HAL
open science

Autobiographie Autofiction : La singularité de l'écriture de soi chez Yasmina Khadra - 'L'écrivain' et 'L'imposture des mots'

Fizia Mokhtari Née Boulahbal

To cite this version:

Fizia Mokhtari Née Boulahbal. Autobiographie Autofiction : La singularité de l'écriture de soi chez Yasmina Khadra - 'L'écrivain' et 'L'imposture des mots'. Littératures. 2008. dumas-00604899

HAL Id: dumas-00604899

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00604899

Submitted on 30 Jun 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche Scientifique

Université Abderrahmane Mira, Bejaia

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Ecole Doctorale Algéro-Française

Option : Sciences des textes littéraires

Autobiographie Autofiction:

La singularité de l'écriture de soi chez Yasmina Khadra

L'écrivain et L'imposture des mots

Réalisé par

BOULAHBAL Fizia Hayette épouse MOKHTARI

Directrice de recherche : Mme Lise Dumasy université Grenoble III.

Membres du jury :

Président : Kamel. ABDOU

Examinateur : Djamel ALI KHODJA

Juillet 2008

Introduction générale 4

1. Chapitre I : Autour de l'écriture autobiographique de Yasmina Khadra..... 8

Conclusion 27

2. Chapitre II : Organisation mémorielle de l'écriture de Khadra 30

2.1. La généricité des textes de Khadra en question 30

2.1.1. Examen générique dans L'écrivain 31

2.1.2. Examen générique dans L'imposture des mots 37

2.2. Présentations des résumés des deux textes 39

2.2.1. La vie singulière de *Le Petit Chose* 41

2.2.2. *L'écrivain* en discussion 42

2.3. Pratiques fragmentaires à travers la matérialité graphique et typographique. 43

2.3.1. Les fragments à l'échelle typographique dans *L'écrivain* 44

2.3.2. Les fragments typographiques dans un plaidoyer ?..... 52

2.3.3. Mohamed Moulessehoul alias Yasmina Khadra 56

Conclusion 60

3. Chapitre III : Autobiographie sublimée par la fiction 61

3.1. Les voix en strates vers organisation polyphonique des deux textes 62

3.1.1. Type de voix dans l'œuvre 62

3.1.1.1. Je regardant je 65

3.1.1.2. Il- auditeur- biographique 67

3.1.1.3. Je en nous collectif 71

3.1.1.4. Je autobiographique et son double (tu)..... 73

3.1.2. Fiction et imagination à travers les dialogues. 76

3.1.2.1. Originalité du retour du personnage 77

3.1.2.2. Les personnages Fictifs 78

3.1.2.2.1. Les personnages référentiels 82

3.1.2.2.2. Les dialogues fictifs 86

3.1.2.2.3. Dialogue argumentatif 88

3.1.2.2.4. Ainsi Parlait Zarathoustra 94

3.1.2.3. Le temps de la narration 95

3.1.2.3.1. Le récit prédictif. 97

3.1.2.3.2. Les Prolepses 99

Conclusion 101

4. Chapitre IV : Ecriture fragmentaire et réminiscence à l'échelle du livre..... 102

4.1. La narration par bribes dans l'œuvre de Khadra 104

4.1.1.1. Le *soliloque* d'un écrivain 113
4.1.1.2. Autocitation matériau de la fragmentation dans l'œuvre 114
4.1.1.2.1. Autocitation dans *L'écrivain* 116
4.1.1.2.2. Autocitation dans L'imposture des mots 117
Conclusion 123
4.1.2. Typologie des pratiques intertextuelles dans l'écriture de Khadra 124
4.1.2.1. Le répertoire d'un écrivain- lecteur 124
4.1.2.2. Les intertextes dans l'œuvre Yasmina Khadra 127
4.1.2.2.1. La citation 127
4.1.2.2.2. La référence 129
4.1.2.2.3. L'allusion 138
4.1.2.2.4. Imitation ou Palimpseste ? 140
Conclusion 145
4.1.3. Dimension esthétique de l'œuvre de Khadra 146
4.1.3.1. Symbolique de l'espace urbain 148
4.1.3.2. La symbolique religieuse 154

5. Conclusion générale 157

6. Bibliographie 165

Les livres de L'auteur 165
Autres romans (autobiographiques) 165
Ouvrages théoriques 166
Articles et ouvrages en ligne 167
Articles de revues 169
Revue de presse et journaux en ligne 172
Thèses Magistère, Doctorat 173
Périodiques 173

Introduction générale

L'autobiographie, l'autofiction : la singularité de l'écriture de soi chez Yasmina Khadra est le titre de notre sujet. Il portera sur les écritures qui s'inscrivent dans une double caractérisation générique : autobiographie et autofiction. Ce corpus limité sur l'écriture de soi se distingue à notre sens par un double affichage générique des traits propres aux deux genres. En effet, le corpus semble inviter le lecteur à suivre un itinéraire sémiotique complexe au terme duquel, il pourra évaluer et goûter sa relation 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.

L'autofiction est un genre qui suscite des questions : il s'agit de celles se rapportant à la conscience de soi et de la pratique de la narration. . 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 délices de l'imagination pure, de l'invention la plus débridée. D'ailleurs notre hypothèse première découle de ce premier constat. La seconde hypothèse que nous avons émise est qu'une autofiction était envisageable par l'absence générique dans les deux livres. En troisième lieu, s'il s'agit d'une autofiction, comment l'auteur parvient-il grâce à son écriture à semer le doute dans l'esprit du lecteur et comment transforme-t-il son vécu en fiction. En quatrième lieu, Yasmina Khadra est un Algérien qui a choisi le français comme langue d'écriture et par conséquent nous nous demandions si son autobiographie comportait une spécificité par le fait qu'il appartienne à l'univers social maghrébin et ainsi comment saisir la différence entre l'écriture de soi dans cette région du monde et celle de l'Europe. Et nous demander si l'élément culturel était important dans son cas. Et enfin, nous pensons que si l'auteur Khadra est motivé 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 la veine qui véhiculera et élucidera son texte. Peut-être pas toute son écriture mais celle qui nous intéresse et qui figure dans deux livres *L'écrivain et L'imposture des mots.*

Pour mener à bien notre projet d'étude nous avons envisagé une démarche à la lumière des différentes théories qui se sont penchées sur l'autobiographie canonique et toutes les autobiographies nouvelles, postcoloniales ainsi que l'autofiction.

Au niveau de la classification générique des deux livres, des mentions éditoriales sont apposées en quatrième de couverture. *L'écrivain* est considéré comme un roman d'une enfance algérienne, le second, *L'imposture des mots* est un récit lucide d'un trouble procès. Khadra qualifie *L'écrivain* de « biographie » et *l'imposture des mots* de mise au point. Cette situation complique quelque peu notre investigation. Au niveau de la recherche littéraire, le livre *L'écrivain* est récit autobiographique et le second n'a fait l'objet d'aucune étude pour l'instant. Ces maigres tentatives pour intégrer les livres dans la classification générique montrent d'emblée les difficultés qui se présentent à notre niveau pour appliquer les théories relevant de l'autobiographie.

Nous envisageons dans un premier temps de nous aménager un cadre théorique qui nous permettra d'examiner l'écriture de soi de Yasmina Khadra. Il nous paraît important de faire un exposé sur l'état des études autobiographiques dont celles se rapportant au Maghreb. Dans cette partie nous voulons montrer l'évolution de l'autobiographie comme genre problématique en Europe et au Maghreb.

Deuxièmement, nous envisageons une première approche des deux textes sur le plan paratextuel et épitextuel, car la raison première nous semble apportée par l'ambiguïté générique dans les deux livres. Cela nous permettra peut-être une ébauche de piste celle qui consiste à dire que le texte ne se présente pas comme une autobiographie classique. Car dans la conception

canonique la mention autobiographie est mentionnée quelque part en couverture ou dans le texte. Dans le même ordre d'idée, nous ferons une présentation des deux textes, le constat étant, que les deux livres sont étroitement liés : l'un est un récit dans lequel Khadra retrace deux périodes de sa vie : l'enfance et l'adolescence, le second pourrait être lu comme une suite mais pas dans la continuité narrative, mais par le fait qu'il soit une sorte de « plaidoyer ».

Troisièmement l'analyse des thèmes portera son regard sur la spécificité de la construction identitaire de Khadra particulièrement dans les énoncés de vie. Une partie sera consacrée aux voix narratives essentiellement les procédés du « je » autobiographique qui montrera la caractéristique essentielle du texte polyphonique. Cette partie sera étroitement liée à la partie dialogue fictif qui nous amènera peut –être à dire que nous sommes en présence d'un récit de vie dont le but ultime (objectif de parler de soi) est infléchie par la dimension purement fictive. Et qu'à ce niveau de la réflexion, le concept d'autofiction nous paraît pertinent car Doubrovsky postule la possibilité d'une autobiographie non pas lisse, non pas fluide, non pas artificiellement arrangée mais un récit de vie heurté, halluciné, travaillé par les terreurs intérieures.

Quatrième point sur lequel nous voulons centrer notre travail est de démontrer que les livres 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 créer des scènes absolument fictives ou des personnages référentiels dont lui-même et les écrivains tels Nazim Hikmet, Kateb Yacine, Mohamed Dib, Nietzsche croisent des personnages fictifs de ses romans précédents. C'est pourquoi, une approche narratologique servira de base pour une analyse textuelle.

Cinquièmement dans le chapitre consacré à la « bibliothèque » de l'auteur que l'on appelle en narratologie les pratiques intertextuelles, nous analyserons les spécificités des pratiques scripturaires qui mettent en évidence

un point essentiel dans notre travail est que *L'imposture des mots* se met au service de l'autobiographie dans la mesure où nous semble-t-il être le trop plein de chagrin, de douleur, sécrétés par le vécu. Et inversement, le fictif lui-même travaillé par l'autobiographie et l'interdépendance entre les deux genres constituent le point culminant de la singularité de l'écriture de soi de Yasmina Khadra. En fin de compte, montrer que le vécu de Khadra est rédimé sublimé et racheté par la création artistique. Ce point sera le dernier que nous aborderons et qui comporte des réponses à la question : pourquoi Yasmina Khadra a choisi d'écrire sur soi en empruntant des procédés esthétiques raffinés qui feraient entrer une part presque surdimensionnée de l'imaginaire et montrer ainsi qu'au delà de l'histoire vécue, souvent dans la douleur, l'auteur veuille mettre en évidence le désir de dompter les mots, de les dire pour réparer un sevrage de la parole 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, 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. 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 un nom parmi les grands écrivains de ce monde.

1. Chapitre I : Autour de l'écriture autobiographique de Yasmina Khadra

Remarqué en France après la publication du roman policier *Morituri*, Yasmina Khadra a rapidement acquis une audience internationale grâce à des romans tels que *A quoi rêvent les loups, Les agneaux du seigneur, Double blanc,* et *L'automne des chimères* dans lesquels, il met en scène le drame algérien des années 1990. Officier supérieur algérien, l'auteur a déjà publié quelques textes en Algérie, puisque sa hiérarchie lui permettait, moyennant un droit de regard, d'exercer son talent d'écrivain. Pour se défaire de cette censure trop pesante, l'auteur prend une double décision : écrire sous un pseudonyme et publier à l'étranger. L'intrusion de Yasmina Khadra dans le paysage éditorial franco-algérien a suscité, pendant plusieurs mois, débats, polémiques et rumeurs, avant que le commandant Mohamed Moulessehoul ne dévoile sa véritable identité. Après sa retraite, il décide de se consacrer à sa passion de toujours : l'écriture. D'une plume alerte, il passe sans souci de romans policiers aux romans « politiques », dans lesquels il met l'accent sur les discours « de sourds » entre L'Orient et L'Occident. Les débuts de Yasmina Khadra dans le polar francophone remontent au début des années 1990 avec *Le dingue du Bistouri*. Très remarqué en Algérie, ce roman a eu des critiques élogieuses. Même Jean Déjeux a salué ce roman. En fait, Yasmina Khadra a recouru à deux pseudonymes : le premier le commissaire Llob (avec lequel il signa *Le dingue du bistouri* et *La foire des enfoirés*) les second Yasmina Khadra. Le premier procédé est emprunté à Frédéric Darc (qui signe ses policiers du nom de San Antonio). Avec *Morituri*, Yasmina Khadra prend l'Algérie contemporaine comme toile de fond. La critique littéraire occidentale reconnaît ce roman comme un des romans noirs les plus importants de la décennie. Dans un style virulent et acéré, du roman noir, il dévoile les coulisses d'une mafia politico-financière qui est prête à tout pour rester au pouvoir. Le style de ces premiers romans est synthétique, comportementaliste, avec une touche d'introspection, qui lui permettent de retracer une réalité des plus dures de l'Algérie. Ce que nous savons de cet auteur, c'est qu'il semble

passer allègrement d'un genre à un autre avec un réel plaisir dans une sorte de défi qu'il se lance à lui-même, il a écrit des poèmes, des romans, des essais, des nouvelles, il s'est même essayé au roman « psychologique » avec *Cousine K.*

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, il recherche souvent un effet de réel. En choisissant le roman, Yasmina Khadra désire à travers son discours produire l'illusion référentielle. Ce sont des textes qui se veulent conformes à la réalité 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, garde le même style 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 infléchie par la dimension fictive telle que l'autofiction? Pour cela, il nous semble nécessaire d'aménager un cadre théorique qui nous permettra d'examiner l'écriture de soi de Yasmina Khadra. Il nous parait nécessaire de présenter un petit exposé sur l'état des études autobiographiques dont celles se rapportant au Maghreb. Cet exposé servira de prétexte pour introduire Yasmina Khadra sur la scène de l'écriture autobiographique.

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 études littéraires. 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 XXème siècle a été méprisée par les gens qui prônaient la littérature par exemple : « Brunetière la

traitait de bavardage, et Mallarmé de reportage »[1]. Evidemment cette situation a changé puisqu'au cours du XXème siècle, l'autobiographie est devenue un domaine dans lequel, il y a des choses nouvelles à découvrir. Nous avons constaté également, devant l'afflux de romans dont la personne de l'auteur est le sujet, qu'écrire sur sa vie veut dire livrer ses émotions, ses émois, avec lyrisme, chanter ses petits et grands chagrins, exhiber ses petites et grandes humiliations. En effet, très peu d'auteurs y ont échappé :

> Presque tous en viendront un jour ou l'autre dans les décennies qui suivront, soit à l'autobiographie proprement dite, soit à une autobiographie paradoxalement associée à l'imaginaire[2].

Le modèle générique forgé par Philippe Lejeune, s'il a connu une grande fortune, 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.[3]

Un premier problème surgit à la lumière de cette définition, il s'agit du récit. En effet, des questions viennent s'y greffer : est-ce que toutes les autobiographies sont des récits ? Est-ce que tous les récits sont rétrospectifs ? Ne peut-on pas concevoir des écritures de soi 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

---

[1] Delon, Michel « Entretien avec Philippe Lejeune : Une pratique d'avant-garde », in *Les écritures du Moi*. N°11 hors série, Les collections du magazine littéraire, Mars –avril 2007. 99 p. P. 6-11. Page 8.

[2] Godard, Henri. « LA CRISE DE LA FICTION. CHRONIQUES, ROMAN-AUTOBIOGRAPHIE, AUTOFICTION », dans DAMBRE Marc et Monique GOSSELIN Noat (Dir). *Eclatement des genres au XXème siècle.* Paris IV : Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001. (Coll. PSN). P. 81-91.

[3] Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique* .Paris : Editions du Seuil, 1975. Page 14

Barthes …). A ce propos, Philippe Lejeune a dit des années plus tard, dans une interview accordée à Michel Delon :

> (…) 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. [1].

A notre humble avis, la question autobiographique se pose d'abord aux auteurs eux-mêmes qui cherchent le moyen efficace de raconter leur vécu : faut-il s'en tenir à un passé référencé de manière stricte ou aller au-delà du référent pour introduire une part de fiction ?

Ce qui nous ramène à nous interroger sur notre auteur : Khadra a-t-il écrit une autobiographie au sens de Lejeune ou a-t-il subvertit le genre ?

