAC, Cécile, *Les pratiques d'autofiction dans le roman contemporain chez Colette et Philip Roth*, Paris, French Edition, 2010.
- BAKHTINE, Mikhael. *Esthétiques et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Sur le dialogisme et la polyphonie.
- BARTHES, Roland, *Théorie du texte*. Article in *Encyclopédie universelle*, 1973
- BARTHES, Roland et NADEAU Maurice, *Sur la littérature*, Presse universitaire de Grenoble, 1981.
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.
- BURGELIN, Claude, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Paris, Circé, 1996.
- CASTELLANI, Jean-Pierre, « *Les masques du « je » dans le discours autobiographique* », sous la direction de, *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*, Indigo, 2012.

- CLERC, Thomas. *Les Écrits personnels*, Paris, Éditions Hachette, 2001.
- CHIANTARETTO, Jean-François, sous la direction de, *Ecriture de soi et sincérité*, In press éditions, 1999.
- COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004.
- DARRIEUSSECQ, Marie, « *L'Autofiction, un genre pas sérieux* », *Poétique*, n. 107, Paris, septembre 1996, p. 369-380.
- DARRIEUSSECQ, Marie. *Le Bébé*, Paris, Éditions P.O.L., 2002.
- DOUBROVSKY, Serge. *Un Amour de soi*, Paris, Éditions Hachette, 1982.
- DOUBROVSKY, Serge. « *Autobiographie/vérité/psychanalyse* », *L'Esprit créateur*, vol. 20, Minnesota, automne 1980, p. 61-79.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1977.
- DOUBROVSKY, Serge. *Le livre brisé*, Paris, Éditions Grasset, 1989.
- FINKIELKRAUT, Alain, *Ce que peut la littérature*, Paris, Gallimard, 2008.
- FOREST, Philippe. *L'Enfant éternel*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, coll. « Folio ».
- FOREST, Philippe et Olivier MÉNANTEAU. *Près des acacias : l'autisme, une énigme*, Arles, Actes Sud, 2002.
- FOREST, Philippe. « *Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial* », *Littératures sous contrat*, Emmanuel Bouju (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 213-225.
- FOREST, Philippe. *Le Roman, le Je*, Nantes, Éditions Pleins feux, 2001, coll. « Auteurs en question », 89 p.
- FOREST, Philippe. *Le Roman, le réel et autres essais*, Allaphbed 3, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2007.
- FOREST, Philippe. *Le Roman, le réel, un roman est-il encore possible ?* Nantes, Éditions Pleins feux, 1999.
- FOREST, Philippe. *Sarinagara*, Paris, Éditions Gallimard, 2004.
- FOREST, Philippe. « *La vie est un roman* », *Genèse et Autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Louvain-la-Neuve, Éditions Academia Bruylant, 2007, p. 211-217.
- GARAND, Dominique, « *Que peut la fiction ? Yasmina Khadra et le conflit israélo-palestinien* », *Etudes françaises*, vol. 44, n° 1, 2008.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il Je ?*, Paris, Editions du Seuil, 2004.
- GASPARINI, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

- GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1995.
- GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie, lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003.
- JENNY, Laurent, *La stratégie de la forme*, in Poétique n° 27, 1976.
- LECARME, Jacques et Eliane LECARME-TABONE. *L'Autobiographie*, Paris, Éditions Armand Colin, 1re édition, 1997.
- LECARME, Jacques. « L'autofiction, un mauvais genre ? », *Autofictions & Cie*, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune (dir.), RITM, n°6, Paris, Éditions Université de Paris X, 1993, p. 227-249.
- LECARME, Jacques, « *Fiction romanesque et autobiographie* », *Universalialia*, Paris, 1984, p. 417-418.
- LECLAIRE, Serge. *Démasquer le réel*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, coll. « Point ».
- LEJEUNE, Philippe. *L'Autobiographie en France*, 2e édition, Paris, Éditions Armand Colin, 1998.
- LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*, Paris, Éditions Du Seuil, 1986, coll. «Poétique ».
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. «*Peut-on innover en autobiographie ?* », *L'Autobiographie. Actes des VIe Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Michel Neyraut (dir.), Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1988, p. 67-100.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, Éditions XYZ, 2010.
- PERRON, Gilles. « *Le récit de soi, visite guidée* », *Québec français*, Québec, n. 138, été 2005.
- PIGALET, Philippe, *Ecrire mode d'emploi*, Paris, Nathan, 1999.
- RICOEUR, Paul, « *La configuration du temps dans le récit* », *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1984.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
- ROBBE-GRILLET, Alain. « *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi* », *L'Auteur et le Manuscrit*, conférence de juin 1986,

- Philippe Lejeune, Michel Contat (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1991, coll. « Perspectives critiques ».
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- TOONDER, Jeannette M.L., « *Qui est Je ?* », *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Publications Universitaires Européennes, 1999.
- WALTER, Guy, « *roman et réalité* », *Assises du roman*, Le Monde Villa Gillet, 2007.

