Yasmina Khadra : les ressorts comiques d'un contexte tragique

Patricia Bissa Enama
FALSH – Université de Yaoundé I

Résumé : Les œuvres de l'auteur algérien Yasmina Khadra se démarquent particulièrement par une contextualisation avérée. Territorialement reconnaissables, elles mettent en situation de rencontre des individus issus des camps en conflit. Rencontre amicale, affrontements meurtriers, discours contradictoires ou prises de position irréversibles, tel est le cortège qui fonde la polyphonie des textes que nous nous proposons d'étudier. Nous insisterons plus particulièrement sur le ton globalement tragique, sur les interférences comiques, ironiques voire grotesques qui fondent finalement un discours allusif. L'auteur se permet dans le contexte de pseudonymie qu'il adopte de dire sans endosser le propos, de bénéficier en même temps d'une impunité et d'une efficacité tout en réalisant une connivence avec celui qui connaît parfaitement le contexte : le lecteur.

L'étude du contexte nous impose dès lors de relire les espaces tourmentés mis en scène, de nous interroger à la fois sur les manifestations subtiles d'une poétique. Nous examinerons donc les niveaux sémantique, syntaxique, structurel et pragmatique d'un énoncé qui affirme tout en prenant des distances avec les faits rapportés.

Mots-clés : tragique, grotesque, humour, rire, schèmes descendant et initiatique.

Pour qui a lu Yasmina Khadra, nul besoin de souligner le contexte particulièrement brutal de sa production romanesque. Par sa manière d'écrire, nous lisons sa conception des hommes, de la société et du monde. Les titres, si l'on ne cite que quelques-uns d'entre eux [1], sont ouvertement parlants et représentatifs de ce fait. Ceux-ci ne prêtent aucunement à équivoque quant au sémantisme qu'ils déploient. Si le contexte géographique s'affiche clairement en titre, ou dès l'incipit, ce qui frappe dans le fond, c'est l'ambigüité, l'ambivalence, la double tonalité qu'emprunte la narration. C'est précisément ce discours très marqué que nous voulons interroger dans cette étude. Car le constat semble une fois de plus avéré : si l'environnement sociopolitique exerce une influence sur la production, et se présente comme prétexte / pré-texte, l'auteur, en tant qu'individu ou acteur dans un espace donné, subit des contraintes institutionnelles et idéologiques qui se répercutent indubitablement sur son texte.

1. *Les Sirènes de Bagdad*, *À quoi rêvent les loups*, *L'Attentat*, *Les Agneaux du Seigneur*...

Cette étude nous impose donc de réfléchir sur une problématique d'abord théorique à savoir quel type de littérature peut être produite par un certain type d'Histoire. Comment l'histoire des nations influence-t-elle la perception du monde ? Et, sur le terrain de la pragmatique nous nous poserons la question de savoir si l'engagement et le militantisme d'un Yasmina Khadra sont dans une large mesure établis, serait-il superflu de rechercher un témoignage en faveur de la promotion, de l'esprit ? En d'autres termes ne pourrait-on pas rechercher une certaine part réservée à la jouissance et au plaisir du texte, un hommage à l'art, aux artistes ? La perspective est donc de voir comment en examinant l'itinéraire personnel d'un sujet celui-ci nous conduit à lire le réel collectif à travers un jeu alternatif ou non des questions rhétoriques et sociologiques.

Notre étude se fondera principalement sur deux romans *Les Agneaux du Seigneur* et *Les Sirènes de Bagdad*. Le premier retrace l'histoire d'un village paisible qui va fatalement basculer dans la violence et le crime avec le retour d'un de ses fils fanatisé. Il va constituer son armée de terroristes sous le prétexte de convertir les délinquants. Avec *Les Sirènes*, l'auteur met en scène la radicalisation d'un jeune étudiant témoin à répétitions de bavures de l'armée américaine et surtout de la honteuse humiliation de son père. Celle-ci ne pouvant dès lors se laver que dans le sang et le don de soi. Ce qu'accueillent avec joie les organisations terroristes. Elles vont faire de lui un candidat tout désigné pour une mission terroriste : porter et répandre un redoutable virus à Londres. Nous essayerons donc de montrer que ces romans sont des œuvres réalistes historiques, où le tragique et le rire font bon ménage pour le plus grand plaisir du lecteur.

Considérant le principe que le texte est le miroir fidèle de la société, nous voulons rendre compte d'un tel constat à travers l'art du roman qui fait allier dans le même récit une unité tragique et une multiplicité de traits comiques. Ce faisant, il se dessine inexorablement, comme involontairement, la dédramatisation d'un contexte d'hyper-dramatisation'. Aussi verrons-nous que les mêmes stratégies de narration qui servent à faire sentir la tension et la violence sont au même moment subverties et exploitées, pour créer une atmosphère comique. Rien ne semble exclu pour faire sentir le pouvoir de la plume, du 'stylet' de l'artiste, en contexte unique. Tout y est, jusqu'à la violence et aux outrages sur le lecteur. La duplicité, celles des individus, celle des lieux décrits et pour finir celle du discours qui sont autant de moments que nous développerons dans l'étude de quelques textes d'un auteur « écrivant sous X » : Yasmina Khadra.

1 Unité tragique et multiplicité comique

Les romans de Yasmina Khadra sont à l'unanimité classés récits de l'horreur, des atrocités et de la douleur de par les thèmes et au regard des scènes décrites, mais aussi par le rythme et l'atmosphère des narrations. Il nous semble que les récits sont littéralement commandés par une nécessité absolue d'amener le lecteur à traverser l'abjection. Mais la nuance que l'auteur introduit dans son propos donne, dans le fond, un caractère intime à la douleur alors que l'horreur voudrait se situer du côté du public, dans les espaces ouverts.