Ce que nous savons à partir des éléments relevés dans les interviews et les différentes déclarations, c'est que Khadra a décidé de dévoiler son identité au public. Est-ce parce qu'il veut 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. Cette envie de révéler la vérité ressemble à la position de l'écrivain brésilien 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.[2]

Voilà bien une philosophie à laquelle adhère un auteur comme Y. Khadra. Son nouveau cheval de bataille, c'est dire la vérité le plus sincèrement possible à ses lecteurs. Pourquoi est-ce si important ? Quel rapport y a-t-il

---

[1] Delon, Michel « Entretien avec Philippe Lejeune : Une pratique d'avant-garde », in *Les écritures du Moi*. N°11 hors série, Les collections du magazine littéraire, Mars –avril 2007. 99 p. P. 6-11.

[2] Paulo Coelho. *Onze Minutes* Paris : Editions Anne Carrière, 2003. (Coll. Le livre de Poche, 30258). 314 p. Page 8

entre le dévoilement de son identité et le devoir de vérité? En parlant de lui, comment se met-il en scène ?

Dévoiler son identité et raconter sa vie semble être un exercice difficile 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. Or, 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 fragmentation. Cette forme d'écriture selon l'autobiographie postcoloniale est pratiquée par des auteurs maghrébins tels que Kateb Yacine, Assia Djebar, Taos Amrouche etc. Dans ce cas, est- ce que Yasmina Khadra a écrit toute sa vie et, dans cet idéal d'objectivité ? A-t-il restitué dans un mécanisme calculé et ordonné sa vie ou a-t-il plutôt restitué son passé dans un chaos 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 difficile. 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 buté avec *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 diverses raisons qu'il a expliquées tout le long de sa carrière 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 comme Sartre ?

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 sur l'identité de l'auteur nous semble également problématique. Ecoutons d'abord ce qu'il en dit, puis déterminons les limites :

> 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 […] [1]

A la lumière de cette définition peut-on réellement envisager une autobiographie à la première personne ? Ne peut-on pas l'envisager à la deuxième ou la troisième personne ? Peut- on réellement superposer les trois entités auteur-narrateur- personnage ? Si l'on suit cette restriction de 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 un fait évident, 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 vécu avant, de telle sorte que le temps de l'écriture et le temps de l'histoire ne soient pas modifiés. Cependant, cela n'est pas aussi évident puisque des incursions de présent peuvent modifier 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 posture qui est établit par Lejeune ou est-il comme ces auteurs, pour qui le but recherché n'est pas justement dans la justesse des souvenirs mais, c'est dans la manière des les dire ? La narration autodiégétique n'est pas réservée à l'autobiographique et même si l'auteur utilise « je », le narrateur peut adopter plusieurs postures (principe de polyphonie) qui viennent perturber un peu cette homogénéité dont parle Lejeune. Jules Vallès par exemple, a mélangé les deux

[1] Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1975.357 p. Page 15.

voix, celle de l'adulte et celle de l'enfant dans son texte L'*Enfant*[1]. Et ainsi, en combinant cette duplicité de l'énonciation, il est parvenu à donner à son texte un style judicieux :

> Vallès se sert de cet écart pour réaliser des effets ironiques ou pathétiques, en jouant sur le contraste entre la candeur, l'ignorance ou la résignation de l'enfant, et la révolte, les insinuations ou les ironies de l'adulte qui s'adresse, par-dessus la tête de l'enfant (et à travers son « discours »), à un lecteur qui ne doit pas être dupe [2]

Khadra désire raconter sa vie en dévoilant sa véritable identité, cependant, a-t-il écrit ces deux livres par rapport à une certaine réaction notamment le milieu professionnel particulier auquel il appartenait ? Ou bien s'était-il seulement essayé à un genre nouveau ? Tout va donc démarrer de cette décision de révéler la vérité au lecteur. Reste à savoir ce que dit Khadra dans son texte. A-t-il établit un pacte de vérité avec ses lecteurs ? Comment a-t-il mis en place des indices qui montrent qu'il s'agit bien de sa vie ?

Peut-on dire vraiment dire toute la vérité sur soi ? En autobiographie canonique, la vérité est une condition *sine qua non* : il s'agit de dire *la vérité, toute la vérité*. L'auteur du *Pacte autobiographique* estime d'ailleurs, qu'un pacte[3] suffit pour attester que le récit raconté est authentique, car l'auteur s'engage envers ses lecteurs en affirmant que l'histoire racontée est vraie. Néanmoins, peut-on vérifier l'authenticité des dires et croire ainsi, que ce que nous raconte l'auteur est la vérité ? Il semblerait que pour un lecteur qui n'est pas dupe, cela soit très difficile de vérifier l'authenticité des dires. L'auteur

---

[1] Vallès n'a composé aucun récit d'enfance strictement autobiographique ; il a donné successivement de son enfance trois versions romancées : en 1861, la « Lettre de Junius » ; en 1869, *Le testament d'un blagueur* ; en 1879, *L'enfant*. Cette précision est apportée par Philippe Lejeune dans *Je est un autre,* Editions Du Seuils : 1980. 331 p. Page 10

[2] Lejeune, Philippe. *JE EST UN AUTRE L'autobiographie de la littérature aux médias.* Paris IVe : Editions du Seuil, 1980. (Coll. Poétique dirigée par Gérard G. et Todorov. T.). 329p, page 21.

[3] Le pacte n'est pas seulement dans le texte comme le précise Lejeune il peut être repéré aussi ailleurs que dans le texte. Lecarme / Lecarme- Tabonne distinguent en se référant à G. Genette, un pacte épitextuel d'un pacte péritextuel « En 1987, dans son ouvrage intitulé Seuils, Gérard Genette annonce qu'il traite, d'une façon générale, du paratexte, par rapport au texte. Il distingue, au sein de cet ensemble, le péritexte et l'épitexte. Il définit le péritexte comme une catégorie d'éléments situés « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré(s) dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes […] l'épitexte est constitué de messages situés à l'extérieur du volume du texte : entretiens, correspondances, etc. » Dictionnaire international des Termes littéraires, Paris Seuil, 1987, page 10.

peut inventer, peut mentir sur certains faits. Voici un exemple de fausse autobiographie et présentée comme une vraie autobiographie avant que le pot aux roses ne soit découvert : *Survie avec les Loups* de Misha De Fonseca. Un autre exemple que donne Claude Arnaud dans son essai *Qui dit je en nous ?* retrace la vie d'un écrivain « imposteur », qui s'est inventé une identité juste parce qu'il désirait rendre sa vie intéressante, et qu'il n'est pas le premier à fantasmer une autre vie. Il s'agit de « Benjamin Wilkomirski auteur de *Fragments* »[1] accusé de dissimuler sa vraie identité. Alors, comment certifier que ce que nous lisons est vrai quand un auteur choisit volontairement 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 actuelle appelle l'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 »[2]. 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 intentionnellement. 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). Dans ce cas, le pacte sur lequel s'appuie Philippe Lejeune ne serait d'aucune utilité si le lecteur devait compter 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 étude littéraire.

Ce qui nous ramène à notre auteur : quel projet autobiographique envisage Khadra ? 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 problème qui se pose à la critique littéraire réside dans le fait qu'il faut mettre en évidence le fait que les

---

[1] Arnaud, Claude. *Qui dit je en nous ? Une histoire subjective de l'identité.* Grasset : 2006. 435P. p 254.

[2] Lejeune, Philippe. JE EST UN AUTRE L'autobiographie de la littérature aux médias. Paris IVe : Editions du Seuil, 1980. (Coll. Poétique dirigée par Gérard G. et Todorov. T.). 329p. p 173.

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[1] prétend d'ailleurs ne faire que cela dans ses textes mais assure en même temps qu'il « fictionne ». L'activité Scripturaire 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. [2].

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[3] ?

Il est évident que l'écriture de soi semble être la préoccupation de beaucoup de théoriciens et semble engendrer des débats par le fait qu'un auteur qui raconte sa vie, est confronté à des interrogations telles que : comment rendre une vie ordinaire, attrayante au point d'intéresser un lecteur ? Comment se dévoiler au 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 précises en rapport avec l'auteur que nous étudions : comment Yasmina Khadra se met-il en scène ? Est-il au croisement de la « vérité » et de la fiction ? Va-t-il inclure 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

---

[1] Doubrovsky Serge auteur de plusieurs livres notamment *Le Livre Brisé et Fils*. Ce dernier sera à l'origine de l'invention du mot « autofiction » en 1977.

[2] Lejeune, Philippe. « Le journal comme "antifiction" », dans Poétique. Paris : Seuil, 2007. P 3-13. N° 149.Page 3

[3] Le roman autobiographique se définit comme un texte de fiction dans lequel le lecteur retrouve chez le sujet une ressemblance avec l'auteur alors que l'auteur continue de nier cette identité ou du moins ne l'affirme pas clairement.

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 ?

Nous savons que l'écriture permet des prouesses lorsqu'il s'agit de transformer son vécu. Le trouble de la mémoire que nous avons évoqué plus haut peut faire en sorte de compenser « le blanc » par un souvenir faux. Ce que Freud appelle 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 ETRE FICTIF »[1]. Cela veut dire, d'emblée, qu'il est facile de savoir d'où vient la fictivité et on voit ce qui empêchera l'épanouissement de l'autobiographie. C'est pourquoi, la grande difficulté pour un autobiographe est d'écrire sa vie en retraçant avec acuité, tous les événements qui ont marqué son existence. C'est pourquoi l'identité ou la construction de l'histoire d'un être (à la première personne) a été, ainsi, fragilisée voire rendue impossible : C'est en effet une situation moins évidente pour l'autobiographe car il est confronté à une double position : écrire sur sa vie et son désir de faire de son texte une œuvre littéraire. Ce qu'a essayé de faire Sartre dans *Les Mots.* Il a tenté d'évoquer son passé, dans un style romanesque, sans « se couper entièrement du pacte autobiographique »[2], ce que Philippe Lejeune considère comme « des autobiographies qui prennent des chemins retors vers la vérité »[3]. Ce sont justement ces chemins retors dont parle Philippe Lejeune qu'il convient de questionner. L'autobiographe se fonde sur le pacte de vérité certes, mais est-il capable de renoncer au plaisir de découvrir un monde transformé et qui associe le vécu et l'imaginaire grâce aux moyens que lui offre le langage ?

---

[1] Guèvremont Francis, MA LECTRICE EST MORTE- AUTOFICTION ET AUTOREFERENCE DANS LE LIVRE BRISE DE SERGE DOUBROVSKY. In *Texte revue de critique littéraire* n°39/ 40.pp 27-37. Page 30.

[2] Lejeune, Philippe. *JE EST UN AUTRE L'autobiographie de la littérature aux médias.* Paris IVe : Editions du Seuil, 1980. (Coll. Poétique dirigée par Gérard G. et Todorov. T.). 329p. Page 170.

[3] Philippe Lejeune, « le journal comme ' antifiction' » in *Revue Poétique*, Paris : Seuil. 2007. N°149. P3-13. Page 3.

L'autofiction, telle que théorisée et pratiquée par Serges Doubrovsky, n'est-elle pas un de ces chemins tortueux pour écrire sur soi. Ecoutons d'abord l'auteur expliciter sa démarche, avant de juger :

> 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 […] [1]

Serges Doubrovsky veut troquer sa vie pour des phrases et par là même se rendre intéressant et peut être se réhabiliter (à ses yeux ?). 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 les espèces les plus prestigieuses. La vérité se situerait dans l'entre- deux d'une vie réelle et imaginaire, du roman et de l'autobiographie ; en somme c'est une : « fiction des événements et de faits strictement réels »[2]. Ainsi, l'autofiction se place entre deux genres : le roman (fiction) et l'autobiographie.

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 soulève l'écriture de soi : 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 axe 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

---

[1] *Op. cit.* Robin, Régine. «L'auto-théorisation d'un Romancier Serge Doubrovsky »,dans Etudes françaises N°33 janvier 1997 [En ligne]. URL : < http://www.etudes-litteraires.com/Forum/sujet-1802-dissertation -biographie-autobiographie-récit-enfance. pdf.> , consulté le 2 mars 2007.

[2] De Toro, Alfonso. « 'La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le Livre Brisé »Université de Leipzig. [En ligne]. URL : <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/LaNouvelle.pdf

du roman. »[1]. Dans ce cas, est-ce que Yasmina Khadra a écrit un roman autobiographique ?

Comment démêler cet écheveau 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 »[2] ?

Dans l'esprit de beaucoup de critiques, notamment, les contemporains, 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. Robbe-Grillet, par exemple,

> Aspire par principe à la franchise et à l'irrégularité dans son travail. L'acte d'écriture est perçu comme l'aboutissement d'un chemin non-préfiguré, comme une productivité. [3]

La langue travaille ainsi les souvenirs remaniés 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'injecter des éléments biographiques dans le texte ; on entend par là, la charge référentielle inscrite dans les écrits. Le lecteur peut décider que, même si le texte semble occasionnellement 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

---

[1] Schmitt Arnaud, « La perspective de l'autonarration » in *Revue poétique*. N°149 Paris : Seuil, 2007, P15-29.Page 22.

[2] Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, édition Gallimard, 1938, pp. 61-62.

[3] De Toro, Alfonso. « 'La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le Livre Brisé »Université de Leipzig. [en ligne]. URL : <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/LaNouvelle.pdf > .Page 4, consulté le 17.07.2007.

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, intègre 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.

> La nouvelle écriture signifie lire pour Barthes. 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). Pour Roland Barthes 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 viser 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[1].

A ce sujet, Hempfer abonde de le sens de Barthes, en particulier dans l'interprétation. Pour Hempfer :

> 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 [2]

On comprend 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 simpliste, 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

---

[1] De Toro, Alfonso. « 'La nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossible d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le Livre Brisé »Université de Leipzig. [en ligne]. URL : <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/LaNouvelle.pdf > .Page 6, consulté le 17.07.2007.

[2] *Ibid Page 8.*

dans le présent. Dans cette nouvelle forme scripturaire, il y a une exigence de vérité et d'authenticité suggrées par le parcours discursif (pratiques langagières). Cette forme discursive n'occulte pas l'élément fictif : il se mêle à la réalité par le rêve, 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 maghrébins et que la forme d'autobiographie maghrébine et arabo- musulmane existe .Elke Richter dans sa thèse intitulée « L'écriture du je hybride. *Le Quatuor* Algérien d'Assia Djebar » a voulu réfuter un 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 sphère. C'est pourquoi, les critiques littéraires ont 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 moyen d'expression, ont donné à cette forme scripturaire une caractéristique ; celle de l'hybridité. L'hybridité suppose que l'écriture se réclame d'une double culture occidentale et orientale. C'est pourquoi, nous nous demandons si, le texte de

Khadra serait compris comme « genre hybride en ce sens qu'il superpose et enchevêtre les traditions textuelles autobiographiques issues de différents espaces culturels »[1]. Pour Abdallah Bounfour, la littérature francophone du Maghreb fait intervenir deux langues mais aussi « deux littératures »[2] et son examen « ne peut ignorer l'une des deux rives qui la constituent »[3]. D'ailleurs, il considère que les romans tels que « *le Fils du pauvre* » de Feraoun ou *La colline oubliée* de Mammeri, « *L'amour, la fantasia* » de Assia Djebar, *Histoire de ma vie de* Taos Amrouche, *La mémoire tatouée* de Khatibi ne sont pas seulement des écrits teintés d'éléments autobiographiques, mais, ils sont aussi des témoins de leur vie et des réalités d'une société maghrébine colonisée. Plus loin encore, dans son livre, Bounfour considère qu' « au Maghreb, on veut se montrer soi-même et montrer sa culture envers l'Autre ; le colonisateur »[4]. Et que de l'autre côté de la Méditerranée, en France notamment, les lecteurs recherchent d'une part, des textes des sociétés colonisées, à cause du goût pour les textes « exotiques » et d'autre part, ils sont recherchés dans « une perspective de solidarité avec les peuples colonisés »[5]. Autrement dit, on considère l'autobiographie maghrébine plutôt comme un genre historiographique que comme un genre littéraire c'est-à-dire que les éléments historiques et culturels sont favorisés au détriment de l'individuel. Il est vrai que selon la scénographie postcoloniale, l'œuvre littéraire vise à se situer dans un univers culturel où les auteurs sont à la fois des individus uniques et des représentants d'une culture, d'une histoire collective. Alfonso de Toro considère Assia Djebar comme un cas « postcolonial typique ». Car d'une part, elle dit avoir une sensibilité arabe, et

---

[1] Richter, Elke. L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne). Soutenance: juillet 2004. [En ligne] URL : <http://www.limag.refer.org/theses/RichterFranais.htm>. Consulté le 18/11/2007.