### **MÉMOIRES, THÈSES ET ARTICLES EN LIGNE :**

- BENDAAMOUCHE, Samra, *Yasmina Khadra : un humaniste dans un contexte idéologique et politique de conflit*, Mémoire de Magister, Université de Biskra, 2009.
- BERTRAND, Juliane. *Fiction et autobiographie chez J. Boissard ; suivi de, Une histoire, deux récits*, Mémoire présenté comme exigence partielle en études littéraires, Université McGill, 2002.
- BOULAHBAL, Fizia Hayette, *La singularité de l'écriture de soi chez Yasmina Khadra dans L'imposture des mots*, Mémoire de Magister, Université de Bejaia, 2008.
- CLUZEL, Audrey. *Entrevue sur Le Roman, le Je*, entrevue avec Philippe Forest, mars 2001, <http://www.manuscrit.com>. Page consultée le 17/11/2009.
- COLONNA, Vincent. *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Gérard Genette (dir.), EHESS, 1989, disponible sur le serveur de thèses multidisciplinaires TEL du CCSD (Centre pour la communication scientifique directe) : <http://tel.archivesouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>, page consultée le 15/11/2009.
- DAHI, M'hamed, *Statut de l'autofiction dans la littérature arabe*, sous la direction de, cultures et autofictions, [www.ccic-cerisy.asso.fr](http://www.ccic-cerisy.asso.fr)
- DOUIN, Jean-Luc, *Yasmina Khadra se démasque*. In *Le Monde des livres*, 11.01.2001. [En ligne]. consulté le 14/05/2016. Disponible sur : [http://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/11/yasmina-khadra-se-demasque\\_136098\\_1819218.html?xtmc=yasmina\\_khadra&xtcr=82](http://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/11/yasmina-khadra-se-demasque_136098_1819218.html?xtmc=yasmina_khadra&xtcr=82)
- KHADRA, Yasmina, Biographie, [www.yasmina-khadra.com](http://www.yasmina-khadra.com)
- LAURENT, Jenny. *L'Autofiction*, « Méthodes et problèmes », Département de français moderne, Université de Genève, 2003 :

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction>,

page consultée le 17/05/2011.

- MAJOR, Mélissa. *Le narrateur "je" pouvant posséder les capacités d'un narrateur omniscient, faisant son récit fictif au présent dans une narration simultanée ; suivi de, Le reste de ma vie*, Mémoire présenté comme exigence partielle en études littéraires, Université McGill, 2007.
- PERAS, Jérôme, *Une conquête existentielle et autofiction perturbées dans le livre brisé de Doubrovsky*, mémoire de maîtrise, Université François Rabelais de Touraine, 1998.

## RÉSUMÉS

Dans les récits contemporains ou dans ces autobiographies « romancées » appartenant souvent à la littérature du XXI<sup>e</sup> siècle, il existe une sorte de mouvement qui conduit le sujet à *s'extimer*, à se déporter à la limite extérieure et aux frontières de lui-même pour mettre en contact l'intime ou le moi avec le monde, avec l'autre, avec les gens des villes. Une forme d'errance dans un espace qui est plus intérieur que l'intérieur même. L'auteur d'aujourd'hui parle de son moi sans pour autant livrer une véritable autobiographie ; il ne se révèle pas tout entier dans son intimité et ses secrets. Pour comprendre ces écritures du moi, un corpus et un écrivain : la problématique des expressions du moi chez Yasmina Khadra.

**Mots-clés :** écriture du moi, double, identité, autobiographie, autofiction, vérité, fiction.

In contemporary stories or autobiographies "romanticized" often that belong to the literature of the twenty-first century, there is a kind of movement that leads the subject to « *s'extimer* », to veer to the outer limits and boundaries for itself to the intimate contact or the me with the world, with the other, with the persons of cities. A form of wandering in a space which is more inside than the same inside. The today author speaks of his ego without delivering a true autobiography; it does not prove entirely in its intimacy and its secrets. To understand these writings of me, a novel and a writer: the problematic expressions at me Yasmina Khadra.