La douleur et l'horreur sont les deux faces qu'affiche le tragique sous la plume de Yasmina Khadra. Elles sont deux notes mises ensemble pour davantage susciter l'émotion chez le lecteur. Ce tragique découle donc de la situation exposée, de la réaction des personnages et laisse, au-delà de ce sentiment d'horreur, transparaître une certaine vision du monde de l'auteur. Mais souvent, et paradoxalement, au milieu d'une telle atmosphère surgit avec une remarquable subtilité, la fausse gamme, la note trouble, déconcertante voire choquante : le comique. Celui-ci, dans le fond, soulage et libère le lecteur de l'oppression agressive d'une description. Ce faisant, la coopération du lecteur voulue par Umberto Eco prend ici un accent particulier. Elle s'identifie à l'effet de lecture, fascinant, mystérieux, intimement obscur et libérateur par un rire sans complaisance, mais néanmoins complice. Pire encore, cette complicité commence à devenir perversion du lecteur lorsque, à partir d'un certain angle d'approche et originaire d'un espace géographique plus ou moins similaire, il se voit, presque à son corps défendant, épouser, approuver dans son for intérieur toutes ces quêtes de libération, tous ces refus de dépendance.

1.1 Un réalisme tragique

Le contexte dont Khadra livre et expose les faits relève de ce qu'on n'avoue pas clairement mais qu'on sait au fond de soi. Ceci tout simplement parce que le texte instaure un rapport dialectique entre l'œuvre d'art et la société. Celle-ci lui fournit d'ailleurs ouvertement ses personnages, son langage, ses modèles... Cette écriture de la socialité pour parler comme Claude Duchet est saisie comme un double mouvement : « Elle est d'abord tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure [...]. La socialité est d'autre part ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société et produit en lui-même ses conditions de lisibilité sociale. » (Duchet, 1973 : 449.)

Dans les deux approches, l'œuvre est posée comme une structure reproduisant une société. C'est un fait avéré, la littérature africaine fait de plus en plus allusion au contexte extralittéraire des conflits. Sous le voile du réalisme, l'auteur nous fait croire qu'il est vrai, qu'il est authentique dans cette sorte d'impartialité qu'il brandit et nous sommes subrepticement prêts à le suivre. Pourtant, il se tient ailleurs et dit bien autrement les choses. La preuve en est que les tenants du pouvoir en Algérie ne sont pas dupes de cette factice neutralité. Aussi ont-ils déclaré Yasmina Khadra, ou plutôt l'ancien officier supérieur de l'armée Mohammed Moulessehoul, *persona non grata*. En effet, ce n'est pas un hasard si le premier livre publié par Khadra s'intitule : *L'Écrivain* (2001). En réalité le but de son écriture est nettement spécifié. Il s'agit de la tâche, du rôle de l'écrivain dans la société. Russell Banks avancera fermement à ce sujet :

> *La véritable tâche du romancier consiste à rendre sous forme de drame, d'abord pour lui et au bout du compte pour nous tous, ce que signifie être humain à notre époque et à toutes les époques, au lieu où nous sommes et dans tous les lieux [...]. Dans l'acte même d'écrire ses romans, le romancier s'oppose à [une certaine] façon de voir : il se place en saboteur de*

> *l'opinion reçue. Le romancier sérieux (qui est souvent, et même habituellement comique) affirme par l'exemple et par son art la valeur transcendante de l'individu ainsi que la conscience qu'a chacun d'être brièvement en vie et non pas définitivement mort.* [Banks, 2007 : 29-30.]

Ainsi ce tragique que la narration étale à travers une poétique particulière voudrait, par delà toute spéculation, militer avant tout pour une « défense de l'humanité contre les forces de l'*inhumanité* » (*ibid.* : 29[2]). La dominante tragique parsemée de notes comiques met en évidence une force manichéenne à l'œuvre dans les romans et dans la société.

1.2 Ambivalente poéticité de l'horreur

Au commencement de l'œuvre se trouve des drames et le fin mot de ceux-ci réside en grande partie dans une histoire d'amour et d'amour propre déchu. Le désir d'aimer qui se rencontre dans les romans est généralement unilatéral. L'amour rejeté, méprisé, l'amoureux éconduit, animé finalement d'une vengeance est l'archétype que l'on retrouve dans les romans. La passion que les personnages éprouvent les uns à l'endroit des autres finit par se transformer en véritable dévoration (d'eux-mêmes et des autres), dès lors qu'il est méconnu. La quête de l'être aimé devient obsessionnelle et conduit le personnage à la folie vertigineuse de sa propre déchéance ou de la destruction de l'objet du désir. Qu'il s'agisse du geôlier des *Hirondelles de Kaboul* (2002), devenu véritable fou errant parce qu'il est tombé amoureux de sa prisonnière qui le dédaigne, la magistrate condamnée à la lapidation par les talibans. Autant pour le chirurgien Amine dans *L'Attentat* qui ne se remet pas du fait que sa femme soit devenue kamikaze, au mépris de l'amour qu'il lui a toujours porté. Mais, de tous ces exemples, les plus effrayants sont ceux que nous offrent les romans *Les Sirènes de Bagdad* et *Les Agneaux du Seigneur*.

En effet, la défection que connaît le jeune instituteur Kada, un des personnages-clés des *Agneaux du Seigneur*, est, de par la place que cette annonce occupe dans le fil du récit, un moment important de la narration. Elle marque la fin de la première partie qui compte cinq chapitres. Le livre étant lui-même constitué de vingt-cinq chapitres. Cette annonce déconcertante surgit comme pour clore le premier groupe de cinq chapitres. Le ton de cette fin de partie ne laisse pas de doute quant à la portée du dépit amoureux :

> *Il [l'instituteur] reste interdit dans son coin. Puis sa pomme d'Adam se met à tressauter et ses mains, agrippées à son karmis, à blanchir aux jointures. [...] La colère déferle en lui, ululante, chaotique.* Sarah ne sera pas sienne. *C'est à partir de ce jour qu'il se laisse pousser la barbe, et nul ne saurait dire si c'est pour se conformer aux recommandations de Cheikh Abbas ou pour porter le deuil d'un vieux rêve d'enfant.* [Khadra, 1998 : 44[3].]