[2] Bounfour Abdallah, « autobiographie, genre et croisement des cultures le cas de la littérature francophone du Maghreb » in *Littératures Maghrébines colloque Jacqueline Arnaud* tome 1 L'Harmattan vol 10 pp 85-90 Page 90

[3] *Ibid*. page 90

[4] Richter, Elke. L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne). Soutenance: juillet 2004. [En ligne] URL : <http://www.limag.refer.org/theses/RichterFranais.htm>. Consulté le 18/11/2007.

[5] *Ibid.*

d'autre part, elle constate qu'elle est une femme et de parole française. Ne peut-on pas comprendre le Maghreb comme un lieu d'hybridation par excellence au-delà de toutes les pensées et pressions idéologiques ? Mais, ne peut-on pas dire que l'écriture maghrébine est un mélange où les genres se mêlent : poésie, narration, autobiographie, Histoire et que ce mélange se reflète aussi dans les différentes traditions ? Un mélange qui ne permet pas une classification traditionnelle ? Abdelkader Khatibi résume par cette simple phrase 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. »[1]. Est-ce que la problématique de l'autobiographie au Maghreb se limite à une question de langue ? Ou n'y a-t-il pas d'autres facteurs qui entrent en jeu ?

Ce que nous savons, c'est que depuis la publication de Nedjma de Kateb Yacine, la plupart des auteurs maghrébins désirent rompre avec le roman classique et ses avatars. Aussi ignorent-ils, dans leurs œuvres autobiographiques, le pacte quand ils ne le nient pas carrément. On ne s'étonnera guère alors de voir fleurir dans le corpus littéraire maghrébin des œuvres se réclamant explicitement 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 Djebar, dans son histoire où le personnage (elle) est à la troisième personne : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père (…). Fillette arabe dans un village du sahel algérien »[2].

Cette histoire est la sienne mais le dévoilement de son identité est quelque peu nuancé :

---

[1] Khatibi, Abdelkebir. *Maghreb Pluriel*. Paris : Denoël, 1983.page 57.

[2] Djebar, Assia. *L'Amour, La Fantasia* [1985]. Edition 05. Espagne : Albin Michel, septembre 2006. (Coll. Le Livre de Poche, 15127). 316 p. Page 11

Ecrire le plus anodin des souvenirs d'enfance renvoie […] au corps dépouillé de voix. Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau.[1]

Cet exemple illustre bien le dilemme qui se pose à l'auteure. Il s'agit d'une écriture de soi qui se transforme en ce que Regaïeg appelle « écriture blessure ». L'auteure va ponctuer son texte de passages fictifs, et la fiction n'exclut en aucun cas, l'insertion de fragments autobiographiques.

D'autres auteurs maghrébins rencontrent des difficultés dans le sens où se dire s'inscrit dans une perspective hybride où le réel va côtoyer l'imaginaire et le fantastique et le pacte autobiographique, pacte de vérité éminemment référentiel est lié à l'acte littéraire. Ce qui nous ramène indubitablement à notre corpus d'étude. Est-ce que Yasmina Khadra a écrit un texte hybride et le dévoilement de soi est-il aussi nuancé que pour les autres auteurs de Maghreb? Et comment se manifeste dans le texte cette nuance ?

Le deuxième point problématique dans l'autobiographie maghrébine est que chez beaucoup d'écrivains maghrébins, l'autobiographie revient, de manière insistante et fragmentaire chez plusieurs écrivains : Boudjedra, Djebar, Kateb Yacine, Dib, Nina Bouraoui, Ben Jelloun, Driss Chraïbi. L'intérêt critique est de voir pourquoi ce retour du fragment autobiographique. Est-ce que Khadra fait parti de ces auteurs qui ont favorisé dans leurs écrits de soi la fragmentation ? L'aspect de la fragmentation dans le cas de la littérature maghrébine semble être un aspect esthétique de l'écriture de soi, et qui peut-être serait une des caractéristiques de cette forme scripturaire. En effet, pour Kateb Yacine par exemple, lors d'une étude faite par le Dr Amrani Mehana intitulée *Poétique de la fragmentation dans l'œuvre de Kateb Yacine*, l'œuvre de cet auteur est travaillée à tous les niveaux par la dynamique fragmentaire :

---

[1] Regaïeg, Najiba. « L'Amour, La Fantasia d'Assia Djebar: de l'autobiographie à la fiction », dans Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants. Université Paris 13 : L'Harmattan, Vol 27, 1er semestre 1999. P.129-133. Page 133

il recense cinq types de fragments : historique, autobiographique, passionnel, mythologique et enfin didactique.

La problématique de l'autobiographie au Maghreb semble connaître les mêmes difficultés terminologiques qu'en Europe. Tout le travail fait autour de la question de l'autobiographie dans cette partie du monde consiste à déterminer la typologie de l'écriture de soi. Ces études ont abouti à la conclusion suivante : quand on évoque l'autobiographie au Maghreb, il faut l'envisager dans le sens « autobiographie collective ». Il semblerait que pour l'écriture de soi chez Assia Djebar, cela soit envisageable, comme une autobiographie au pluriel : « Hédi Abdel- Jaouad a qualifié *L'Amour, la fantasia* d'autobiographie au pluriel »[1] .Une écriture qui met l'accent à la fois sur le caractère individuel et collectif de la mémoire convoquée. Le « je » identité dans l'autobiographie canonique est complète, immuable. Alors que, chez Assia Djebar, le « je » n'est pas aussi figé et intouchable que le voudrait Lejeune. En effet, le « je » renvoie à Assia Djebar, parfois à d'autres femmes algériennes. Il semblerait que la collectivité dont il est question relève du contexte historique et culturel. Bruss par exemple, estime que « les caractéristiques narratives d'une autobiographie ne peuvent être séparées de leur contexte historique. »[2]. Autrement dit, c'est le contexte culturel et historique qui va déterminer le statut particulier de l'énonciateur. Il sera à la fois « l'individu et le symbole d'une culture »[3]. L'exemple de cette auteure n'est pas unique,

> *La colline oubliée* de M. Mammeri dessine le parcours de toute une génération qui va être bouleversée par la Seconde Guerre mondiale, et elle est à la fois une

---

[1] Selao Ching, « Impossible autobiographie, vers une lecture derridienne de l'amour, la fantasia d'Assia Djebar »in *Etudes françaises, le corps des mots.* Volume 40. Numéro sous la direction de : Marc B. [en ligne] http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n30/009740ar.html consulté le 5. 05.07

[2] Richter, Elke. L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne). Soutenance: juillet 2004. [En ligne] URL : <http://www.limag.refer.org/theses/RichterFranais.htm>. Consulté le 18/11/2007

[3] Moura, Jean-Marc. « Littératures francophones et théorie postcoloniale ». [En ligne]. Paris : Le Seuil, 1999. P. 109-138. Chapitre 5: *Poétiques.* URL :< http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/Moura.htm> consulté le consulté 4.04.07.

remarquable évocation de la culture kabyle et de ses mœurs. Cette particularité, qui fait que des œuvres soient vues comme des « allégories nationales[1].

Cependant, cela n'est pas toujours vrai pour toutes les écritures autobiographiques. Par exemple, les autobiographies de Boudjedra, Bouraoui… en quoi sont-elles collectives ? Est-ce que la problématique de l'autobiographie au Maghreb est une question de terminologie ?

Il semble bien qu'il existe un débat terminologique à propos de l'autobiographie maghrébine. Car, aussi séduisant qu'il soit, l'oxymoron « autobiographie collective » soulève l'objection de quelques critiques comme M. El Maouhal. Pour lui, cette appellation remet en question le genre classique. C'est pourquoi, il propose, non sans une certaine ironie, trois composantes qui lui semblent le mieux expliquer la relation triadique « auteur-narrateur- personnage » qui au Maghreb adopte cette combinaison : « auteur-narrateur- collectivité ». Il pousse à l'extrême en envisageant d'autres formules telles que : « auteur-collectivité-personnage » « collectivité-narrateur-personnage ». Qui sont cela dit, des néologismes, qui ne résolvent pas pour autant le problème, mais qui selon lui, seraient plus adéquats que l'oxymoron : « collectobiographie », « sociobiographie » voire « autosociobiographie ». Il explique que la collectivité ne peut convenir dans un texte où l'individualisme est évident ; comme pour le texte de Khatibi « *La mémoire tatouée* » où l'auteur a « fait un parcours proprement individuel »[2]

Alors comment expliquer le choix des auteurs qui écrivent sur eux et sur les autres ? « (…) une mise en abyme dans l'autre »[3]? Il semblerait pour A. Bererhi ce qui fait la particularité de la construction du texte de Taos Amrouche par exemple, c'est cette façon judicieuse de révéler simultanément

---

[1] Moura, Jean-Marc. « Littératures francophones et théorie postcoloniale ». [En ligne]. Paris : Le Seuil, 1999. P. 109-138. Chapitre 5: *Poétiques.* URL :< http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/Moura.htm> consulté le consulté 4.04.07..

[2] El Maouhal Mokhtar. « Autour de l'autobiographie maghrébine » dans Nouvelles *approches des textes littéraires maghrébins ou migrants.* Vol 27, Paris : 1er semestre 1999. P.107- 117. Page 111.

[3] Afifa Bererhi. « L'Amant imaginaire de Taos Amrouche, une autofiction par mise en Abyme de soi et de l'autre. » dans *L'Autobiographie en situation d'interculturalité*.Tome 1. Éditions du TELL. PP. 147-157.

l'individualité scripturale de l'écrivaine et sa personnalité intime et sociale. N'est-ce pas, aussi, à partir de l'écriture conçue comme jonction entre l'individualité et le collectif qu'Assia Djebar se sentira investie en tant qu'Algérienne pour parcourir son histoire et celle de son pays ? N'écrira-t-elle pas pour elle et pour toutes les autres femmes de son pays ?

Ce qui nous amène à nous poser à nouveau la question, qu'en est-il du texte de Khadra ? S'agit-il dans son texte d'une autobiographie collective ou bien est-il de ceux qui, favorisent l'individualisme ? Peut-on dire que son écriture est investie par le culturel ? Est-ce une écriture qui superpose et enchevêtre les traditions textuelles autobiographiques issues de différents espaces culturels ?

A la lumière de cette nouvelle théorie autobiographique, nous ne pouvons occulter les écritures de soi issues de la littérature arabe classique qui remonte déjà à la période antéislamique. En effet, il semblerait que des recherches récentes aient été développées dans la littérature arabe classique. Nous apportons cette précision supplémentaire car nous pensons que ces caractéristiques correspondent au contexte de la théorie postcoloniale et que ces caractéristiques semblent communes à certaines écriture de soi au Maghreb. Des critères sont mentionnés dans plusieurs études littéraires relatives au Maghreb, et comme Khadra est un maghrébin, nous nous sommes demandée s'ils sont présents dans son écriture. Les caractéristiques de la littérature arabe que nous avons relevées sont notamment : hésitation exprimée par l'auteur de publier sa vie intime, insertion de passages lyriques pour exprimer des sentiments. (Pour le reste nous l'évoquerons au besoin dans notre étude)

Conclusion

Nous avons voulu consacrer dans cette première partie un volet réservé à l'introduction de Yasmina Khadra dans l'univers autobiographique. En effet, il s'agissait de poser un certain nombre de questions en rapport avec les concepts théoriques qui ont marqué l'évolution du genre autobiographique. Dans cet examen, nous ne prétendons pas englober l'ensemble des travaux qui

été accomplis durant toutes les décennies passées, en fait nous voulions juste faire le lien entre notre corpus d'étude et les théories qui pourraient éventuellement nous servir pour examiner les livres de Yasmina Khadra.

Cela dit, le premier contact que nous avons avec les livres de Khadra est jalonné d'obstacles. En effet, sur les couvertures des livres aucune indication n'est mentionnée pour orienter la lecture. L'absence générique manifeste sur les jaquettes, nous conduit à poser les questions suivantes : est-ce une volonté éditoriale ou est-ce une volonté de l'auteur de maintenir le suspense ? Comment résoudre cette énigme ? Dans la grande demeure de l'autobiographie, nous avons constaté des ramifications insoupçonnées de genres voisins (roman autobiographique, autofiction, autobiographie postcoloniale etc.). Par conséquent, notre entreprise nous semble semée d'obstacles et pas des moindres, car il s'agit pour nous de situer l'œuvre de Khadra par rapport à l'écriture de soi et de nous interroger sur les orientations qu'il a données à ses textes.

Nous voudrions vérifier si l'absence générique marque dans les textes de Yasmina Khadra une rupture avec le modèle de l'autobiographie canonique de Philippe Lejeune, et si l'auteur n'établit aucun pacte avec le lecteur.

Sommes-nous face à un écrit où le réel et l'imaginaire se côtoient ? Nous visons les recherches dirigées autour des différentes modalités de la représentation littéraire de l'identité personnelle et des événements historiques rapportés par l'auteur. Est-ce le rapport au temps, les multitudes strates de la mémoire et des modes d'esthétisation du souvenir sont à envisager dans ses textes ? En fin de compte, sommes-nous au cœur de ses questions essentielles posées par l'autobiographie où l'auteur affronte dans son texte : la subjectivité, la mise en forme narrative et stylistique opposées au témoignage ? (Un témoignage en tant que transmission d'une expérience vécue), Nous allons nous enquérir dans cette étude pour élucider le problème de l'écriture de soi chez Yasmina Khadra. En somme, il s'agit pour nous de déterminer si la narration de Yasmina Khadra serait celle où l'on joint

l’histoire individuelle à l’histoire familiale et établir le genre en montrant que l’intérêt s’est progressivement orienté non seulement vers le pacte de vérité (éminemment référentiel) mais aussi vers une forme hybride où le réel, l’imaginaire et le fantastique se mêlent. Dans ce cas, le concept d’autofiction nous semble à notre sens conserver toute sa pertinence. Nous allons procéder donc dans notre analyse pour déterminer le genre et la spécificité de cette forme scripturaire.

2. Chapitre II : Organisation mémorielle de l'écriture de Khadra

D'après les informations que nous fournit le paratexte[1], nous posons d'emblée les deux textes de Khadra dans la problématique du genre autobiographique. Il nous semble que la mention générique nous pose quelque difficulté à situer le texte. C'est pourquoi, un examen paratextuel est nécessaire.

2.1. La généricité des textes de Khadra en question

Comme nous l'avons signalé plus haut, les deux livres de Khadra présentent une ambiguïté générique. Après les titres, rien n'indique le genre auquel appartiennent les deux textes à une exception près d'une biographie sommaire, ajoutée en première page du livre *L'écrivain* ainsi que dans *L'imposture des mots*. En indiquant le nom et le pseudonyme serait-ce une manière de conditionner le lecteur sur ce qui va suivre ? Est-ce le fameux pacte autobiographique auquel fait référence Lejeune ? A priori cela pourrait être effectivement une manière de positionner le texte et le lecteur. Mais est-ce suffisant pour affirmer que c'est une autobiographie ? Dans ce cas aussi, c'est problématique car dans l'autofiction, il est question de pacte. Dans L'œuvre de Doubrovsky il s'agit de réaliser « la coexistence d'un pacte fictionnel avec un pacte référentiel »[2]

Khadra a choisi un pseudonyme, Comme l'ont fait un bon nombre d'écrivains rappelons seulement George Sand, Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute, Stendhal, Pierre Loti etc. Choisir un pseudonyme n'est pas un fait anodin pour un écrivain et particulièrement pour Khadra. Nous pensons qu'il a même un rôle important dans sa vie d'écrivain. Il symbolisera peut-être

---

[1] La définition du paratexte donnée dans Palimpsestes en 1981 était succincte ; Gérard Genette la reprit en 1987 et traita le paratexte en détail dans son œuvre Seuils. Selon lui, il existe deux sortes de paratextes : le paratexte auctorial et le paratexte éditorial que Philippe Lane synthétise en quelques points dont voici les principaux : le premier contient les éléments tels que le péritexte et l'épitexte privé et public (nom de l'auteur, pseudonyme, les titres, épigraphe, la préface,…) le second contient tout le péritexte éditorial (couverture, jaquette…)

[2] Richter, Elke. L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne). Soutenance: juillet 2004. [En ligne] URL : <http://www.limag.refer.org/theses/RichterFranais.htm>. Consulté le18/11/2007. Page 18.

une nouvelle naissance par l'écriture. Il est militaire, son métier ne lui permet pas d'écrire comme il le souhaiterait, alors il prend un autre nom et ainsi, il peut tout à loisir s'adonner à cette activité. Mais alors pourquoi décide-t-il aujourd'hui de révéler son patronyme ? A priori la décision du dévoilement va être l'élément fondateur dans ce qui va suivre. Nous procédons dans un ordre précis pour nous empêcher de nous emmêler les pinceaux, ce sont deux textes qui présentent quelques différences paratextuelles notables. C'est pourquoi nous procédons distinctement cette étude.