**Keywords:** writing me, double, identity, autobiography, self-fiction, truth, fiction.

في القصص المعاصرة أو السير الذاتية "الرومانسية" غالبا ما تنتمي إلى الأدب في القرن الحادي والعشرين، وهناك نوع من الحركة التي تقود الفرد إلى الخروج من الحميم *s'extimer* ، الخروج من الحدود النفسية ووصل الحميمي بالانا مع العالم، مع الاخر، مع سكان المدينة. وهناك شكل من التجوال في الفضاء الذي هو اعمق داخل من داخل نفس الفرد. مؤلف كتاب اليوم يتحدث عن غروره دون تقديم سيرة ذاتية صحيحة. فإنه لا يثبت تماما في العلاقة الحميمة وأسراره. لفهم هذه الكتابات، كتابات الانا، والإحضر، والكاتب: مشكلة تعبيرات الانا عند ياسمينة خضرا.

**الكلمات المفتاحية :** كتابة الانا، الازدواجية، الهوية، السيرة الذاتية، الخيال الذاتي، الحقيقة، الخيال .

---

**A**

atypique · 11, 23, 53, 58, 72, 78, 95, 99, 105, 118, 186, 187

auctoriale · 31

auteur · 11, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 127, 129, 134, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 160, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 192, 193, 194, 202, 209, 241

autobiographie · 8, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 49, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 107, 109, 110, 112, 113, 114, 118, □140, 141, 142, 143, 144, 145, 150, 151, 156, 157, 159, 160, 166, 170, 178, 180, 183, 186

auto-censure · 84, 88, 121, 136, 143

autofiction · 8, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 43, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 58, 68, 69, 71, 73, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 97, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 140, 144, 145, 146, 150, 160, 166, 184, 188

---

**B**

biographie · 25, 40, 52, 81, 83, 85, 88, 101, 149, 159, 176, 179

---

**C**

censure · 11, 13, 87, 121, 148

contrat · 36, 37, 98, 107, 115, 142

---

**D**

désengagement · 38, 127, 132, 135

dialogisation · 153  
dialogisme · 152, 153  
Diction · 31, 154, 237  
diégèse · 26, 51, 88, 156  
discours · 12, 26, 31, 32, 36, 39, 40, 43, 45, 46, 48, 67, 73, 77, 81, 96, 106, 107, 108, 112, 116, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 139, 141, 152, 153, 154, 155, 157, 165, 170, 172, 173, 174, 177, 186, 187  
discours de beauté · 186  
discours de vérité · 186  
double · 15, 34, 49, 56, 67, 72, 82, 84, 87, 100, 154, 155, 156, 162, 165, 179, 186, 241

---

## *E*

écrivain (L') · 8, 11, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 75, 76, 79, 81, 82, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 106, 108, 109, 110, 112, 114, 116, 118, 119, 120, 121, 123, 127, 134, 137, 138, 139, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 160, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 171, 174, 175, 176, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 186  
engagement · 31, 37, 80, 119, 120, 121, 122, 132, 134, 135, 136, 137, 139, 141, 142  
énonciation · 26, 32, 35, 38, 39, 41, 49, 63, 76, 98, 119, 141  
espace · 8, 10, 16, 19, 22, 25, 32, 33, 34, 36, 37, 44, 45, 50, 58, 69, 72, 82, 98, 104, 119, 120, 179, 186, 187, 188  
esthétique · 15, 16, 67, 69, 74, 92, 137, 153, 191, 199, 189

---

## *F*

fiction · 8, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 52, 54, 60, 67, 68, 69, 74, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 95, 96, 97, 106, 107, 108, 109, 110, 114, 116, 117, 119, 120, 122, 136, 143, 144, 145, 147, 165, 167, 179, 186, 187, 188  
fictionnalisation · 19, 29, 45, 48, 49, 79, 81, 83, 84, 85, 106, 239  
fictionnalisation de soi · 19

---

## *G*

genre · 11, 8, 15, 20, 21, 23, 24, 26, 30, 31, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 48, 49, 51, 52, 53, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 69, 71, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 88, 89, 91, 97, 99, 104, 109, 110, 113, 126, 140, 144, 150, 163, 171, 175, 183, 184, 188