2. Souligné dans le texte.
3. Mis en évidence (italiques) dans le texte.

En somme, comme qui dirait : 'le ver est dans le fruit', il n lui reste plus qu'à éclore. La phrase mise en exergue dans cet extrait en témoigne et répond du besoin de complicité entre l'écrivain et son lecteur. Ici, semble-t-il dire, se trouve le nerf de la guerre. C'est le moment où se produit la métamorphose d'un jeune homme, intellectuel de surcroît, en un monstre qui tue, pille et saccage tout sur son passage. Il fait partie de ces agneaux du seigneur Abbas, livrés à leur maître et à tous les vents par un concours de circonstance malheureuse. Qui sont ces potentiels agneaux ? Il les recrute dans une bande d'amis d'un petit village nommé Ghachimat en Algérie. On compte parmi eux : Dactylo, l'écrivain public du village, Kada l'instituteur, Zane le nain, Jafer Wahab qui traîne toute la journée à ne rien faire, Mourad et son frère Boudjema, de vrais drogués, Lyès le ferronnier, Allal le policier amoureux et finalement époux de Sarah, la fille du maire. Bien près d'eux les vieux font piètre figure. La violence va éclater avec le retour au village du jeune Cheikh Abbas, un jeune imam fanatisé. Il déchaîne les passions, offre l'occasion toute trouvée pour permettre toutes sortes de règlement de comptes : jalousie, rivalité, servitude. Mais le mot d'ordre est que chacun doit choisir son camp : pro ou non islamiste. Si dans ce roman, c'est le Cheikh qui a permis la folie meurtrière, dans *Les Sirènes de Bagdad* les bavures des forces de l'ordre américaines et irakiennes chauffent profondément les esprits déjà agités et comme en attente d'un embrasement.

Le fait prioritairement marquant dans la bibliographie de Yasmina Khadra est que ce sont généralement les êtres indifférents, faibles et broyés par la vie qui sont emportés par le violent tourbillon des guerres de religions. C'est le cas dans *Les Sirènes*, du jeune étudiant revenu au village attendant que passe le mauvais vent des guerres intégristes. Du jour au lendemain, il se voit comme un somnambule, remonté et prêt pour le suicide terroriste. Ce Bédouin en qui les organisations terroristes ont détecté un candidat au suicide terroriste, et dont on ne connaîtra jamais le nom jusqu'à la fin du roman, se désigne lui-même comme une « chiffe molle ». À l'origine du dérapage et du basculement dans les ténèbres se trouve, comme dans un cri primal, la douleur profonde d'un fœtus arraché du giron maternel, de l'intimité parentale pour l'avoir 'vue' à la suite d'une scène d'une brutalité à la fois émotionnelle et physique. La narration organise d'ailleurs, comme par gradation, la tension provoquée par ce déracinement. Elle présente tour à tour les membres de la famille du narrateur molestés par les militaires du GI. Les sœurs d'abord : « Aïcha, l'aînée [...], tremblait comme une feuille et en se rendait pas compte que ses seins nus débordaient de son corsage. » (Khadra, 2006 : 111.) La cadette, Afaf la couturière, « tirée brutalement de son sommeil [...], avait oublié sa perruque sur la table ; sa tête chauve luisait sous le plafonnier, aussi lamentable qu'un moignon » (*ibid.* : 111). Le point culminant sera atteint avec la déchéance paternelle que nous voulons ici décliner dans toute sa force narrative, lancinante et inquiétante :

> *Les soldats sortirent le vieux. Je ne l'avais jamais vu dans un état pareil. Avec son slip défraîchi qui lui arrivait aux genoux [...]. Laissez-moi me rhabiller, gémissait-il. Y a mes enfants [...]. Ma mère tentait de marcher devant lui pour nous protéger de sa nudité [...]. Dans un ultime sursaut, il pivota [...] et le coup partit... Crosse ou poing, quelle différence ? Le coup parti, le sort en fut jeté. Mon père tomba à la renverse, son misérable tricot*

> *sur la figure, le ventre décharné, fripé, grisâtre [...] et je vis, tandis que l'honneur de la famille se répandait par terre, je vis ce qu'il ne me fallait surtout pas voir [...]. Cette chose ramollie, repoussante, avilissante ; ce territoire interdit, tu, sacrilège : le pénis de mon père rouler sur le côté, les testicules par-dessus cul... Le bout du rouleau ! Après cela, il n'y a plus rien, un vide infini, une chute interminable, le néant... [...]. J'étais fini, tout était fini. Irrécupérable. Irréversible. Je venais d'étrenner le bât de l'infamie, de basculer dans un monde parallèle d'où je ne remonterai plus.* [Khadra, 2006 : 112-113.]

L'enjeu de ce passage mêle la douleur du narrateur à l'impossibilité de se taire, d'étouffer ce que ses yeux voient. Les verbes d'action : partir, voir, finir qui d'ailleurs reviennent sans arrêt dans le passage. À la brutalité des soldats, recréée par la violence de la scène, répond le cri d'une souffrance contenue, paralysante qui transcende les paroles. Le ton saccadé, les points de suspension, les répétitions de mots, la succession des adjectifs, toutes ces formes verbales traduisent l'engloutissement, l'abaissement et la déchéance du père certes, du personnage sans doute. Mais davantage encore s'agit-il ici de l'abaissement de l'humanité. Car en réalité, c'est de tout homme qu'il pourrait ici être question ; car il n'existe qu'une seule religion, celle du père, du géniteur que toute personne doit respecter. Devant un tel blasphème, un tel 'parricide', à la manière de Sham le fils de Noé qui a vu le déshonneur de son père, il ne lui reste que l'exclusion, le chemin de non retour. Ce que le personnage raconte ici c'est la suppression de la parole, et partant de la vie elle-même avec la désacralisation du père. La bouche ne peut plus dire son état d'âme. La parole est ainsi rendue au silence, au « néant ». De fait les soldats partis, c'est dans le cimetière du village que le personnage va se réfugier. C'est de là qu'il va organiser son départ et céder à l'appel des sirènes. Le dégoût, l'écœurement auxquels se mêlent la misère, le drame, la déception ne céderont pas aux suppliques de son ami et de sa sœur jumelle. La chute du père entraîne le basculement total des valeurs, des repères et de tout fondement, la fin de toute loi, des traditions, la fin d'une ère, d'une histoire et l'instauration d'un nouvel ordre du monde. L'essence de cette scène renvoie à la psychanalyse et à la religion. L'absence du père est aussi celle de Dieu. Il revient donc au personnage d'aller à la recherche d'un autre dieu. Avec Y. Khadra, il y a toujours un point culminant où le fond de l'intrigue apparaît clairement dessiné. Dans *Les Sirènes*, par-delà ce drame, subsiste la destitution des anciens et la mainmise des jeunes sur la cité. Dans *L'Attentat*, la haine communautaire transpercera le cadre visible d'une scène anodine. Mais on ne saurait passer outre l'humour noir tapis dans les méandres de cette description.