2.1.1. Examen générique dans *L'écrivain*

Le livre ne contient aucune mention générique sur la couverture, après le titre rien n'indique que *L'écrivain* allait être le récit de la vie de son auteur. D'ailleurs l'article défini suppose que Khadra raconte la vie d'une personne qui écrit et qui vit de son métier. A ce simple titre, nous saurons d'emblée qu'il est la signature qui devient l'alibi d'un langage de celui qui l'énonce ; celui qui va écrire sera celui qui est désigné par le titre c'est-à-dire Khadra. Or nous verrons que dans le texte, Khadra ne raconte pas son métier d'écrivain mais il raconte comment on a voulu faire de lui un soldat. La question de généricité n'étant pas résolue, nous avons consulté la quatrième de couverture du livre. Une remarque d'Yves Viollier annonce dans *La Vie* la mention : « (le) roman d'une enfance algérienne » c'est la même expression mise en bas sous le titre. Deux aspects révélateurs apparaissent, dans cette simple phrase nominale: la notion de *roman* annonce une fiction mais *enfance algérienne* renvoie à une certaine réalité sociale. *L'écrivain* est un récit d'« Une enfance algérienne »[1], cela suppose que Khadra parle de lui mais aussi beaucoup des autres. Cette note ajoutée à celle de l'éditeur : « (…) *celle d'un enfant de troupe qui allait devenir ce témoin gênant, cet accusateur, ce grand écrivain*.»[2], assimile sans détours, la parole du narrateur à la voix de l'écrivain et du rapport conflictuel dont il est question dans le livre. Il est supposé qu'il

---

[1] Indication éditoriale sur la couverture du livre, sous le titre. En bas de page.

[2] Indication éditoriale, en quatrième de couverture.

va mener un combat incessant, afin de pouvoir se réaliser. *L'Ecrivain,* c'est un vécu, où les souvenirs sont aussi ceux des autres. Il est un témoin gênant. Un témoin de ce genre, dans la logique des choses, sera éliminé ou l'on cherchera à le faire. Il faut entendre cette expression symboliquement, en quelque sorte c'est « tuer l'écrivain qui est en lui ».

De plus, si l'on reconsidère l'expression « (le) roman d'une enfance algérienne », ce texte devrait être pris que comme un document historique et sociologique. Or, c'est oublier que la littérature en général, et l'autobiographie en particulier, n'est pas facile à prendre comme un document sociologique, même si on a longtemps considéré *Les confessions* par exemple, comme un travail de mémoire mis en œuvre par un historien, on dira de Rousseau qu'il :

> […] en fit le projet, de vérifier des faits. Il eut même l'intention de donner comme annexe au récit de sa vie, un volume de documents et de lettres. Comme Voltaire l'a fait pour le franchissement du Rhin dans le siècle de Louis XIV, Rousseau pour sa propre vie mène l'enquête. [1]

Considérer un récit de vie comme document ethnographique est un peu erroné car il faudra que le récit raconté soit un document historique donc objectif ne contenant que des informations d'une société donnée. De plus, cela suppose que la vie racontée est un modèle d'une existence commune à toute une communauté. Et enfin, il faudra faire abstraction du fait que c'est un récit de vie d'une personne qui s'inscrit certes dans un ensemble mais qui se démarque par son individualisme.

Mentionner le mot roman suffit-il pour classer ce livre, dans la catégorie générique de l'autobiographie ? *L'écrivain* est perçu comme un récit autobiographique « en 2001, Yasmina Khadra, un des auteurs de la nouvelle génération de la littérature algérienne d'expression française, fait un récit autobiographique »[2] Mais, examinons d'abord ces deux vocables : récit et roman. Il est évident que le mot roman élimine d'emblée l'idée

---

[1] Jean-Marie Goulemot. « L'autobiographie face à l'Histoire », dans LES ECRITURES DU MOI Magazine littéraire. Mars-Avril 2007. hors série N°11

[2] Slimani, Ismail. L'écriture autobiographique chez Yasmina Khadra: un acte de résilience. Thèse de magistère en ligne. 2006. consulté 10/05/ 2007.

d'autobiographie au sens canonique du terme. Dans ce mot, nous entendons évidemment fiction et donc événements essentiellement non réels ainsi nous placerions indubitablement le livre dans une perspective de fictionnalisation. Par contre, dans le récit autobiographique, ces deux mots ainsi associés, montrent que le fictif est inexistant et dans le récit les événements racontés sont des faits qui ne mettent pas en doute l'identité du couple auteur – narrateur. Mais, nous pensons que dans une autobiographie dont une part de fiction est intégrée au récit n'altère en rien la véracité des événements réels. La question est de savoir si dans un roman, nous ne pouvons pas envisager le récit d'une réalité ; celle de l'auteur par exemple ? Nous avons bien vu afficher sur les couvertures la mention de roman et pourtant le contenu est bien la vie de l'auteur, tout porte à le croire en tout cas. Cette situation nous fait penser à des cas similaires celui d'Assia Djebar dans *L'amour, La Fantasia*[1], dans *Vaste est la prison* troisième volet du « *Quatuor algérien* » qui explore par la double approche autobiographique et historique l'Algérie dans sa vie tumultueuse. Jaques Attali dans *La confrérie des éveillés* est un roman dont tous les personnages ont vraiment existé et dont la plupart des événements politiques et personnels auxquels ils sont confrontés ont eu lieu, Rachid Boudjedra dans son roman *La vie à l'endroit* où l'auteur se livre à un exercice périlleux d'être à la fois l'auteur et le spectateur de sa propre histoire et l'on comprend assez vite que le personnage principal du roman Rac est un peu lui-même et son double. Mohamed Dib dans *Laëzza*, son livre posthume est conçu sous la forme de recueil de textes, où se déroule le film des souvenirs d'enfance et de jeunesse de l'auteur, il est classé sous la généricité de roman pourtant, il est une sorte d'autobiographie dans lequel l'auteur dresse son propre portrait en revenant sur ses origines. Cet état de fait n'est pas spécifique à la littérature maghrébine, nous le constatons également dans la littérature occidentale pour ne citer que l'œuvre de Rétif de La Bretonne qui

[1] On a mis la mention « roman » dans cette édition : DJEBAR, Assia. L'Amour, La Fantasia [1985]. Paris : Albin Michel, 2006. (Coll. Le Livre de poche, 15127). 316 P. imprimé en Espagne par LIBERDUPLEX en 2006.

est « directement nourrie de sa vie mais il transforme sans cesse son existence en roman »[1].

Récit autobiographique, ces deux vocables suggèrent donc, que Khadra a dit toute la vérité et que les événements racontés sont strictement réels et se sont totalement produits comme il les avait racontés. Dans *L'écrivain*, le narrateur a donc deux postures ; l'écrivain (personne réelle) et le narrateur (ayant deux voix : celle de Khadra et celle de Mohamed Moulessehoul), et c'est cette double identité qui va créer non pas la confusion mais elle sera le projet autobiographique qui conjoint *L'écrivain et L'imposture des Mots*, puisque l'objectif n'est pas seulement de raconter sa vie mais d'expliquer sa contradiction : le choix cornélien que Khadra devra affronter : son écriture ou sa carrière militaire :

> Je m'imaginais avec une plume dans une main, et dans l'autre un fusil ; je ne voyais pas comment amortir une quelconque chute avec les deux mains prises dans deux vocations ennemies. J'essayais de libérer un bras ; c'était comme si je le coupais. [2]

Néanmoins, nous tenons à préciser que nous ne rejetons pas totalement, l'aspect autobiographique car nous allons montrer comment l'autobiographie qui constitue la base de départ du récit (parler de soi) sera peut-être infléchie par la dimension purement fictive (mention de roman), et comment l'auteur par sa pratique langagière, affiche justement cette singularité évoquée plus haut. *L'écriture ou la vie*[3]? Voilà bien une question qui expose le problème, qui se pose à tout écrivain et particulièrement Khadra :

Toute écriture concerne donc l'écrivain sous la forme non pas d'événements racontés, mais sous celle d'une pratique énonciative. D'une volonté à l'œuvre qui manifeste un désir ou une exigence qui est à décrypter.

---

[1] Kopp, Robert. « Rétif de la Bretonne Réinventer sa vie » in *Les écritures du Moi, autobiographie, journal, autofiction.* N°11, Les collections du Magazine Littéraire, mars – avril 2007. P 99. Page 44.

[2] Khadra, Yasmina. L'écrivain. Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket 11485).285 p. page 279.

[3] Titre d'un article donné par Thierry Durand à son article en ligne

Du sujet de l'énoncé (la vie de l'écrivain) on passe au sujet de l'énonciation (la vie de l'écrivain vivant)[1].

N'ayant pas assez d'éléments, nous sommes allée voir un peu du côté de la presse ce qui est dit au sujet du livre et un élément supplémentaire est venu compliquer les choses ou les résoudre ? Dans l'une des interviews accordée à D. Ait Mansour, du quotidien « *Liberté* » Yasmina Khadra a dit au sujet de *L'écrivain* « Lisez *L'écrivain*, c'est une biographie ». Si nous acceptons l'idée que le terme d'autobiographie suggère l'idée d'une espèce particulière de biographie qui commencerait comme pour certains auteurs, par l'évocation de la naissance, et si Khadra adopte la posture d'un biographe, on se rendrait compte que le modèle dont il est question est assez trompeur : à la lumière des éléments théoriques, on ne peut parler de soi comme d'un autre, ni mener le récit jusqu'au bout ; Chateaubriand est une exception certes, puisqu'il a réussi à mener à bien son récit jusqu'à l'évocation de sa mort. Khadra aurait-il pu adopter la posture d'un biographe dans son texte ? Nous avons cru comprendre qu'il est question d'un récit d'une enfance donc un texte inachevé ; l'histoire s'arrête à la période de l'enfance ou de l'adolescence un peu comme *Les Mots* de Sartre. Une sorte de biographie dont la suite des événements est sue à travers la presse et non dans le texte. Par conséquent, le récit de sa vie est loin d'être une biographie au sens que lui donnent les théoriciens de la littérature. Il veut faire croire que son récit est dit dans une totale objectivité et surtout englobant tous les événements de sa vie, de toute sa vie. En voulant être « biographe », Y. Khadra a voulu peut être, dire « c'est ma vie telle que je l'ai vécu ». Mais ce n'est pas l'ensemble de sa vie. Nous verrons que même si son « désir de mettre presque tout de lui-même »[2] son autobiographie si s'en est une, est inachevée. Cependant, nous ne pouvons ne pas nous interroger sur les textes récents, où des auteurs décident

---

[1] Durand, Thierry. « L'écriture ou la vie. Essai sur la biographie »dans Les Etudes Françaises. Vol 33, n°3. Hiver 1997 en ligne]. URL : http://www.erudi.org/iderudite/036085ar. Consulté 12/01/2008.

[2] Lejeune, Philippe. *JE EST UN AUTRE* L'autobiographie de la littérature aux médias. Paris IVe : Editions du Seuil, 1980. (Coll. Poétique dirigée par Gérard G. et Todorov. T.). 329p. Page 163.

de ne raconter qu'une partie de leur vie. Si un texte ne contient que partiellement des éléments d'une vie, de quoi sera fait le reste du texte ? Qu'est ce qui le constitue ? Comment un auteur va-t-il *meubler le vide*, si son récit ne contient pas l'ensemble de son existence ?

Peut-on considérer « ces autobiographies partielles » comme des autobiographies au sens classique ? Khadra a-t-il réellement raconté une autobiographie ou un roman autobiographique ?

Khadra dans une autre interview accordée au journal Le Matin, dira de cette œuvre « j'ai réinventé le monde qui m'a été confisqué »[1], refaire le monde donc pourrait « représenter pour l'écrivain une autre forme de choix. C'est abandonner la tentative de le comprendre et à plus forte raison de l'expliquer. »[2]. Cependant, ce rapport avec le réel ne serait modifié qu'en apparence car son autobiographie en tant que modalité est fondée sur la réflexivité profonde du sujet à lui-même, celle qui consiste à chercher qui il est. En effet, il partirait de cette interrogation existentielle « *qui suis-je* ? », qui aura pour conséquence immédiate la décision d'écrire. Il s'agit dans notre entreprise d'établir dans quelle mesure l'œuvre de Khadra retrace des épisodes de sa vie réelle et de retrouver l'élément fondamental et autrement le plus productif : celui de l'écriture. En effet, il importe peu de procéder à un relevé des instances biographiques en vue de chercher la correspondance entre le vécu de l'écrivain et son œuvre écrite. Une telle procédure manquerait l'essentiel, car quand bien même nous ferions une vérification minutieuse des éléments biographiques, l'activité scripturaire serait l'instance qui permettrait d'explorer le mode de fonctionnement des instances autobiographiques dans le texte de Khadra car vraisemblablement, il s'agit pour cet auteur d'essayer de mériter son statut d'écrivain et de tenter de se défaire d'un passé qui lui pèse.

---

[1] Yasmina Khadra lors d'une interview accordée à Sid Ahmed Semiane jeudi février 2001 N°2725.

[2] Kattan, Naïm, Ontologie esthétique et œuvre d'art littéraire. Page 264, en ligne http://www.erudit.org/revue/philoso/1978/N5/n2/203100ar.pdf. consulté le 1/12/2007.

2.1.2. Examen générique dans L'imposture des mots

Dans le deuxième texte *L'imposture des mots,* le titre affiche d'emblée une certaine provocation, loin d'être anodin, il annonce une certaine idée de dénonciation. Crier à l'imposture mais celle des mots. Nous pensons à un texte pamphlétaire avec un tel titre. Mais Khadra a-t-il l'intention d'écrire un pamphlet[1] ? En examinant la quatrième de couverture seule indication de l'éditeur « (…) un récit lucide et passionné ». Est-ce que cette simple indication, nous permet-elle de ranger le texte dans la catégorie des récits autobiographiques ou à caractère autobiographique ou pamphlétaire? Est-il possible qu'on se contente seulement de mentionner le terme « roman » ou de « récit », une sorte de fourre-tout pour brouiller les pistes : le caractère autobiographique, confus, d'œuvres qui ne cherchent pas à se donner pour telles mêlant délibérément et librement la fiction au souvenir ? Ce qui va orienter notre recherche c'est ce que dit *La libre Belgique* en note en quatrième de couverture du livre.

> *L'imposture des mots* est « *un récit lucide et passionné de cet étrange et trouble procès, de l'affrontement entre une conscience et une intelligentsia jamais en retard d'une imposture*.

Que comprendre du terme récit ? Serait-ce une histoire vraie où toute forme d'invention est à écarter ? Il nous semble évident que le classement de ce texte soit problématique car dans la mention, il est question d'un examen de conscience une chose troublante et complexe qu'est l'introspection. Un vécu pesant semble reposer sur les épaules de cet auteur. Khadra va s'expliquer sans doute avec lui-même d'abord et puis avec les autres. Cette intelligentsia qui est-elle ? Symbolise-t-elle l'Armée algérienne ? Ou une autre force occulte capable d'une imposture ? Mais alors que dire de cet examen intérieur que fait l'auteur ? En quatrième de couverture, l'indication éditoriale indique « Un écrivain, c'est d'abord un homme, une famille, un pays, une vocation.