---

## *H*

hybride · 23, 39, 59, 71, 72, 74, 140, 186

---

## *I*

identité · 11, 10, 11, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 41, 45, 49, 50, 56, 57, 60, 61, 62, 64, 67, 68, 74, 75, 76, 77, 79, 85, 89, 95, 96, 97, 100, 113, 115, 116, 117, 123, 134, 141, 142, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 155, 156, 161, 167, 172, 174, 176, □204, 207, 241  
illusion (L') · 40, 45, 49, 50, 58, 81, 89, 90, 109, 144

image · 41, 45, 83, 87, 98, 128, 146, 149, 163, 164, 169, 170, 171, 173, 174, 180, 184, 187, 196, 194

imaginaire · 12, 20, 23, 26, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 49, 55, 59, 66, 68, 74, 82, 94, 106, 107, 140, 143, 172, 173, 177, 187, 188

inconscient · 11, 41, 42, 43, 65, 145, 172, 178

intellectuel · 88, 150, 184, 198, 199, 192

---

## *J*

JE · 23, 27, 31, 39, 40, 43, 48, 50, 51, 54, 55, 58, 60, 62, 63, 67, 68, 77, 86, 88, 97, 99, 104, 106, 107, 110, 113, 114, 115, 117, 118, 128, 129, 132, 133, 135, 138, 142, 147, 148, 149, 154, 155, 157, 159, 162, 164, 168, 169, 170, 171, 174, 176, 177, 180, 181, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 198, 199, 201, 202, 204, 207, 208, 209, 211, 236, 240

---

## *L*

langage · 20, 37, 39, 60, 68, 80, 81, 107, 108, 165, 173, 174, 179

lecteur · 10, 12, 16, 17, 22, 25, 27, 29, 32, 34, 37, 39, 43, 45, 51, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 77, 78, 79, 84, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 110, 113, 114, 115, 122, 126, 128, 129, 134, 137, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 150, 152, 155, 156, 163, □173, 174, 175, 178, 180, 181, 182, 183, 199, 204, 186, 193, 197

---

## *M*

masque · 8, 34, 50, 87, 121, 131, 168

mémoire · 11, 14, 40, 42, 61, 62, 67, 73, 85, 100, 105, 109, 115, 117, 143, 146, 151, 152, 156, 161, 178, 179

miroir · 11, 36, 55, 83, 84, 88, 109, 113, 114, 149, 162, 163, 164, 165

mots · 10, 26, 31, 35, 44, 52, 54, 55, 58, 81, 83, 85, 88, 92, 98, 106, 107, 141, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 161, 164, 166, 167, 168, 190, 193, 198, 205, 191, 193, 197, 202, 236, 239

---

## *N*

narrateur · 14, 25, 28, 31, 32, 33, 37, 57, 58, 62, 63, 67, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 89, 91, 95, 96, 97, 104, 105, 113, 116, 123, 126, 129, 130, 131, 134, 141, 142, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 167, 169, 173, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 187

narration · 8, 35, 61, 62, 63, 73, 81, 82, 88, 96, 107, 115, 162, 163, 164, 167, 174, 175, 240

narratologie · 95, 157, 173

neutralité · 12, 122, 131

---

## *P*

pacte · 11, 12, 17, 24, 29, 31, 37, 49, 64, 65, 67, 73, 74, 75, 77, 80, 81, 84, 86, 88, 90, 91, 93, 95, 111, 115, 140, 142, 143, 147, 148, 164, 166, 174

pacte autobiographique · 24, 29, 49, 67, 74, 77, 80, 90, 95, 142, 143, 164, 166, 174

pacte romanesque · 80, 81, 84, 86, 90, 142

paratexte · 25, 104, 142, 145, 150

personnage · 20, 22, 25, 26, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 45, 48, 49, 55, 62, 63, 67, 68, 75, 76, 77, 79, 80, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 95, 105, 110, 114, 123, 128, 129, 132, 134, 141, 142,

148, 149, 150, 155, 161, 162, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, □178, 180,  
182, 187, 188  
poétique · 37, 80, 83, 105, 106, 107, 136, 145, 203, 191  
polar · 57, 99, 104, 122, 209  
polyphonie · 63, 152, 153, 154  
production · 15, 48, 54, 98, 102, 103, 104, 108, 122, 183, 199, 238  
pseudonyme · 11, 29, 32, 48, 55, 56, 60, 75, 77, 91, 121, 148, 150, 208, 209  
psychanalyse · 16, 41, 65, 71, 85, 86, 107, 108, 109, 110, 115