Au comble de la frénésie occasionnée par l'arrivée massive des blessés, le conflit qui sous-tend l'intrigue du roman est présenté. Le texte décrit l'arrivée d'un blessé grave qui refuse de se laisser consulter par le Docteur Amine dont il reconnaît les traits. L'effet du médecin arabe sur l'Israélien ne se fait pas attendre. Amine raconte :

> *D'un seul coup, le blessé se raidit ; ses râles, ses convulsions, ses ruades, tout son corps s'immobilise [...]. En une fraction de seconde, ses traits congestionnés se défont de leur douleur et cèdent la place à une expression démente, faite de rage froide et de dégoût [...]. Il me crache dessus. Es-*

> *soufflé, sa salive lui retombe sur le menton, frissonnante et élastique tandis que les larmes furieuses se mettent à lui inonder les paupières [...]. Terrassé, il détourne la tête de manière à ne plus m'avoir en face de lui et s'abandonne à l'engourdissement en train de le gagner.* [Khadra, 2005 : 20-21.]

Ce passage présente la haine communautaire plus forte que le besoin de vivre. Ce blessé préfère mourir que d'être soigner par un Arabe, fut-il médecin chevronné, seul disponible d'ailleurs. Cependant la narration ménage à l'intérieur de ces moments de déclarations fortes, des aires de rire en direction du lecteur. En effet, le rire du lecteur n'est pas loin de fuser au milieu de ces attitudes rétrogrades. Savamment distillés, les espaces de rire parsèment une narration largement poignante. C'est le cas des expressions comme : « Si tu as de l'affection pour ce pauvre bougre, dépêche-toi de mettre sa gorge à l'abri. Beaucoup d'Algériens d'origine étrangère ont été assassinés. » (Khadra, 1998 : 150.) Mais l'expression cesse d'être amusante lorsque le concerné est tué pour des raisons bassement matérialistes et par convoitise. L'auteur de ces menaces, Issa, l'ancien gueux, devenu redoutable parce que père d'un terroriste, confie en secret avoir toujours rêvé d'être propriétaire de la villa de Haj Maurice. Un autre passage (un dialogue entre deux amis en passe de mourir) situé en ouverture du roman *À quoi rêvent les loups* s'attarde aussi sur ce mélange d'humour et d'horreur :

> *De l'appartement où mon groupe s'est réfugié, il ne reste pas grand-chose [...]. Rafik ne bouge plus. Il gît dans une mare de sang, les yeux hagards et le cou ridiculement tordu. Doujana fixe le plafond, déchiqueté par une grenade. Handala est mort dans le vestibule, visage tourné vers sa chaussure, doigts crispés sur le sol. Seul Abou Tourab respire encore, effondré sous l'évier dans la cuisine [...]. Si tu voyais ta gueule, halète-t-il. On dirait un ramoneur coincé dans une cheminée. Ménage-toi, lui conseillé-je [...]. Un filament de salive pendouille de sa lèvre avant d'atteindre sa barbe dans un frisson élastique.* [Khadra, 1999 : 12.]

Humour apaisant la brutalité du tableau ? Le lecteur a le sentiment que le narrateur le ménage. E, réalité, il accentue le tragique en y ajoutant une note grotesque. Cet extrait fait partie intégrante du prologue. Il énonce les causes d'une déchéance dont le lecteur ne saisira que plus tard la logique. Mais les faits sont dans tout leur mystère. Le reste de la narration sera donc une sorte d'histoire de l'enquête ; après qu'a été déclinée l'histoire du crime, pour reprendre les termes propres à l'esthétique du roman policier élaborée par Tzevtan Todorov (1971 : 9-19). Il s'agit d'enquêter pour découvrir comment ces individus, biens et sans histoire, sont devenus des meurtriers impitoyables. C'est l'occasion de souligner comment d'une œuvre à l'autre, persiste une circularité structurelle révélatrice d'une certaine attitude de l'auteur face aux conflits au centre de son écriture.

2 Structure close du récit : itération et circularité

La structure fermée de bon nombre de récits en étude reprend le grand débat qui a opposé les romanciers du XX^{e} siècle. On entend par structure close un ensemble circu-

laire qui se referme sur lui-même et dont la fin reprend le commencement. Jean-Yves Tadié dira : « Lorsqu'un récit, terminé par son auteur, a une conclusion claire, sa structure est fermée. » (Tadié, 1990 : 85.) Et les signes les plus visibles de clôture que l'on rencontre dans la fiction de Khadra sont avant tout le parcours psychologique, la biographie fictive des personnages qui généralement suivent un itinéraire social et métaphysique. Dans chacun de ses romans l'auteur algérien raconte la formation du personnage, la grande crise de sa vie d'enfant ou d'adulte et le dénouement. Nous voulons, ici en l'occurrence, étudier cette structure par rapport aux procédés de narration qui la présentent. Déjà l'extrême mobilité est contredite par la forme circulaire du roman. Nous l'avons signalé plus haut en évoquant les prologues. En effet, l'une des constructions les plus récurrentes qui schématise la clôture du récit se situe dans la fonctionnalité structurelle des différents prologues. La plupart des romans en compte d'ailleurs. Surtout, le fait le plus marquant est que le prologue, considéré par Genette comme paratexte, se retrouve réintégré souvent *in extenso* dans le corps du texte. Il est l'avant dernier acte du roman. Dans *L'Attentat* par exemple, les pages 243 et 244 sont l'intégrale réduplication des pages 7, 8 et 9 qui racontent en ouverture du texte l'explosion de la voiture d'un Cheikh fondamentaliste. Le lecteur peut aisément reconnaître des pans entiers des phrases. Le même procédé se retrouve dans l'œuvre *Les Sirènes de Bagdad*. La scène d'ouverture est reprise à la fin du roman, ou plutôt l'inverse : le récit anticipe sur ce qui va arriver en désarçonnant le lecteur avec une description incompréhensible et détachée de ce qui suit. C'est à la fin que le lecteur situe la scène du prologue. Autant de violence sur le lecteur qui ne comprend pas toujours, comme la plupart des protagonistes du texte, ce qui lui arrive. Mais c'est aussi le lieu d'interpréter cette image du serpent qui se mord la queue comme la métaphore du profond malentendu entre l'Occident et l'Orient. Par le truchement d'un prologue dérangeant, le lecteur entre de plain-pied dans un monde infernal, brutal et insaisissable. Même pour le lecteur, lire devient une sorte d'initiation, où il est 'malmené' entre horreurs et rires, entre l'espoir d'un monde apaisé par un *happy-end* et l'angoisse d'une conclusion trouble et évasive. Tel est la dérision de Khadra à l'égard de son lecteur.