---

[1] Pamphlet est un écrit satirique, généralement court et violent, dirigé contre quelqu'un, une institution ou un groupe. Dictionnaire Le petit Larousse 2008, page 733.

L'aventure personnelle de Yasmina Khadra vaut tous les romans »[1], curieusement c'est l'inscription qui aurait convenue au livre *L'écrivain.* Mais l'éditeur le mentionne pour *L'imposture des mots.* Aurait-il lancé la couleur ? Ce texte est une aventure personnelle par conséquent une autobiographie, mais l'inscription « vaut tous les romans » affiche-t-elle une fictivité ?

Si le fil conducteur est cette activité mémorielle, que peut-on dire de son écriture ? Si sa pratique scripturaire est celle de (sur)vie, comme un élément essentiel de la connaissance de soi, peut-on affirmer que son écriture, est une façon particulière d'exister et de désirer (vivre) en tant qu'écrivain ?

Même si la vie de l'auteur représente l'élément fondateur de son texte, le terme récit ne tend pas à rendre ambigu la véracité des souvenirs ni à mettre en doute l'identité du couple auteur-narrateur. Cependant, peut-on dire que *L'imposture des mots*, est un récit ?

Une remarque vient s'ajouter à l'inscription éditoriale, en quatrième de couverture du livre *L'imposture des mots :* « Ce militaire défroqué est devenu, en quelques années, un des meilleurs écrivains de sa génération », il est évident qu'on reconnaisse à cet auteur le rang d'écrivain de grande qualité cela va sans dire, néanmoins dans cette phrase, une inscription a attiré notre attention. Il s'agit de l'expression « défroqué » : un mot qui généralement est employé pour dire qu'un individu renonce à ses habits religieux. Dans le milieu militaire auquel fait référence Khadra dans son texte et dans les interviews, est un peu comme à l'Eglise : une institution aussi rigide que l'aurait été l'Eglise avec les moines et les nonnes. Un moine quitte son habit religieux pour rejoindre le « civil », un écrivain quitte, l'uniforme militaire, il quitte l'institution et par là tout ce qu'elle représente. Il s'en éloigne définitivement. Son départ sera sans retour, Khadra évoquera la vie qu'il a menée en tant que militaire dans un milieu qui revêt d'un caractère religieux, aussi rigide voire dogmatique ; un univers en total incompatibilité avec le

[1] Inscription en quatrième de couverture sur le livre *L'imposture des mots* de Yasmina Khadra

métier d'écrivain : « Romancier en Algérie, c'est déjà un chemin de croix, romancier dans l'armée, c'est un chemin en double croix »[1] Khadra révèle qu'il avait décidé de quitter l'armée et renoncer à une carrière militaire : on ne voulait pas de lui alors il est parti.

Le mot *Défroqué* a sûrement été employé dans le sens où l'auteur avait réalisé que sa place n'était pas dans l'armée :

> Je vivais dans un univers que je n'acceptais pas, l'univers de l'enceinte militaire, fermé sur sa réglementation, ses ordres, ses instructions et ses dogmes. Un enfant ne pouvait pas accepter ce déluge de notes et d'orientations avec lesquelles même les adultes avaient du mal à s'y faire[2].

Ce militaire défroqué sera considéré comme un « déclassé par le haut », pour reprendre une expression utilisée par Isabelle Charpentier dans un article consacré à Annie Ernaux. Il sera une sorte de transfuge si l'on peut s'exprimer ainsi.

La classification générique que nous offre le paratexte ne nous donne qu'une infime information des deux textes. Ce que nous savons déjà, c'est qu'il s'agit d'un récit de vie passé au crible par l'auteur lui-même. C'est une expérience personnelle mêlée à d'autres existences.

2.2. Présentations des résumés des deux textes

Si la part autobiographique semble manifeste dans les deux textes de Yasmina Khadra et signalée par la plupart des critiques mais aussi confirmée par l'écrivain lui-même (dans ses nombreuses interviews) il n'en demeure pas moins que du point de vue des théories autobiographiques, l'écriture de soi chez cet auteur semble afficher une singularité que nous souhaitons explorer dans ses différentes facettes et caractéristiques. D'ailleurs l'hypothèse d'une autobiographie singulière est suggérée par l'absence de signalement générique des deux livres[3] que nous avons mentionnée plus haut. Cela relève-t-il de la

---

[1] Sid Ahmed Semiane, entretien avec Yasmina Khadra. *Le Matin* N°2725. Page 8 jeudi 8 février 2001.

[2] *Ibid.*

[3] A cette absence générique il semble qu'en France c'est une pratique courante, rappelons que Khadra a publié ses livres en France. « Faut- il croire à l'intérêt ou à l'existence d'un genre renié par ses praticiens, qui sont le plus souvent des romanciers, annulé par les théoriciens, soupçonné par les critiques, inavoué par les éditeurs même,

volonté de l'auteur ou celle de l'éditeur ? En tout cas, cette éclipse générique n'est pas sans rappeler le même procédé chez Marcel Proust dans *A la recherche du temps perdu*. Pour Gérard Genette, cette discrétion s'accorde parfaitement au statut fort ambigu d'une œuvre à mi-chemin de l'autobiographie et du romanesque. Les deux livres se suivent du point de vue date de parution. En effet, *L'écrivain* est publié en 2001 et *L'imposture des mots* parait une année plus tard. Cette précision, nous la relevons seulement pour mettre l'accent sur la polémique qui a eu autour du dévoilement de l'identité de Khadra. Le premier a suscité des remous parmi la critique nationale et internationale, au point où Khadra était obligé de faire « une mise au point, »[1] pour reprendre ses propos lors d'une interview à propos de *L'imposture des mots.*

Deux textes écrits au tournant décisif, semble-t-il, pour le choix de la carrière de leur auteur. Le constat étant, que les deux textes sont étroitement liés mais nous ne pouvons envisager la même approche pour les raisons que l'un est un récit dans lequel Khadra retrace deux périodes de sa vie : l'enfance et l'adolescence, le second pourrait être lu comme une suite mais pas dans la continuité narrative, mais par le fait qu'il soit une sorte de « plaidoyer ».

Pour nous permettre de comprendre ce qui va suivre, il est nécessaire de présenter le contenu résumé de chaque livre. Comme nous aurons à faire des analyses sur le contenu, il nous semble qu'à ce niveau cette précision s'impose.

---

puisqu'on a jamais vue en France un sous-titre générique « autobiographie », alors que 'roman', 'récit','nouvelles' ornent les couvertures et induisent les lectures ? (…) Les lecteurs, dans leur majorité, préfèrent aux romans de Gide, de Sartre ...Qu'ils perçoivent comme autobiographiques, forcément autobiographiques » Jacques Lecarme, Classiques, malgré eux, du genre autobiographique, in LES ECRITURES DU MOI, les collections du Magazine littéraire hors série, N°11. mars-avril 2007. Page 15.

[1] Mohamed Chafik MESBAH, *L'entretien du Mois*, entretien avec Yasmina Khadra, dans le journal *Le Soir* d'Algérie jeudi 26 avril 2007

2.2.1. La vie singulière de *Le Petit Chose*

Mohammed Moulessehoul est un jeune garçon âgé de 9 ans, quand il rentre à l'école militaire El Mechouar en 1964 avec son cousin Kader. Mohammed n'a pas choisi ce destin tout tracé par son père militaire de carrière, il est très vite confronté à l'austérité des lieux et des instructeurs. La rudesse de ce régime va le forger et l'éloigner définitivement de son père pour qui, il a un très grand respect pourtant. Ses parents se séparent définitivement quand il atteint l'âge de 11 ans. Cette séparation va creuser le fossé qui existe déjà avec sa famille. Sa mère, femme résignée et soumise aux traditions, campagnarde, sera ballottée d'une maison à une autre avec ses sept enfants. Cette situation sera pour Mohammed un véritable enfer, trop fier, il ne va pas voir son père pour lui demander d'y remédier. Il réussit à l'examen d'entrée en sixième et c'est l'ouverture vers un horizon différent : Koléa l'attend où il espère vivre une vie meilleure. Très vite, il est confronté aux désillusions en découvrant sa vocation pour l'écriture et du coup, il comprendra que son chemin est semé d'embûches. Sa destinée de militaire semble incompatible avec le métier d'écrivain. Néanmoins, talentueux dans le domaine artistique, sa vie oscille entre l'espoir et les ennuis. Il sera un artiste persécuté, traqué, accusé injustement, mis aux arrêts parce qu'il est écrivain. Il aura néanmoins à l'école, de nombreux amis qui vont l'aider à surmonter ses difficultés ; dans sa façon d'écrire et dans sa perception du monde. Certains vont marquer son quotidien au point qu'il ne peut les oublier. Leur souvenir est encore vif. Des professeurs vont l'orienter pour certains et d'autres vont vouloir le briser dans son élan. Il tiendra le coup malgré leur mauvais traitement. Il réussit au BAC, son père est aux anges mais cette réussite signifie pour Mohammed la consécration de sa carrière d'écrivain. Néanmoins, son père ne l'entend pas ainsi, écrivain oui mais militaire aussi. Mohammed va devoir faire un choix difficile car il devra tenir compte de deux choses : son devoir de fils obéissant au patriarche qui demande et attend d'être obéit et ses ambitions. Son rêve de devenir écrivain parmi les grands écrivains devra attendre.

2.2.2. L'écrivain en discussion

Yasmina Khadra, quitte le Mexique vers une destination inconnue mais pourtant si mythique : Paris. Dès le début de son livre, il est hanté par ses personnages ; ils lui rendent visite la nuit. Moment de la journée tant redouté par Yasmina ou devrait-on dire le commandant ? Ses personnages sont morts mais si vivants lorsqu'ils partagent avec lui quelques moments. Ils traversent les frontières de l'au-delà pour l'épauler dans sa quête de la vérité ou doit-on dire de lui-même ? Ils traversent les frontières éditoriales (Zane Haj Maurice…) pour l'accabler ou se moquer de lui. En Dieu créateur, il réussit à se débarrasser de certains d'entre eux après de longs efforts, d'autres personnages sages viennent le réconforter ou lui ouvrir les yeux sur certaines vérités qu'il refusait de voir en face. Il se bat avec son autre Moi, le commandant, il s'attend à une reconnaissance pour son talent mais déchoit très vite. Il se rend compte qu'en fait, le mal vient des entrailles, de ses frères et non des occidentaux ! Les Algériens jaloux ? Ou déstabilisés par cet écrivain qui raconte cette réalité qui les frappe en plein visage parce qu'elle est vraie tellement vraie qu'on le prend souvent pour un fou, un sanguinaire sadique. Son récit, sous le pseudonyme va justement permettre à certains de vouloir à tout prix, le dévaloriser, à dénigrer son talent, et dans cette déception grandissante, le narrateur prend conscience des véritables valeurs, de se retrouver avec son autre Moi avec qui, il décide de reprendre le chemin. Le narrateur se réconcilie avec le commandant car à un moment, il se rend compte que cette entité, cette identité fait partie de lui, et qu'il ne peut l'occulter.

2.3. Pratiques fragmentaires à travers la matérialité graphique et typographique

Nous avons choisi ce titre, car sur le plan du paratexte, nous pensons que les livres de Khadra possèdent une organisation mémorielle qui montre que l'auteur affiche une fragmentation première sur les plans typographiques et graphiques qui rappellent celle de Roland Barthes ou Kateb Yacine. Il est vrai que nous n'avons pas un classement, par ordre alphabétique mais Khadra emploie par ce découpage, à notre sens, une forme autobiographique originale. La fragmentation est un procédé d'écriture, que l'auteur a choisi d'utiliser pour structurer les souvenirs de sa vie (nous verrons que dans l'autobiographie postcoloniale, il est question d'écriture fragmentaire ou rhizomatique). Sa vie n'est pas représentée dans sa totalité mais en fragments agencés les uns aux autres et qui forment un ensemble cohérent. En effet, les deux textes de Khadra sont divisés en parties dans le but sans doute d'ordonner le passé parasité par des réflexions et des événements présents et futurs. Nous nous engageons évidement sur une piste hasardeuse, mais nous allons expliquer comment, nous pensons que Khadra en fragmentant sa vie, va faire en sorte que son écriture organise les souvenirs.

Pour cela, examinons le paratexte auctorial[1] désigné par Gérard Genette. Yasmina Khadra, semble avoir choisi une organisation mémorielle péritextuelle[2] dans ses récits. Nous disons en apparence, car il semble vouloir structurer sa mémoire en périodes, cependant son écriture autobiographique aura une structure fragmentaire où les événements se suivent dans un ordre, mais sans utilisation d'indications temporelles rigoureuses susceptibles de structurer chronologiquement le récit. Khadra ne guide en aucun cas son lecteur, ce dernier découvre les faits au fur et à mesure qu'apparaissent les

---

[1] Le paratexte auctorial est ce que désigne G. Genette par tout ce qui est sous la responsabilité de l'auteur. Il est composé d'une part d'un péritexte et d'autre part d'un épitexte public et d'un épitexte privé.

[2] Le péritexte est l'élément qui nous intéresse. Il contient : le nom de l'auteur, le nom d'état civil de l'auteur, un pseudonyme, le titre du livre, la dédicace, l'épigraphe, la préface, et les notes en bas de page.

souvenirs. Il semble même que Yasmina Khadra laisse remonter à la surface des bribes de réflexion, des souvenirs littéraires et « filmiques » et qu'il donne l'impression qu'il les a agencés aléatoirement, sans un ordre précis comme ils surgissent à l'esprit. Mais peut être avons déjà anticipé notre démarche.

2.3.1. Les fragments à l'échelle typographique dans *L'écrivain*

Khadra commence son livre par une dédicace destinée aux cadets qui ont partagé un moment son existence : « A*ux cadets, avec toute mon affection* », simple phrase, mais c'est un véritable discours qui montre bien à quel point ces êtres lui sont chers puisque sa pensée première, en publiant ce livre, va vers ses camarades et non vers sa famille. Elle montre clairement la relation étroite qui lie Khadra à ses compagnons de troupes. Ces cadets ne sont-ils pas un peu sa famille ?

Le texte de *L'écrivain* est divisé en trois moments de proportions différentes. En effet, ces moments correspondent à de grands fragments qui rassemblés, constituent un tout qui a du sens. Non pas la vie entière de l'auteur, mais une somme de souvenirs, où la qualité prévaut sans doute sur la quantité et qui laisse voir un sujet (Khadra) qui ne tentera pas de restituer tout de son vécu.

Le premier fragment n'est pas titré, mais Khadra y adjoint une citation d'un passage pris de l'un de ses romans : *A quoi rêvent les loups*. Cette autocitation est un procédé récurrent chez cet auteur. Cependant, cette phrase nous semble contenir déjà, des informations assez intéressantes :

> *De mes mots, je n'ai pas de regrets. De mes joies, aucun mérite l'Histoire n'aura que l'âge des mes souvenirs, et l'éternité, la fausseté de mon sommeil*[1].

Certains mots, nous semblent porteurs de sens ou d'informations sur l'intention communicative de son texte. Peut-on envisager un pacte

[1] Khadra, Yasmina. *L'écrivain.* Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket, 11485). 285 p. Page 9.

autobiographique[1] dans « *de mes mots je n'ai pas de regrets*» ? Nous aimerions signaler que Khadra n'a pas affirmé explicitement dans ses textes, son identité mais c'est dit tacitement. Nous constatons que l'identité est affirmée dans les nombreuses interviews qu'il accorde, pour présenter ses ouvrages et se présenter et il invite ses lecteurs à croire que ce qu'il raconte est sa vie :

> Voilà, c'est moi, je n'ai pas hésité une seconde. Ce n'était pas un jeu pour moi. Des gens ont pu penser que je les avais trompés, mais j'aimerais bien les imaginer à ma place. Les gens qui hésitent à cautionner mon histoire, je crois qu'ils n'auraient pas tenu une nuit, rien qu'en s'imaginant en train d'écrire à ma place ce que j'écrivais dans la réalité [2]

Est-ce là le fameux Pacte autobiographique ? Serait-ce suffisant pour dire que *L'écrivain* est un livre autobiographique ? Cette déclaration nous fait penser à Jean Jacques Rousseau dans *Les confessions* : par ces révélations, Khadra fait aussi le projet singulier que nul homme ne peut être comme lui et ce qu'il dit n'est que vérité : « Sa solitude le contraint »[3] à se défendre car il est attaqué dans ses convictions. Comme Rousseau, Khadra met le lecteur au défi de faire comme lui si ce n'est mieux :

> […] 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 [4]

Khadra ne regrette rien de ce qu'il a écrit car les révélations qu'il y fait sont assez durs, du moins pour certains membres de sa famille ; notamment son père. Et particulièrement une institution de l'état à laquelle, il appartenait durant plus de vingt cinq ans. Celui qui dit « je » dans le livre se livre à un exercice périlleux, c'est celui de témoin et de spectateur d'existences qui l'ont côtoyées.