---

## **R**

récit · 11, 12, 13, 16, 19, 21, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 49, 50, 52, 53,  
54, 59, 60, 62, 64, 68, 69, 71, 75, 76, 80, 81, 82, 88, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 107, 109,  
112, 116, 123, 126, 136, 137, 143, 144, 146, 149, 150, 157, 158, 161, 162, 165, 168, 173,  
174, 175, 176, 177, 178, 181, 187, 188, 191, 188, 238, 240  
réel · 10, 15, 20, 21, 24, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 43, 44, 45, 49, 51, 54, 55, 58, 69, 71, 74, 81,  
85, 146, 163, 164, 169, 175, 186, 187, 188  
référentiel · 26, 35, 37, 43, 69, 76, 77, 81, 88, 90, 94, 96, 106, 108, 112, 116, 120, 122,  
142, 162, 187  
roman · 8, 10, 11, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 25, 28, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 43, 49, 51,  
52, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 66, 68, 69, 70, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 90, 91, 92, 96, 98,  
99, 100, 106, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131,  
132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 145, 146, 153, 154, 159, 161, 168, 173, 174

---

## **S**

s'extimer · 8, 59, 74, 241  
scripteur · 35, 37, 42, 92  
stratégie · 43, 46, 64, 88, 89, 99, 102, 103, 104, 114, 121, 136, 139, 145, 146, 171, 174,  
183, 184, 187, 188

---

## **T**

temps · 23, 26, 34, 35, 55, 63, 66, 78, 82, 89, 95, 115, 118, 119, 133, 143, 146, 155, 158,  
171, 174, 175, 177, 179, 182, 186, 196, 201, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 203, 210, 238

thème · 136, 174

---

## V

voix · 54, 62, 63, 64, 78, 89, 97, 130, 131, 152, 153, 154, 155, 161, 162, 164, 169, 174, 180, 197, 201, 204

## *INDEX DES AUTEURS*

---

Avouac · 24, 26, 30, 31  
Bakhtine · 152, 153, 173  
Barthes · 185, 236  
Benveniste · 76  
Bererhi · 171, 177  
Bohringer · 50  
Boulahbal · 156, 173, 178  
Bourdieu · 107  
Burgelin · 37  
Castellani · 236  
Chateaubriand · 63, 116, 145, 195, 197, 198  
Chiantaretto · 109, 110  
Clerc · 26, 143  
Colonna · 19, 21, 22, 24, 26, 30, 78, 81, 146  
Darriussecq · 30, 39, 80, 140, 145, 146, 147  
Diderot · 49  
Dobrovsky · 12, 8, 18, 19, 21, 23, 24, 30, 31, 33, 49, 66, 67, 68, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 86, 88, 89, 90, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 115, 116, 117, 140, 144, 146, 150, 166, 184, 188  
Ducrot · 103  
Finkielkraut · 11, 123, 185  
Forest · 141  
Garand · 119, 120, 133, 134, 139  
Gasparini · 36, 40, 48, 67, 80, 113, 173  
Genette · 31, 32, 62, 70, 80, 97, 144, 146, 154, 157, 158, 165, 174, 175, 176, 177, 180  
Gusdorf · 32, 43, 69  
Herrnstein · 102  
Kateb · 28, 76, 77, 171, 173, 177, 196, 203  
Kaufmann · 69  
Khadra · 8, 9, 12, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 19, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64,

65, 66, 68, 69, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 107, 108, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 201, 207, 208, 209, 237, 239

Lecarme · 30, 38, 41, 79, 144

Lejeune · 13, 8, 23, 24, 30, 32, 37, 45, 49, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 76, 77, 80, 85, 88, 94, 96, 110, 112, 113, 141, 142, 147, 148, 150, 155, 160, 172, 179, 186

Louis · 64, 237

MacDonald · 39, 40

Nietzsche · 171, 177, 178

Peras · 65

Proust · 24, 90, 167, 215, 216, 219

Rabatel · 158

Robbe-Grillet · 69, 173

Rousseau · 8, 24, 61, 63, 74, 116, 114, 145, 179, 193

Roy · 142

Sartre · 21, 60, 62, 65, 67, 89, 90, 91, 103, 119, 168, 194, 195

Tolstoï · 170, 216

Toonder · 43

Tynianov · 152,

Weitzmann · 36, 40, 58, 77, 78, 89, 116, 117, 150, 166

---