La structure romanesque chez Khadra se prête largement à une écriture redondante. Même les mots se répètent sans cesse. C'est le cas par exemple du titre *Les Sirènes de Bagdad*. Cette expression apparaît pour la première fois dans le prologue lors, de l'entretien entre le personnage principal et le D^{r} Jalal. Ce dernier dira : « L'Occident n'est qu'un mensonge acidulé, une perversité savamment dosée, un chant de sirènes pour naufragés identitaires. » (Khadra, 2006 : 17.) Le titre, dans son entièreté, revient aux pages 82, 93 et 309. En fait, c'est le nom d'une mélodie créée par Kadem, l'artiste musicien, cousin et confident du personnage principal. En outre, dans son sémantisme, « les sirènes de Bagdad » sont une allusion certes, à l'attrait que la ville de Bagdad exerce sur les jeunes des villages, prêts à s'en aller soit pour guerroyer contre l'occupant soit pour des trafics de toutes sortes. Toutefois la présence itérative des cris, des explosions, des bruits de toutes sortes qui ponctuent et rythment la vie de cette société nous imposent d'analyser le cri comme un thème fédérateur dans les œuvres.

2.1 Le cri : un paradigme

Dans tous les romans de Khadra, les cris, les hurlements, les explosions, les alertes, les arguments dangereux se confondent avec le son des ambulances. Le cri se présente en effet comme l'élément itératif, véritable leitmotiv de la plupart des textes : cris de douleur, cris de révolte[4], mais aussi cris injonctifs des soldats qui ne savent plus que hurler et 'aboyer'. L'une des scènes qui entraîne la descente aux enfers dans *Les Sirènes* sera marquée par ces cris. Le récit, sous ces auspices, relate la rencontre du personnage avec les soldats. En fait, il revenait du centre de santé où a été soigné, Souleyman, un fils du village, malade mental de surcroît, qui s'est coupé les doigts. Mais les trois passagers seront arrêtés à un check-point, et contre toute attente, à la vue du sang, les soldats sont pris d'une frénésie pathologique :

> *Le GI lançait ses ordres comme à l'assaut. Chacun de ses hurlements me rabaissait d'un cran. On n'entendait que lui, et il était, à lui seul, le raffut de la terre entière. Soudain souleyman poussa* ***son*** *cri, perçant, incommensurable, reconnaissable entre mille rumeurs apocalyptiques. C'était un cri si étrange qu'il pétrifia le GI [...]. À côté de moi, le ferronnier s'égosillait comme un forcené, le visage en larmes...* Mike ! *aboya le sergent,* ce fumier porte un gilet pare-balles. Vise la tête*... [...]. La tête de Souleyman explosa comme un melon, freinant net sa course débridée. Le ferronnier se prit les tempes à deux mains, halluciné, la bouche ouverte sur un cri suspendu.* [Khadra, 2006 *:* 66-67[5].]

Cette description met sur le même plan, la folie et le dérèglement mental du jeune Souleyman et la barbarie schizophrène des militaires. Le texte le dira d'ailleurs à Kafr Karam, « la déréliction dépassait l'entendement » (*ibid.* : 51). L'expression 'folie meurtrière' trouve ici son sens littéral. Dans *L'Attentat,* aux cris des blessés répondront les hurlements des ambulances font écho dans la deuxième partie du roman aux cris de douleur du chirurgien Amine plongé dans les tourments d'une vérité inimaginable : sa femme militant islamiste et terroriste. À travers ces cris, pourrait-on, dans un clin d'œil à Georges Pérec dans *La Disparition*, évoquer le 'cri-vain' de l'artiste ? En effet, le cri, le rire, la dérision de l'écrivain parfois sautent aux yeux. Les phrases comme celles-ci : à Kafr Karam, c'est « des corps et des cris ; des cris et des corps » (Khadra, 2006 : 102) et à Bagdad : « quand ce n'est pas une bombe qui éclate, c'est une bonbonne de gaz » (*ibid.* : 167) suscite, de par le jeu des sonorités et des retours qui les ponctuent, moins l'horreur que le sourire.

Dans une certaine mesure donc il n'est pas superflu de noter que le cri de l'écrivain s'assimile aussi à certains éclats de rire. Le rire semble fonctionner comme le pendant du cri. À l'image du D^r^ Jalal[6] dont le cri d'indignation se transforme parfois en rire de dérision, devant la *mission finale*[7] confiée au jeune homme recruté par les terroristes.

4. La narration répète sans cesse : « Si tu fermes ta porte aux cris de ton voisin, ils te parviendront par la fenêtre. Car nul n'est à l'abri lorsque le malheur est en vadrouille. » (*Ibid.*, p. 57.)

5. Souligné dans le texte.

6. Nous pouvons lire : « Près de la porte d'entrée, un énorme hurluberlu rigole à s'esquinter la carotide, la gueule fendue en deux. » (*Les Sirènes de Bagdad*, p. 301.)