---

[1] Un pacte tacite qui introduit indirectement l'intention communicative du texte, à savoir conditionner le lecteur à accueillir le texte comme une autobiographie.

[2] Emilie Valentin interviewe Yasmina Khadra pour Evene.fr. Octobre 2006.

[3] Delon, Michel « *Confessions et Contre-Confessions*, Rousseau, Diderot, Casanova » dans Les écritures du Moi, Les collection du Magazine littéraire. N°11, Hors-série, mars-avril 2007. P 37-41. Page 37.

[4] L'Entretien du Mois, propos de Yasmina Khadra recueillis par Mohamed Chafik MESBAH. Le soir d'Algérie jeudi 26 avril 2007.

Cependant, « *l'Histoire n'aura que l'âge des mes souvenirs* » Khadra dans cette citation avoue implicitement ne pas se souvenir de tout. Freud, dans un ouvrage sur les souvenirs– écrans, fait de l'oubli un « vecteur de vérité ». C'est-à-dire qu'il est possible qu'ils soient remaniés par d'autres souvenirs. C'est pourquoi, la nouvelle autobiographie prône l'idée de souvenir-écran et c'est ce qui a permis aux critiques de la nouvelle autobiographie d'expliquer certaines limites de l'autobiographie traditionnelle (la mémoire est oublieuse, par conséquent on se crée des souvenirs-écrans) mais qui pourraient cependant montrer une certaine vérité, celle que l'écrivain croit être la sienne en tout cas. De cette façon, Khadra prépare le lecteur à croire en sa sincérité et sa bonne foi.

Ce qui va suivre l'épigraphe[1] cité plus haut, est un incipit de cinq pages, où l'auteur relate son entrée à l'école des cadets. Cet événement allait être décisif pour le reste de son destin. Décisif car sa relation avec l'univers habituel va changer. Ce petit garçon, décrit dans un style déjà très romancé, son départ de la maison un peu comme l'a fait Yves Gibeau dans *Allons Z' enfants*. Une histoire qui ressemble étrangement à celle de *L'écrivain* (Question d'intertextualité ?). Un adolescent entre à l'école des cadets comme Mohamed, il y est contraint par son père comme le narrateur de *L'écrivain*. Il entretient des relations conflictuelles avec certains de ses camarades et ses enseignants exactement comme Mohammed. (ce point là sera revu dans un autre chapitre)

La seconde partie titrée : *Les murailles d'El Mechouar*, ce titre n'est pas anodin. Il dénote et connote une certaine hostilité et un milieu fermé où l'échappatoire est impossible. Milieu militaire par excellence où toute liberté

---

[1] Epigraphe est une citation qui figure en exergue du livre. Gérard Genette distingue quatre fonctions à l'épigraphe : fonction de commentaire du titre de l'œuvre. C'est une sorte d'annexe justificative du titre, fonction de commentaire du texte. Elle en précise indirectement la signification, fonction de caution indirecte apportée par l'auteur de la citation évoquée. L'essentiel n'est pas ce qu'elle dit mais l'identité de son auteur. « le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence […] La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreurs près, l'époque ou la tendance d'un écrit. »(G Genette). Etymologie, Etude sémantique, définitions. Dictionnaire International des Termes Littéraires. http://www.ditl.info/arttest/art3364.php. Consulté 19.03.2008.

est vouée à l'échec : « Je lisais beaucoup, car je vivais dans une caserne qui avait l'aspect d'une forteresse médiévale et on la disait hantée »[1] Cette partie *Muraille* est un réservoir d'événements dont le contenu est à la fois intime (évocation de souvenirs de famille, confidences, amours brisés et surtout les grandes amitiés) et son introduction dans le monde du savoir et de l'informatif (Contexte social et historique anciens ou récents vécus réellement par l'auteur lui-même).

El Mechouar est l'endroit symbolisant l'enfermement et c'est pourquoi une haine sans limites habitait le narrateur en évoquant ce lieu qui lui rappelle les lieux qui terrorisent les petits enfants des contes de fée :

> Une caserne qui avait l'aspect d'une forteresse médiévale et on la disait hantée. Alors imaginez des enfants qui étaient terrorisés toute la nuit dans des chambres d'une capacité d'accueil de 120 lits [2]

Dans cette histoire, il y insère également des fragments de textes écrits par lui-même, l'histoire adaptée du petit poucet[3] par exemple : « Mon tout premier texte était une réadaptation du *Petit Poucet »*[4] qui devient *Le Petit Mohamed*[5]. Khadra avoue dans une interview qu'il a plagié l'histoire du petit poucet : « J'ai commencé par un plagiat. C'est l'histoire du Petit Poucet que j'ai modifié, travestie… »[6]. En fin de compte, dans cette partie Khadra aurait pu joindre des photos de lui et de ses camarades de classe. Il aurait pu organiser sa première partie comme l'a fait *Roland Barthes par Roland Barthes*, notons que sur la couverture du livre, en toile de fond, une photo des enfants –soldats, qu'il décrit dans son livre :

---

[1] Yasmina Khadra dans un entretien avec H.A.B. du magazine *Nass Bladi*. P. 10-19. page 12 Du 1er au 15 octobre 2007.

[2] Yasmina Khadra dans un entretien avec H.A.B. du magazine *Nass Bladi*. P. 10-19. page 12 Du 1er au 15 octobre 2007.

[3] Yasmina Khadra écrivain-lecteur ? A l'instar des grands classiques, il découvre le plaisir du texte. Du statut de lecteur il devient écrivain lui-même, il se met à calquer les personnages des classiques tels les personnages des contes de Perrault. En lecteur, il découvre dans l'expérience créatrice d'autrui, une expérience personnelle où le plaisir de lire se joint à celui d'une métaphore intérieure provoquée par la lecture.

[4] *Op.cit* Khadra Yasmina. *L'écrivain*. Page 103.

[5] Moulessehoul Mohamed est révélé à la page 49 matricule 129. L'auteur fait une analogie des histoires entre la sienne et celle du petit poucet.

[6] H.A.B. 12 minutes avec Yasmina Khadra. Nass Bladi du 1er au 15déc 2007.

> Là, des gamins sanglés dans une tunique glauque paradaient. Ils portaient tous des bérets, mais pas les mêmes chaussures. Certains arboraient des souliers bas, d'autres des pataugas. Compartimentés en trois pelotons, ils marchaient au pas, les bras cisaillant la cadence, le dos rigide et le menton haut [1]

Nous savons que l'histoire de Khadra se déploie dans un espace clos, El Mechouar derrière les murailles qui symbolisent l'enfermement, la sensation constante d'être emprisonné :

> Il n'y avait pas ces nuits dantesques ; je voulais quitter El Mechouar pour ne plus y retourner. Je haïssais son portail, ses murailles, ses grisailles, ses platanes, ses dalles son réfectoire, ses parades sous la grêle, sa monotonie ; je haïssais son haut- parleur nasillard, ses dimanches facétieux, ses excursions éreintantes, son vampirisme. Après quatre années passées dans son enceinte pénitentiaire, à moisir et à désespérer, j'étais certain de flancher pour de bon si je venais à redoubler mon CM2.[2]

Mais, ce lieu si détestable n'enferme pas son esprit, puisque comme pour Flaubert[3], la lecture sera son salut qui lui permettra de s'évader avec une perspective d'espace, et une image d'un univers recomposé par la vision des livres qu'il lit et de leurs auteurs. Le petit Mohamed trouvera son salut dans ses lectures :

> Quand j'ouvrais un livre, j'avais l'impression d'échapper à cet enfermement, cet univers carcéral, à cette négation parce qu'on n'était même pas des enfants, on était des matricules [4]

Cet endroit va donc être le déclencheur d'une nouvelle orientation, Khadra tente d'échapper à sa triste réalité et déjà les mots vont lui servir de prétexte ; la littérature sera son salut, elle est aussi comme le dit Boudjedra une littérature qui : « fonctionne selon des fantasmes »

Le titre cité plus haut est suivi d'une épigraphe, une citation de Khalil Gibran[5]. Le contexte, auquel fait référence ici Gibran, est en fait en rapport

---

[1] Khadra Yasmina, *L'écrivain*, page 23.

[2] *Ibid*. *L'écrivain*. Page 116

[3] Flaubert découvrant le plaisir de la lecture et surtout Shakespeare

[4] H.A.B. 12 minutes avec Yasmina Khadra. Nass Bladi du 1er au 15déc 2007.

[5] Khalil Gibran, est né au Liban en 1883. *Le prophète*, qu'il publie en 1923, connaît aussitôt un retentissement mondial. A la mort de son auteur, l'ouvrage est considéré comme un classique de la pensée humaniste. Nous remarquons que l'épigraphe dans le texte est quelque peu différente de la traduction que nous avons relevé dans une version dans la collection *J'ai lu*. Est-ce dû à une autre

direct avec le Don du cœur. «*Et demain, qu'apportera demain au chien sagace qui enfouit les os dans le sable sans trace tandis qu'il suit les pèlerins vers la ville sainte ?* » Pourquoi avoir choisi cette citation ? Nous précisons que l'épigraphe permet de résumer et porter au lecteur un sens profond au texte auquel elle est reliée. A priori, elle semble n'avoir aucun rapport avec ce qui suit, car le contexte dans lequel cette citation a été dite, *Le Prophète* évoquait le don, du cœur. L'épigraphe détachée à priori du texte qu'elle surplombe, est constituée d'une citation suivie d'une référence à l'auteur Gibrane. Ce « collage » n'est certainement pas fortuit car il fait apparaître une séparation (grâce au blanc qui dissocie l'intertexte et le texte) et une réunion : le texte s'approprie les qualités, et le renom d'un auteur. Cette façon de procéder suggère déjà la figure généalogique du texte (la liaison qui se fait par le sens). Khadra donne-t-il de son cœur ? Dans cette citation évoque-t-on l'amitié, l'amour, le partage ? Faire don de soi-même au risque de mourir (symboliquement en tant qu'auteur !). C'est en effet, dans cette partie du texte que Khadra parlera le plus, non pas de lui seulement mais, de tous les enfants qui ont vécu le même enfermement, les mêmes tracasseries et les mêmes avanies. Nous rappelons que Khadra a dédié son livre à ses petits chérubins qui ont partagé sa vie.

Dans la troisième partie: *L'île de Koléa*, est un volet qui s'ouvre sur quelque chose de différent ou peut être que non. Dans la continuité, Koléa est un lieu nouveau distinct, symbolisant le renouveau l'évasion (île) par opposition à l'enfermement ressenti à El Mechouar :

> Koléa, c'était mon horizon d'oiseau migrateur, renaître sous un ciel moins inclément, prendre un nouveau départ et, pourquoi pas renouer avec la chance qui me faisait tant défaut[1].

---

version où c'est Khadra qui l'a adapté à son texte. La citation tirée de cet ouvrage page. 19 : « *Et demain, qu'apportera demain au chien si prudent qu'en suivant les pèlerins vers la cité sacrée, il enterre des os sans repères dans le sable du désert ?* ».

[1] *Op.cit L'écrivain.* Page 117.

Une nouvelle étape qui commence et qui marque définitivement la rupture avec El Mechouar, un peu comme l'être qui grandit et qui prend conscience de son corps et de son être, où les rêves et les ambitions d'avenir commencent à se pointer à l'horizon, un peu comme Tomas Bernhard qui vise à raconter

> Comment il est devenu ce qu'il est (…) montre la rupture de l'adolescent avec la culture traditionnelle et sa formation, à l'écart des institutions officielles[1].

Dans cette partie, une citation de Jean Cocteau est apposée après le titre ; un peu comme une introduction mais qui n'en est pas une. L'île, symbolisera pour l'auteur la liberté, la plénitude ou l'évasion mais qui n'est en fait, qu'un leurre parce que le narrateur qui désire devenir écrivain va retrouver la même sensation d'enfermement, il montrera l'insoutenable vérité dans un milieu qui lui a toujours été hostile. Lui, jeune et novice va se rendre compte que devenir écrivain est un chemin semé d'embûches. C'est la désillusion, pas question finalement d'accomplir son rêve.

« *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 au lecteur de l'aimer « en tant qu'homme et de l'approuver »[2] ? Nous pensons que l'auteur énonce clairement le rôle de la littérature et donc de la fonction de l'écrivain. Comme pour André Malraux, Yasmina Khadra considère certainement l'art comme moyen de dépasser les obstacles même la mort, les limites même du réel pour être un créateur. Nous avons signalé plus haut que l'écrivain cherche à plaire en convaincant son lecteur d'adhérer à sa position « *Le péché originel de l'Art est d'avoir voulu convaincre et plaire* ».

---

[1] Lionel Richard. « Thomas Bernhard : *Règlement de comptes* » in Les écritures du Moi. N°11. Hors- Série. Les collections du magazine littéraire, mars –avril 2007, P 88-89. Page 89.

[2] Michel Delon Entretien avec Philippe Lejeune « Une pratique d'avant-garde ».in Les écritures du Moi, Les collections du magazine littéraire, Hors-série N°11, mars-avril 2007. P 6-11. Page 10.

Philippe Lejeune pense que les auteurs redoutent le fait qu'on considère leurs œuvres comme des autobiographies parce que cela suppose d'emblée qu'ils ne sont pas des artistes au sens où « il avait perçu chez beaucoup de personnes qui écrivaient des autobiographies ou tenaient des journaux, une angoisse devant la survie de leurs textes. » [1]

Khadra estime que son rôle ne se pas limite à raconter, il estime que le métier d'écrivain est un métier qui « engage son homme » ce que Sartre considère comme un engagement. Il s'engage dans une sorte de mission, pour convaincre son lecteur. La littérature et particulièrement les écritures de soi, ont selon Lejeune la possibilité d'offrir la parole de témoignages, ce qui favorise la force de l'engagement de l'auteur qui parle :

> La littérature n'est pas seulement rêver, divertir, c'est aussi s'instruire. Quand je vois de quelle manière le monde est en train de patauger dans l'amalgame, la méconnaissance crasse l'autre, il faut que je réagisse[2].

En analysant seulement du point du vue formel ces trois parties et en établissant le lien avec le titre, la dédicace et les épigraphes, nous nous attendons à voir Khadra raconter sa vie d'écrivain or durant tout le texte, il évoquera son métier de soldat. Ou serait-ce l'histoire de l'écrivain- soldat ?

Nous avons évoqué plus haut que Khadra semble laisser les souvenirs le submerger dans un désordre feint, d'ailleurs de son livre *L'écrivain* il dira :

> […] j'ai bénéficié d'une convalescence de vingt-neuf jours. Durant ces jours, j'ai écrit ma biographie. D'une traite. C'était la première fois que j'écrivais directement sur ordinateur, sans suivre mes notes, sans corriger. Je l'ai écrite d'une traite alors que toutes mes précédentes tentatives avaient échoué. Auparavant, je n'avais jamais réussi à dépasser les 50 ou 60 pages de ma biographie. Jusque là l'entreprise était trop difficile. [3]

Peut-on penser écriture de soi sans une organisation mémorielle ? Peut-on raconter tout sans que la mémoire ne flanche ? Ce que nous devons retenir,

---

[1] Michel Delon Entretien avec Philippe Lejeune « Une pratique d'avant-garde ».in Les écritures du Moi, Les collections du magazine littéraire, Hors-série N°11, mars-avril 2007. P 6-11. Page 11.

[2] Yasmina Khadra répond à Marilyne CHAUMONT pour L'EXPRESSION, « c'est le verbe qui construit le rêve… » Culture. 21 janvier 2008, [en ligne] URL :http://dzlit.free.fr/khadra.html. Page 21. Consulté le 21 janvier 2008.

[3] Propos de Yasmina Khadra recueillis par Sid Ahmed Semiane, *Le Matin* N°2725. jeudi 8 février 2001.

c'est que le Moi revenant en arrière pour mettre en scène ses expériences et montrer son évolution, aurait pu nous emmener sur la piste des mémoires. Pourtant, nous ne pouvons accorder à *L'écrivain* la généricité ni de mémoire ni d'une autobiographie traditionnelle.

2.3.2. Les fragments typographiques dans un plaidoyer ?

L'imposture des mots, un titre sur un ton assez provocateur, projette le lecteur dans une position assez particulière, de ce titre, il suppose une certaine dénonciation. En effet, Khadra rend-il compte dans son livre, comment il réduit à néant ceux dont il sent les menaces ? Avant d'être un projet de connaissance de soi, le livre, est-il une sorte de plaidoyer ? Ainsi, Khadra est-il sur la défensive ?

Au même titre, que pour *L'écrivain*, le texte de *L'imposture des mots* s'organise selon une triple délimitation que nous voyons presque comme un découpage théâtral. Pièce en trois actes de longueur variable. C'est un texte assez court dont les chapitres sont de taille irrégulière. Nous pensons au théâtre parce que Khadra, voulant être dramaturge à l'école des cadets déjà, a voulu montrer son talent dans la mise en scène et des personnages et de lui-même :

> 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 des 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. [1].

C'est dans une conscience qu'affiche Khadra sa position par rapport à ses écrits, serait-ce de la mégalomanie que de se considérer comme un écrivain hors du commun ? En tout cas, il fait un clin d'œil à ses détracteurs en leur affichant un air sans fausse modestie :

---

[1] Yasmina Khadra dans un Entretien mené par Mohamed Chafik MESBAH, Le soir d'Algérie du Jeudi 26 avril 2007.

> Mes romans sont porteurs d'une âme, d'une émotion et d'un imaginaire exceptionnel (…) j'entends d'ici certains crier à la mégalomanie. [1]

Comment s'organise le texte ? A priori pas de changements, toujours des titres et des épigraphes, (à noter que Khadra utilise le même procédé dans l'ensemble de ses livres) à la différence du texte précédent : sur chaque page, on inscrit le titre, mais il n'y a qu'une seule épigraphe et de source inconnue du moins, il n'en a pas cité l'auteur :

> *Si la rose savait que sa grâce et sa beauté la conduisent droit dans un vase, elle serait la première à se mettre à trancher la gorge avec sa propre épine. Mais elle l'ignore, et c'est dans cette poche d'ombre qu'elle puise la sève de sa survivance. Mon excuse, à moi, vient de là aussi.*[2]

Il nous semble, qu'il y a une certaine similitude avec la citation de Jean Cocteau (donnée dans L'écrivain). Il est question de fleur dans la première épigraphe, mais deux propos assez éloquents, dans la mesure où dans la première, il est question de vie, même dans un vase. Métaphoriquement, il est question de l'écrivain qui trouverait son bonheur de s'adonner à l'écriture le métier auquel, il se destinait : « j'ai rêvé d'être écrivain »[3] D'une certaine façon l'écriture, pour lui, c'est la vie. Dans *L'imposture des mots*, la rose, (c'est-à-dire lui), qui est destinée à être admirée dans un vase, serait l'auteur évoquant dors et déjà l'idée directrice de son texte : Khadra pose une condition *sine qua non* de son écriture, sans être le centre dans l'organisation mémorielle, le thème essentiel semble émerger de cette citation ; l'écrivain puisqu'il s'agit d'un récit à la première personne, est seul, et la pratique scripturaire (autobiographie- fictionnelle) est une expérience qui paradoxalement permet la vie et la mort. Cette écriture permet de donner la mort comme la vie, c'est le don d'ubiquité. Nous évoquerons sous peu comment l'écrivain qui, seul devant son écriture, essaye de ne pas mourir.

---

[1] Yasmina Khadra dans un Entretien mené par Mohamed Chafik MESBAH, Le soir d'Algérie du Jeudi 26 avril 2007.

[2] Khadra, Yasmina. L'imposture des mots. Paris : Editions Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 p. page 9.

[3] H.A.B. 12 minutes avec Yasmina Khadra. Nass Bladi du 1er au 15déc 2007.

Le désir de Khadra en tout cas, semble entretenir ce rapport « Khadra et l'écrit » ; les deux membres d'un couple qui ne font qu'un. Ne seraient-ils pas une vision métaphorique d'un couple en affinité parfaite un peu comme narcisse où la métaphore se reflète dans l'utilisation du « je » autobiographique ?

Si le livre est une naissance, être seul devant l'écriture, c'est simplement essayer de ne pas mourir car nous verrons que Khadra va lutter contre les calomnies et les accusations, tout en montrant d'une certaine façon son savoir-faire : « (…) tenir à la fois un discours de vérité et un discours de beauté »[1]

Il est vrai que des éléments de la vie de l'auteur évoqués dans *L'imposture des mots* ont permis de façon certaine de déterminer que Khadra et Mohamed sont une seule et même personne. Néanmoins, là n'est pas le problème car nous savons que l'autobiographie et l'autofiction utilisent la même optique quant à la dénomination ; c'est la « la mise en fiction de la vie personnelle »[2] où l'auteur chamboule des événements réels. Ce qui est intéressant, c'est de voir comment s'organise l'écriture sous la forme de plusieurs fragments de textes mais qui sont étroitement liés les uns aux autres. En effet, trois parties titrées [3] sont à signaler :

La première est intitulée : L'approche (contient 8 chapitres) : Le titre de cette partie signifie que l'auteur est dans une situation instable et qu'il cherche comment atteindre son but. Il est question de stratégies. Khadra espère en allant en France pouvoir s'y installer (du moins va-t-il tenter de le faire), tenter d'obtenir une reconnaissance. Dans cette partie, Khadra a quelque chose à présenter aussi : son livre. Il va essayer à l'aide de sa maison d'édition et ses

---

[1] Une pratique d'avant-garde propos recueillis par Michel Delon dans les Ecritures du Moi, *autobiographie journal autofiction*. Les collections du Magazine Littéraires. Hors série N°11 Mars- Avril 2007. Page 9.

[2] Avant propos. « Je est un livre », in *Les écritures du Moi, autobiographie journal autofiction*. Les collections du magazine littéraire. Série N°11 Mars- Avril 2007. page 3.

[3] Cette façon de fragmenter le texte serait pour certains analystes, une manière plus rassurante de commencer, une manifestation d'insécurité face à la page blanche.

collaborateurs de défendre son livre *L'écrivain*. Il rencontre de la résistance parce que son texte est polémique, mais cela va-t-il l'empêcher de discourir sur l'écriture ?

Dans cette *approche*, nous verrons, Khadra enfiler avec une certaine gêne, le costume du militaire, qui est perçu par ses détracteurs comme le costume de l'imposteur (C'est ce qui justifie le titre de la deuxième partie). Yasmina Khadra veut rompre avec l'univers militaire ; ce qui va mettre en péril sa relation avec ce monde :

> […] Pour la première fois de ma vie, *je pris une décision*. La plus difficile. La moins évidente. Lâcher ce que je tenais fermement entre les mains pour traquer une volute de fumée ; quitter TOUT- l'uniforme, ma carrière d'officier, ma famille, mon pays- pour un vieux rêve d'enfant…Avait-je hésité, douté un seul instant ? Je l'ignore [1]

La deuxième partie intitulée Le choc (trois chapitres) : qui recevra le choc ? Khadra va jouer avec les mots, à l'instar des grands écrivains (J. Jacques Rousseau) il se sent « calomnié, jugé à tord, et moralement condamné. »[2]. Il ne comprend pas l'attitude des uns et des autres, c'est l'incrédulité : « A aucun moment, je n'avais soupçonné le fait de raconter une histoire capable de susciter des inimitiés »[3]. Les attaques de ses détracteurs vont fuser de partout, il se sent abandonné et incompris. Alors, le doute s'installe, l'examen de soi commence. Ses interrogations vont le pousser dans les retranchements les plus lointains de son moi profond.

La troisième partie est intitulée : Le doute (six chapitres). Comme Rousseau, Khadra portera le débat sur « la place publique et érige le lecteur en témoin et juge »[4] Pour Yasmina Khadra, la connaissance de soi ne sera pas une fin en soi, il s'agira de donner une force à sa position philosophique, ce doute qui subsiste dans les esprits de ses opposants. Il va fournir la preuve de la

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Editions Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 p, P. 29-30.

[2] Jean-Marie Goulemot, « L'autobiographie face à l'histoire », *dans Les écritures du Moi,* les collections du magazine Littéraire. Hors Série N°11 Mars –Avril 2007. Page 14.

[3] Khadra, Yasmina *L'imposture des mots*. Paris : Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743) Page 31.

[4] Jean-Marie Goulemot, « L'autobiographie face à l'histoire », dans *les écritures du Moi, autobiographie, journal intime, autofiction.* Les collections du magazine Littéraire. Hors Série N°11 Mars –Avril 2007. Page 14.

vérité de ses positions. Nous verrons comment les ruptures avec son passé choisies ou imposées vont permettre à la fin, à Khadra de se réconcilier avec Mohamed : « Aussi sûr que toi et moi ne faisons qu'un »[1].

La structure globale du texte ressemble dans une certaine mesure à un journal, car l'auteur a essayé de mettre chronologiquement le texte mais sans vraiment y parvenir voici quelques indications à titre d'exemples « Mexico, 30 décembre 2000 » (p11), « Paris !... Nous atterrirons à Charles De Gaulle au lever du jour » (p 23), « Hôtel de Beaune, 22h 30 » (p41), « Retour à Paris. C'est la nuit, » (p96) « Le TGV entre en gare Saint-Charles à 15h35. » (p 139). Ces quelques indications chronologiques ont-elles permis de structurer le récit ? Même si, le sujet de son texte est Khadra, et que les faits relatés sont à plusieurs égards réels, ce texte ne peut être ni un journal ni une autobiographie au sens classique.

2.3.3. Mohamed Moulessehoul alias Yasmina Khadra

Les textes 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 […][2],

Si nous examinons cette phrase, d'abord, elle est insérée à la fin du livre, puis, elle est dite 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 difficile à laquelle il faisait allusion avait perduré même, durant sa carrière de militaire. Est-ce que nous pouvons considérer donc cette phrase comme symbole d'un

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Page 149.

[2] Khadra, Yasmina. *L'écrivain*, Paris : Julliard, 2001. (Coll. 11485). 286 p. page 281

quelconque pacte, il est tardif, et surtout, il parait plus être 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 expéditive 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[1],

Ce nom à priori féminin, est en fait un nom qui cache un homme. « Un pseudonyme qui ne change rien à l'identité »[2] Pourtant, ce pseudonyme avait caché l'identité, de l'auteur durant des années, au point qu'une universitaire autrichienne, Beate Bechter, qui avait réalisé une thèse de doctorat sur le roman policier de Yasmina Khadra était persuadée, que l'auteur était une femme ; événement- incident évoqué d'ailleurs par Khadra dans son livre :

> C'était à Montréal. Une universitaire autrichienne, Beate, donnait une conférence sur Yasmina Khadra. Emballée, elle était, la pauvre. Envoûtée. A la fin de son intervention, j'étais allée la retrouver. Que savait-elle de Khadra. Elle me dit que c'est une Algérienne qu'elle étudiait depuis des années, qu'elle lui avait consacré une mémoire de DEA à la Sorbonne en 1994, et qu'elle était en contact permanent avec elle [3].

Le pseudonyme sera perçu comme une trahison par ses détracteurs, mais nous pouvons dire que Khadra utilise ce pseudonyme comme symbole d'une 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, il dit à ce propos :

> 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

---

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Editions du Seuil, 1975, page 24.

[2] *Ibid.* page 24.

[3] Khadra Yasmina, L'Imposture des mots page 135. Il faut préciser que Khadra rapporte les propos d'une dame qu'il a nommé Madame Hélas, pour avoir été une adversaire lors d'un dîner auquel Khadra était convié.

les carcans, toutes les chaînes ont sauté. C'est là que j'ai pu véritablement découvrir l'écrivain que j'étais. [1]

Dans les deux livres, 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 hors de son texte, 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. »[2]

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. »[3]. Ce qui a poussé Khadra au dévoilement, c'est cette gêne qu'il ressentait vis-à-vis des lecteurs plus que vis-à-vis des détracteurs. Ce dévoilement 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 Moulessehoul 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 livre *L'écrivain*.

Dans *L'imposture des mots*, l'identité narrateur- auteur-personnage pose aussi un problème. En effet, le narrateur ne fait pas un, avec le personnage principal. 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

---

[1] Propos recueillis par S.A.S. lors d'un entretien avec Yasmina Khadra, dans le journal Le Matin Jeudi 8 Février 2001. (Une précision ce journal ne parait plus depuis quelques années)

[2] Yasmina Khadra dans une interview accordée Sid Ahmed Semiane, *Le Matin*. Le jeudi 8 février 2001.

[3] *Ibid.*

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 aspect que nous verrons en détail dans le chapitre prochain). La superposition des identités se fait de telle manière que cela dénote et connote le dilemme cornélien que nous avons évoqué plus haut. 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 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 péritexte ou le paratexte et les textes antérieurs que le lecteur va rapprocher l'auteur et son pseudonyme et donc de son personnage. Sinon, comment corroborer les dires écrits dans le texte si ce n'est à l'extérieur de celui-ci où les informations sont souvent données par l'auteur lui-même ? Ce que nous essayons de dire, c'est que l'identité autodiégétique, et le nom sur la couverture du livre ne peuvent se suffire pour certifier que tel écrivain est auteur de son autobiographie ni vérifier la véracité de ses dires. Nous pouvons même dire, que dans certains cas, il est difficile de retrouver des indices qui montrent que l'auteur est le personnage ainsi de se dévoiler entièrement comme Assia Djebar, pseudonyme également, a des scrupules à révéler entièrement des détails de sa vie (nous avons vu plus haut que Assia Djebar se plaisait même à jouer sur l'ambiguïté). Elle dit d'ailleurs :

> 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 [1]

En fait, elle le révèle dans le péritexte sa véritable identité et ne cède jamais sur un principe : on ne touche pas à la vie privée des proches y compris sur soi-même. Qu'en est-il de Yasmina Khadra ? Comment envisage-t-il de raconter sa vie ? Comment se réalise-t-il ?

---

[1] *Op.cit.* REGAIEG Nadjiba. *Djebar Assia, Jeune Afrique*, 4juin 1962 N°87. Page 21.

Conclusion

Dans cette première partie, à partir de l'examen de l'organisation formelle des deux textes, nous voulions déterminer comment Khadra organise, dans un premier temps ses souvenirs. Ce que nous avons appelé l'organisation typographique et graphique. Nous avons montré que l'élément déclencheur est vouloir révéler son identité à ses lecteurs, et par là, nous savions d'emblée que le sujet de ses textes était lui. Nous avions émis l'hypothèse que le texte écrit n'était pas une autobiographie classique. L'auteur a commencé par fragmenter son récit en étapes mais nullement dans un ordre chronologique. (Nous confirmeront cette hypothèse dans les chapitres suivants). 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 le texte de Khadra se place dans une relation avec d'autres auteurs auxquels, il a fait appel.

De 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 deux textes ? Dans les deux livres, l'auteur n'a mentionné qu'une partie de sa vie. Et de ce simple 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 une sève brute, qu'il va transformer en une sève élaborée produisant un texte littéraire construit autour de son identité.