7. Cette mission consiste à libérer un virus foudroyant dans la ville de Londres : « Il s'agit d'un virus imparable. Mutant. Une grande révolution. Il est notre arme absolue... » (*Les Sirènes de Bagdad*, p. 299.)

Dans un certain sens, nous relevons les cris et les rires des simplets qui parsèment les romans comme la dérision et le mépris à l'endroit des 'sages'. Le jumeau Hossein, Jelloul le Fou, ou encore Zane le nain, savent tous tirer des leçons de cette guerre et se garder en vie, grâce à leur 'folie'. Le cri est l'écho des douleurs profondes et le rire l'écho de la sagesse. En effet, les propos de ces personnes considérées comme atteintes de déraison sont les plus justes et les plus mesurés. Parfois on ne peut se cacher de les entendre comme les porte-paroles du romancier. Zane dira en toute vérité à son ami terroriste : « Des types comme toi et moi, ça n'a pas d'idéal. De simples prétextes suffisent à les déchaîner. Je suis certain que tu ne crois même pas en Dieu. » (Khadra, 1998 : 213.) Et Hossein, dans *Les Sirènes* : « Notre cause est juste, mais on la défend très mal. Si j'en ris de temps en temps, c'est peut-être pour cette raison. » (Khadra, 2006 : 222.) La récurrence du cri comme aussi celle du rire crée une ambiguïté qui ne trompe cependant pas. De la même manière que l'errance des personnages à travers de nombreuses villes dans les romans [8].

Bien qu'unanimement tragique, le ton des récits offre des détails ironiques. Ceux-ci en effet donnent lieu à une double tonalité, à une double postulation, non moins révélatrice d'un regard sans complaisance, mais aussi explicatif et, dans un certain sens, compréhensif des débordements observés. Cette attitude dénote, pouvons-nous dire, la tentation réaliste du roman de Khadra. Deux gammes semblent entrer en accord dans ce contexte. Nous assistons à la fois à une sorte d'hyper-dramatisation des récits où l'horreur est la toile de fond permanente, alors que la note humoristique crée le contexte de dédramatisation nécessaire à la respiration du lecteur asphyxié par le trop plein de descriptions macabres. En somme la récurrence du cri comme aussi celle du rire crée une ambiguïté qui ne trompe cependant sur le ras-le-bol et le dégoût face aux conflits interminables. En attribuant à ses œuvres la vocation de raconter l'histoire des grandes métropoles meurtries par la guerre, le fanatisme et le terrorisme, Yasmina Khadra ne se contente pas de compiler les faits divers. Il décèle de part et d'autre de chaque camp, tous compromis, toutes faiblesses, toutes trahisons ; essaie de comprendre l'origine des conflits en refusant tout manichéisme simpliste. Le dénominateur commun à toutes ces guerres se reconnaît dans l'humiliation : celle des masses, d'un peuple, d'un individu, d'un être humain. Là réside l'humanisme de Yasmina Khadra.

2.2 Hyper-dramatisation et dédramatisation : le rire de l'auteur

Il peut paraître paradoxal de parler du rire de Khadra dans un tel contexte sociopolitique, toile de fond de son écriture. En effet, à côté d'une hyper dramatisation notoire que cette étude a voulu souligner, le lecteur est confronté à une dédramatisation par le comique et le carnavalesque généralisé. Le chamboulement, le renversement des valeurs, voulus et construits par la narration, rappelle que les hommes sont des êtres versatiles et aucune situation n'est déterminée d'avance. C'est ainsi que les anciens

8. Le personnage des *Sirènes* quitte son village natal Kafr Karam pour finalement échouer aux portes de Londres ; il passe auparavant par deux agglomérations Bagdad et Beyrouth. Amine dans *L'Attentat* ira de ville en ville comme une âme errante. Parti de Tel-Aviv, son errance le conduira à Jérusalem, Bethléem, Nazareth, Janin. Au bout de cette errance-déchéance le personnage déclare : « Cette douloureuse quête de vérité est mon voyage initiatique, à moi » (p. 225) ; et encore : « L'unique combat en quoi je crois et qui mériterait vraiment que l'on *saigne* pour lui est celui du chirurgien que je suis et qui consiste à réinventer la vie là où la mort a choisi d'opérer. » (P. 226.)

humiliés sont devenus au gré du hasard les nouveaux maîtres et seigneurs. Le paradoxe veut d'ailleurs que les personnes les moins impliquées dans le conflit, et les plus désireuses de rester en marge, se retrouvent dans le collimateur des intégristes. C'est dire que la perspective du devenir est pessimiste. Ce qui se lisait déjà avec la présence de ces prologues 'dysfonctionnels'. Dans un réalisme grotesque, les agneaux sont devenus de véritables loups. Et comme le prône un fondamentaliste :

> *Les miracles se provoquent [...]. Le temps n'attend pas. Il n'accorde ses faveurs qu'aux coureurs increvables [...]. On ne doit rien confier au hasard. Si le hasard sait bien faire les choses, il n'a pas de suite dans les idées. Seuls les coureurs increvables en ont. C'est pourquoi ils parviennent à renverser la vapeur, à prendre le monde au dépourvu.* [Khadra, 1998 : 159.]

Ces « coureurs increvables » devenus des modèles dans la société des romans sont tout simplement des activistes, truands et pervers qui se proclament maîtres de l'histoire et du destin des autres. Le grotesque convoque l'exagération, la bouffonnerie et l'exubérance langagière. Pour M. Bakhtine, « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque » (Bakhtine, 1970 : 30). Dans la rigidité de la narration, il est être légitimé par l'intervention de toute sorte de bizarrerie. La vengeance outrancière en est le mot d'ordre. Par exemple, il est remarquable que Issa Osmane, surnommé Issa la Honte, devienne Sy Issa, l'homme le plus respecté dès lors que son fils s'est vu confier la ville comme émir. Le serf du village s'est mué en maître ayant droit de vie ou de mort sur les autres. L'ancien garagiste, Tej Osmane, sera le seigneur des lieux.

Là réside l'ironie, voire le cynisme, de cette écriture. Le récit corrompt même le lecteur qui pressent que l'inverse peut se produire à tout moment. La temporalité réaliste est ici minée par les éléments du paradoxe, de l'absurde, du mythe de Sisyphe ou de l'éternel retour. Le narrateur des *Agneaux du Seigneur* dira sur le ton de la sagesse : « La misère ne croît pas aux havres de paix. Enlève-lui sa laisse, et tu la verras se ruer sur le bonheur des autres. » (Khadra, 1998 : 136.) Et encore : « Si tu veux miser sur un monstre qui dure, choisit-le parmi les démunis. D'un coup, il rêvera d'un empire jalonné d'abattoirs et de putains et dès lors [...] il voudra supplanter Satan. » (*Ibid.* : 136.) Qui 'mise' ; qui supplante ? Ne serait-ce pas l'auteur lui-même ou lui aussi ? La revendication d'une dignité violée et déchue, on en rencontrera toujours. Ce faisant, il nous semble que le rire provoqué par cette inversion de statuts, par un vocabulaire grossier, soutenu par les italiques, dédramatise la violence, mais aussi signale l'intervention d l'écrivain. Notons de surcroît que le changement de ton et le besoin de voir autrement certains personnages participent de cette dédramatisation. Ainsi avec Yasmina Khadra, les femmes, par exemple, jouent un rôle prépondérant. Elles peuvent incliner leurs enfants et leurs conjoints vers le mal radical ou les inciter à rétablir les lois et les droits bafoués. Rappelons-nous la magistrate des *Hirondelles de Kaboul* ou la femme de Tej Osmane qui, dès l'enfance, a élevé son fils à les venger des humiliations subies.

Mais ce en quoi la narration de Khadra est frappante réside dans un autre fait : la prise de parole des fondamentalistes. Sans leur dérouler le tapis rouge, la narration leur accorde tout de même voix au chapitre. Sans leur dérouler le tapis rouge, ils ont tout de même voie au chapitre. Ils expliquent pourquoi et comment ils doivent reconquérir la dignité révolue des individus et des êtres. Les mots du Cheikh Abbas que nous relevons ici peuvent bien être ceux de tous les autres intégristes présents dans les différents romans de Khadra. « C'est Dieu, déclare le Cheikh, qui a inspiré le Front. Il a eu pitié de cette nation décontenancée qu'un ramassis de faux jetons menace d'anéantir à coups d'abus de confiance et d'autorité, de népotisme outrancier, d'incompétence flagrante et de dépravation… » (Khadra, 1998 : 125.) Le narrateur des *Agneaux du Seigneur* ne cache pas, pour ainsi dire, son anti-américanisme. Sans justifier l'horreur, les romans donnent l'occasion aux personnages condamnés pour actions terroristes de s'expliquer. Yasmina Khadra, dans la plupart de ses romans, fait s'affronter deux conceptions de l'honneur : l'honneur de la nation et de la religion et l'honneur personnel (familial), véritable principe sacré. Certains personnages passent d'un camp à l'autre sans se rendre compte. Le rire de l'auteur semble donc s'entendre dans cette sorte de complicité du crime où il installe son lecteur. En effet, ce dernier ne peut ne pas éprouver de la sympathie et une certaine compassion pour le personnage innocent, dévoué et plein de bonne volonté qui, du jour au lendemain, se trouve plongé dans la tourmente d'une vie qu'il n'a pas choisie. C'est l'auteur qui se raconte aussi de la sorte.

En mettant en scène, les intellectuels, les écrivains, les artistes, Yasmina Khadra offre une tribune où les acteurs du jeu social peuvent s'affronter. Dans le roman *À quoi rêvent les loups*, où d'ailleurs le lecteur ne sait pas s'il s'agit d'une interrogation (*À quoi rêvent les loups* [?]) ; ou d'une phrase déclarative affirmative ([Voici ce] *À quoi rêvent les loups*), le débat est bien engagé. Nafa Walid, le personnage central, est jeune et beau comme un dieu. Il rêve de gloire en faisant le théâtre et le cinéma. Confiné aux antipodes de son rêve, il se retrouve chauffeur d'une très riche famille où il doit subir les humiliations de toutes sortes de la part des enfants ou des parents qui se déchoient du fait du trop plein d'argent. Sur le chemin de ses rêves, il rencontre un de ses amis, un artiste désabusé. Si ce dernier garde toujours la nostalgie et l'illusion du métier d'artiste, il fait tout de même ce constat lucide : « Subversion, rappelle-t-il, voilà ce que c'est le talent chez nous. Sources de tracasseries, funambulisme, nigauderie, il dérange, il fait pitié aussi. » (Khadra, 1999 : 58.)

Le reproche qui est adressé aux intellectuels est qu'ils sont des rêveurs, qu'ils vivent loin de toute action. Les activistes intégristes détestent ceux qui se déclarent neutres [9]. La discussion la plus vive sur la question est celle que le D^{r} Jalal engage avec un de ses visiteurs, le romancier Mohammed Seen, dans *Les Sirènes de Bagdad*. Les deux hommes reconnaissent ce qu'ils appellent le racisme intellectuel et qui ressemble aux autres formes d'exclusion. Ils admettent aussi le fait que : « Les musulmans sont avec celui qui portera le plus loin possible leur voix. Ils se fichent qu'il soit un terroriste ou un artiste, un imposteur ou un juste, une obscure éminence ou une éminence grise. Ils

9. « On ne peut pas être neutre à la croisée des chemins, déclare un personnage de *À quoi rêvent les loups*. On est obligé de choisir une destination » (p. 62) ; « Nous sommes en plein choc des civilisations. Il va falloir choisir [son] camp » (p. 292).

ont besoin d'un mythe, d'une idole. Quelqu'un qui soit capable de [...] les défendre à sa manière. Avec la plume ou avec les bombes. [...] Mais c'est à nous de décider du choix des armes. » (Khadra, 2006 : 286.) La littérature, une fois de plus, est reconnue comme une arme. Ce faisant, le romancier Seen décline fièrement son rôle dans la société. S'il reconnaît qu'on n'est pas prophète chez soi, il insiste aussi pour rappeler au D^{r} Jalal, débouté du prix qu'il savait mériter, que l'on ne saurait être maître des autres. Mais l'intellectuel, le romancier et tous les autres à l'esprit éclairé, admet Mohammed Seen, doivent intervenir « pour remettre les choses à leur place, modérer les tempéraments, réajuster les regards, proscrire les stéréotypes à l'origine de cette effroyable méprise ? Nous sommes, conclut-il, le juste milieu, l'équilibre des choses » (*ibid.* : 287).

Le romancier, à la différence du D^{r} Jalal, est resté dans la ligne de conduite qu'il s'est tracé. Son discours n'est pas loin du ton général contenu dans les romans de Yasmina Khadra. Et même, par moments, nous sentons bien la colère à peine contenue de l'auteur face à l'embargo et aux harcèlements des puissances occidentales. Il parlera d'ailleurs de la nécessité d'un « mythe du Casque colonial est révolu » (*ibid.* : 289), en d'autres termes de la domination et de l'envahissement de ceux qui s'estiment maîtres du monde. Son discours, par le propos des personnages terroristes, va rallier la cause des dominés et autres ex-colonisés. Au personnage porteur de la bombe bactériologique. Yacine déclare : « Il faut que tu saches ce que ton sacrifice signifie pour ton peuple et pour tous les peuples opprimés de la terre. Tu es la fin de l'hégémonie impérialiste, la mise au pas des infortunes, la rédemption des justes... » (*Ibid.* : 277.) Excepté le caractère excessif du propos le fond reste clair : rejeter la soumission. Le roman de Khadra pose la guerre moins comme une prétendue conquête religieuse que comme une lutte pour la reconnaissance des autres peuples.

La description des comportements des personnages aussi différents les uns que les autres est l'occasion de pouvoir exposer les points de vue et discuter les idées reçues. Aussi le lecteur est-il plongé par le biais de cette narration calquée sur le motif de la douche écossaise, dans un réalisme souvent outrancier. Ce style renforcé par la narration à la première personne dans Les Sirènes, accentue l'analyse psychologique, mieux le parcours mental, psycho-pathologie que peut développer un individu en situation de crise identitaire. L'auteur tient aussi à faire le point sur les savoirs en rappelant assez souvent la pré-histoire de son discours. Pour ce fait, son propos est une parole sur la société ; une présentation et une interprétation dialectique des propos des uns et des autres. L'approche contextuelle des textes de l'auteur algérien a permis, à travers les références historiques implicites ou évidentes, la transmission de certains savoirs, le développement de certains faits divers que nous livrent assez fréquemment les médias. On ne peut toutefois oublier qu'à l'origine de cette écriture se trouve la défense de l'homme. Jacques Leenhardt soutient à cet effet le postulat que :

> *La détermination externe de la production littéraire s'opère par le truchement de la nécessité historique, dans le cas de la théorie du reflet, ou par l'idée abstraite d'une société « autre », dans le volontarisme politique propre au « réalisme socialiste » ou elle s'opère par l'élaboration d'un rapport d'identité entre l'œuvre et l'écrivain.* [Leenhardt, 1973 : 15.]

C'est donc en usant de tous les moyens à sa disposition pour accomplir l'acte communicationnel que Yasmina Khadra organise ses œuvres. Il cherche, sans se cacher, à dévoiler le substrat sociohistorique qui le motive. Son univers discursif fait d'ironie, de comique, de grotesque, de voyage initiatique, de descentes en enfer, d'inversion, de subversion est foncièrement tragique. Toutefois, chacun de ces aspects de l'écriture se veut un riche paradigme susceptible de constituer une étude intégrale. La relation entre le texte et l'histoire est ouvertement établie. Le social et le récit se côtoient une fois de plus pour montrer les capacités infinies du roman à rendre compte, à se poser en médium. Claude Duchet dira :

> *La société de roman ou la société du roman dit toujours moins ou plus : moins parce que le roman ne peut tout dire pour la simple raison de sa linéarité ; plus, parce qu'il donne forme et sens à ce que Sartre nomme la « pratico-inerte », parce qu'il est lecture de la société, lecture orientée, active, transformatrice.* [Duchet, 1973b : 65.]

En somme le romancier se plaît bien à construire un discours allusif sans prise de position ouverte et rangée pour une meilleure démystification ou mystification de l'acte d'écrire.

Références bibliographiques

Corpus

Khadra, Yasmina (1998). *Les Agneaux du Seigneur*, Paris, Julliard.

———————— (2005). *L'Attentat*, Paris, Julliard.

———————— (2006). *Les Sirènes de Bagdad*, Paris, Julliard.

Autres textes convoqués

Khadra, Yasmina (1999). *À quoi rêvent les loups*, Paris, Julliard.

———————— (2002). *Les Hirondelles de Kaboul*, Paris, Julliard.

Ouvrages méthodologiques

Bakhtine, Mikhail (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

Duchet, Claude (1973b). *Roman et société*, Paris, Armand Colin.

Luckacs, Georg [1920] (1968). *La théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Maingueneau, Dominique (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, et société*, Paris, Dunod.

Reuter, Yves (1991). *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas.

Sareil, Jean (1984). *L'écriture comique*, Paris, PUF.

Tadié, Jean-Yves (1990). *Le roman au XX^{e} siècle*, Paris, Belfond.

Verrier, Jean (1988). *Les débuts de romans*, Paris, Bertrand Lacoste.

Articles

Banks, Russell (2007). « Littérature et engagement : le pouvoir des mots », *Assises du roman* « Roman et réalité », Lyon, Éd. Villa Gillet et *Le Monde*, n° de février, p. 29-30.

Duchet, Claude (1971). « Pour une socio-critique, ou variation sur un incipit, *Littérature*, n° 1.

———————— (1973a). « Une écriture de la socialité », in *Poétique* n° 16, Le Seuil, p. 446-454.

———————— (1973b). « Réflexions sur les rapports du roman et de la société », *Roman et société*, Paris, Armand Colin, p. 63-73.

Leenhardt, Jacques (décembre 1973). « Modèles littéraires et idéologie dominante », *Littérature*, n° 12, « Codes littéraires et codes sociaux ».

Todorov, Tzvetan (1971). « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, p. 9-19.