3. Chapitre III : Autobiographie sublimée par la fiction

Nous avons signalé plus haut, que Khadra avait plus parlé du métier de militaire que du métier 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 péritexte, que son métier d'écrivain a commencé pratiquement lorsqu'il était enfant. Sa relation avec les mots n'est pas simple car elle apporte un bien fou. Elle le valorise à ses yeux et surtout, il tient à ce qu'elle 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 thérapeutique, l'auteur réfute cette idée. Ce qui nous intéresse dans cette 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 ? Comme Michel Leiris, Khadra désire parler 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. C'est pourquoi les critiques littéraires vont mettre en place des structures fondamentales pour analyser le discours littéraire. Que nous proposons de saisir. Ces méthodes d'analyse vont être utilisées pour étudier dans ces chapitres les procédés d'écriture qui forment la singularité de l'écriture de Khadra. Nous allons tout d'abord montrer dans ce texte que l'instance narrative est multipliée par des voix, que l'auteur distribue à ses personnages ; qu'il est lui-même plusieurs voix. Nous pensons de ce fait que le texte est polyphonique. En second lieu, nous procéderons à l'examen des personnages ainsi que les différents procédés scripturaires qu'utilise 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 mégarde 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 difficile, 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 »[1] c'est pourquoi, il est nécessaire de placer l'œuvre dans un système que Bakhtine appelle dialogisme et que Kristeva appelle intertextualité.

3.1. Les voix en strates, vers une organisation polyphonique des deux textes

Dans ce chapitre nous envisageons faire appel aux méthodes employées par Bakhtine et Gérard Genette pour expliquer la notion de polyphonie dans les textes de Yasmina Khadra.

3.1.1. Type de voix dans l'œuvre

Dans les textes de Khadra, la figure du narrateur est mise en scène, et la voix qui la représente est multiple. Nous pensons que les textes sont polyphoniques car en plus de la voix du narrateur principal (que nous mettons à égalité à celle de l'auteur à cause de la nomination Mohamed Moulessehoul alias Khadra), le lecteur rencontre une multitude d'autres voix (traduite par une coprésence avec le narrateur). Compte tenu de la complexité du concept théorique (polyphonie), il nous semble nécessaire de le définir pour baliser un peu la situation.

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 les points de vue différents, sans paraître les subordonner au sien[2].

---

[1] Y Tynianov théoricien de la critique du formalisme russe

[2] Rabatel, Alain. « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine », dans Revue Romane 41.1 2006. P.55-80. [en ligne] URLhttp://icar.univ-lyon2.fr/membres/arabatel/IIIA_37-Rabatel-Revue_romane.pdf . Consulté le 15 02. 2008.

Cependant, en examinant ce concept théorique, nous avons été confrontée à 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)[1].

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[2]. 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

---

[1] Rabatel, Alain. « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine », dans Revue Romane 41.1 2006. P.55-80. [en ligne] URLhttp://icar.univ-lyon2.fr/membres/arabatel/IIIA_37-Rabatel-Revue_romane.pdf . Consulté le 15 02. 2008.

[2] « Le dialogisme désigne le fait, fondamental pour Bakhtine, que l'être ne peut s'appréhender de manière juste qu'en tant que sujet, c'est-à-dire résultant d'interrelations humaines ; contrairement aux choses, l'être humain ne peut donc être objectivé, il ne peut être abordé que de manière dialogique.
Il distingue le dialogisme externe (dialogue au sens courant du terme) et dialogisation intérieure, qui l'intéresse particulièrement. Ce dialogisme travaille particulièrement ce que Bakhtine appelle «slovo», traduit par «mot», mais expliqué par les divers commentateurs ou traducteurs comme ayant le sens de «discours», «parole». Le mot est toujours mot d'autrui, mot déjà utilisé ; il traduit un sujet divisé, multiple, interrelationnel. C'est en cela qu'il est fondamentalement dialogique. Dans le roman polyphonique, ce dialogisme permet la confrontation des discours contradictoires. Dans sa présentation de *La Poétique de Dostoïevski*, Julia Kristeva montre bien d'une part la convergence des vues de Bakhtine avec la psychanalyse et d'autre part la fécondité de cette approche pour l'appréhension des romans de la modernité : « Le discours de l'auteur [de roman polyphonique] est un discours à propos d'un autre discours, un mot avec le mot (…) (non pas un métadiscours vrai). Il n'y a pas de troisième personne unifiant la confrontation des deux : les (discours) contraires sont réunis, mais non pas identifiés, ils ne culminent pas dans un « je » stable qui serait le « je » de l'auteur monologique. Cette « dialogique » de coexistence des contraires, distincte de la « monologique » et que Freud découvre dans l'inconscient et dans le rêve, Bakhtine l'appelle, avec une perspicacité étonnante, logique du rêve. » Claire Stolz, atelier de théorie littéraire : dialogisme. [en ligne]. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme.

procédés différents, par lesquels le locuteur, selon les genres et les contextes, fait place à la parole et aux points de vue des autres.[1]

Il ajoute, que les phénomènes de « dialogisation, dialogisation intérieure, de bivocalité, de bi-accentuation, de bilinguisme, d'hétéroglossie, d'hybridation, de polylinguisme »[2] 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[3], 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 le terme « aspect, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet »[4]. 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 deux romans :

1- La voix du narrateur/ auteur

2- La voix du narrateur/ voix des jeunes cadets

3- La voix du narrateur / biographe

---

[1] Rabatel, Alain. « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine », dans *Revue Romane* 41.1 2006. P.55-80. [en ligne] URLhttp://icar.univ-lyon2.fr/membres/arabatel/IIIA_37-Rabatel-Revue_romane.pdf consulté le 15.02.2008.

[2] *Ibid.*

[3] On réduit les questions de l'énonciation à celle du « point de vue », de l'autre on identifie l'instance narrative à l'instance d'écriture, le narrateur à l'auteur et le destinataire du récit au lecteur de l'œuvre. Confusion peut être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction où le narrateur, est lui-même un rôle fictif, fut-il directement assumé par l'auteur et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture (ou de dictée) qui s'y réfère. Rabatel, Alain. « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine », dans Revue Romane 41.1 2006. P.55-80. [en ligne] URLhttp://icar.univ-lyon2.fr/membres/arabatel/IIIA_37-Rabatel-Revue_romane.pdf consulté le 15.02.2008.

[4] Genette Gérard, *Figure III*, Paris : Seuil 1975.P 279. Page 226.

4- 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. La voix « je » autobiographique dans les deux textes est une voix principale en ce qu'elle les relie ainsi qu'à l'intérieur des différentes parties des deux livres. Il nous semble que cette voix est visible, c'est-à-dire dans les différentes parties qui constituent les deux livres. La voix est aussi bien présente dans la partie autobiographique et même celles qui ne le sont pas. Elle apparaît comme productrice du discours hétérodiégétique par une fonction coordonnant les deux livres. Le narrateur semble sélectionner les histoires et les ordonner de telle sorte que le sens soit maintenu. Cette voix change constamment 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 le texte de Khadra, le lecteur rencontre une variété de pronoms personnels, se référant à l'auteur :

- 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, il raconte également en sorte de biographe 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.

3.1.1.1. Je regardant je

Dans les deux livres de Yasmina Khadra, «Je » 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

de Meknès : « 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 »[1]. Le narrateur évoque le sort que lui prédit une voyante que sa mère a rencontré au marché. (Un point que nous évoquerons plus tard, puis que ce même événement sera vu, lorsque nous évoquerons l'anticipation).

Un deuxième point, où il nous semble que le narrateur parle de lui, mais en utilisant le pronom personnel « il » :

> *Le Petit Chose* qui s'amenuisait en moi, refusait de s'étioler, il était amoché, grièvement esquinté, pourtant il tenait bon. Une vie, c'est une histoire. Et une histoire n'est pas forcément un conte de fée. Elle est quelque chose qui arrive à quelqu'un, qui le conçoit, le fait ou le défait, souveraine et immuable, intransigeante et inexorable. Ce qui importe, c'est ce qu'on en tire, pas ce qu'on y laisse. [2]

Nous constatons que la voix qui parle, commente la petite existence du petit garçon, et à un moment de la réflexion, le « il » se mue au « on » vers une généralité. Elle ne parle plus de la vie du petit garçon mais elle englobe 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 triple 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 », nous ne savons pas, s'il faut envisager ce mot, dans le sens psychanalytique du terme. Mais, il est clair qu'il y a une sorte de clivage du Moi, qui embrouille quelque peu le lecteur. Nous proposons deux exemples assez édifiants de ce phénomène :

---

[1] Yasmina Khadra, *L'écrivain*. Page 121.

[2] *Ibid*. Page 73.

> 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. [1]

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.[2]

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 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 gémeau dans laquelle, il se trouve. Cette oscillation, nous l'interprétons 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.

3.1.1.2. Il- auditeur- biographique

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,

---

[1] Yasmina Khadra, *L'imposture des mots*. Page 56-57.

[2] Ibid. Page 57

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 […] »[1]

Lorsque 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, 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. » [2]

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[3], 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[4]

En somme, le recours aux récits secondaires apportés par d'autres personnages éloigne le texte du projet autobiographique classique, selon

---

[1] Khadra Yasmina, *L'écrivain*. Page 206

[2] Sramek Jiri « Pour une définition du métarécit » dans *Etudes Romanes*, 1990. [en ligne]. URLhttp://www.phil.muni.cz/rom/sramek90.pdf consulté le 11.01.2008.

[3] Le terme métarécit a suscité de vifs débats au sein de la communauté littéraire, à cause de la variété terminologique en rapport avec le récit second. Chaque spécialiste lui attribue une appellation : on parle de narration intercalée, de récit intérieur, d'histoire insérée etc.

[4] Sramek Jiri « Pour une définition du métarécit » dans *Etudes Romanes*, 1990. [en ligne]. URLhttp://www.phil.muni.cz/rom/sramek90.pdf consulté le 11.01.2008.

Genette toujours : « la présence du récit métadiégétique est un indice assez plausible de fictionnalité »[1]

De même, dans le même livre, le narrateur se livre à sa fonction favorite, celle de raconter la vie des autres qu'il a connus et côtoyés :

> 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 débine 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. […] [2]

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. [3]

C'est une existence qu'il va connaître 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. […] [4].

---

[1] Genette, Gérard, *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte* [1979]. Editions du Seuil : 2004. (Coll. Points). P 236., Page 154.

[2] Khadra Yasmina. *L'écrivain* Page 153.

[3] *Ibid* 59.

[4] *Ibid*. Page 64.

Nous aimerions préciser que les exemples que nous avons pris, ne sont pas uniques dans le texte, mais vu le nombre, nous avons jugée utile de ne prendre que quelques uns.

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. Marcheur increvable, il sortait le matin dans une tenue et rentrait, le soir, nu sous un manteau haillonneux ramassé dans une poubelle.[1]

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 gent féminine est évoquée également dans le roman de Khadra, seulement, elle n'est pratiquement pas nommée, les critiques littéraires l'appellent 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 furtivement et poétiquement 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. [2]

Cette manière d'éviter de donner des détails trop intimes est une des caractéristiques de l'autobiographie arabe. Les auteurs n'exposent pas leurs

---

[1] Khadra Yasmina. *L'écrivain*. P. 200-201.

[2] *Ibid.* P. 123-124.

sentiments, si ce n'est d'une manière très éludée. S'exposer directement ne fait sans doute pas partie des traditions maghrébines et arabes. C'est « l'hésitation exprimée par l'auteur de publier sa vie intime ».[1]

De plus, nous pensons que la collectivité apparaît 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 indubitablement vers un autre point en relation avec cette collectivité que nous avons évoquée plus haut.

3.1.1.3. Je en nous collectif

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 recoupement tels que beaucoup d'entre nous préféraient 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 veilleuses rouges qui saignaient au fond des chambrées, obligeant les insomniaques à se recroqueviller sous leur oreiller jusqu'au matin. »[2].

El Mechouar est un lieu dans lequel le narrateur se sent diminué 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 Assia Djebar, Khadra écrit aussi le vécu de ses pairs, en intégrant leur parole et en établissant peut-être, un pont vers les enfants des autres pays qui ont vécu cette peur nocturne dans leur petite enfance. Ce que nous essayons de dire, c'est 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

---

[1] Richter, Elke. L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne). Soutenance: juillet 2004. [En ligne] URL : <http://www.limag.refer.org/theses/RichterFranais.htm>. Consulté le 18/11/2007

[2] *Op.cit. L'écrivain.* Page 116.

représentent pour le narrateur sa famille d'adoption. Il fait partie d'eux. Khadra en évoquant ses petits camarades, cela nous fait penser à tous ces enfants écrasés et laissés-pour-compte de l'histoire. Ils sont nombreux et souvent évoqués dans le roman du XXème siècle, par exemple, dans les romans de Charles Dickens ou d'Alphonse Daudet. 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 avions 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. [1]

Ils ont vécu les mêmes avanies 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 indélébile, 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 importante 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 :

- une première raison, c'est que le narrateur se protège d'une surexposition de sa personne. Une caractéristique assez commune aux autobiographies arabes. Des récits où le dévoilement intime est reculé par pudeur. Nous citons Ibn Khaldoun qui a écrit son autobiographie, mais où l'intime n'est pas révélé.
- Le deuxième point, cela lui permet de raconter son histoire individuelle parmi la collectivité, qui lui est chère et à laquelle il ancre une partie de son

[1] Yasmina Khadra, *L'écrivain*. Page 34.

identité. Il établit ainsi « une connexion entre l'histoire familiale et l'histoire individuelle de l'auteur »[1].

3.1.1.4. Je autobiographique et son double (tu).

Voici la situation qui se présente essentiellement dans *L'imposture des mots*. La voix du narrateur « intradiégétique »[2] 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 ». Nous précisons qu'il y a dialogue entre les deux. Sommes-nous dans la situation de dialogisme intérieur dont parle Bakhtine ? Examinons d'abord la situation : Khadra écoute plus qu'il ne parle. 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. [3]

Nous pensons 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 :

---

[1] Richter, Elke. L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne). Soutenance: juillet 2004. [En ligne] URL : <http://www.limag.refer.org/theses/RichterFranais.htm>. Consulté le 18/11/2007

[2] Intradiégétique est un terme employé par Gérard comme par Bakhtine, pour désigner une instance narrative à l'intérieure de l'histoire.

[3] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Page 103.

> Lorsque, enfant, j'ai accepté mon destin, tu m'as traité de chiffe 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 mérité 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 […][1].

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. […] »[2].

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 »[3].

L'emploi du pronom personnel « tu » dans la narration traduit la situation de confusion émotionnelle du narrateur. Qui fait une introspection minutieuse pour essayer de comprendre son malaise et celui de la doxa (opinion 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 [4]

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

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Page.106-107.

[2] *Ibid.* Page 107.

[3] *Ibid*. Page 107.

[4] Tadié Jean-Yves. *Le Roman au Xxème siècle.* Pierre Belfond : 1990 (Coll. Agora) P227. page 54.

> 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. [1]

Mais quel rapport peut-il y avoir ? C'est justement dans la phase du miroir dont il est question ici. Le recours en imagination du « corps morcelé »[2], l'entité Khadra cherche l'unité du sujet, dont l'importance est capitale puisqu'elle conditionne « la formation du moi » [3]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. [4]

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 corresponde 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 une 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.

Nous concluons cette partie, en soulignant que l'importance primordiale est accordée à la voix Auteur/ narrateur par rapport aux deux livres. La voix qui raconte est une voix importante qui relie les deux textes par le fait que Mohamed dans *L'écrivain* se trouve être Yasmina *dans L'imposture des mots*. Le pacte autobiographique est dispersé, si nous pouvons nous

---

[1] Bellemin- Noël, Jean. *La psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*. Paris : Editions Nathan, 1996. P125. page 18.

[2] *Ibid*. Page 18

[3] Bellemin- Noël, Jean. *La psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*. Paris : Editions Nathan, 1996. P125. Page 18.

[4] Khadra Yasmina. *L'imposture des mots*. Page 29.

exprimer ainsi, entre les deux livres. 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, d'où la polyphonie. 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 une « fonction » (notion établit par Gérard Genette dans *Figure III*). C'est pourquoi, nous avons jugé utile de nous pencher sur la question de la fonction[1] du narrateur par rapport à sa mise en scène. (Le narrateur et les autres personnages du récit).

3.1.2. Fiction et imagination à travers les dialogues.

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 :

---

[1] Gérard Genette a établit les fonctions du narrateur en s'inspirant des travaux de Jakobson. Il a répertorié 5 fonctions dont voici en résumé leur principale caractéristique : « le premier de ses aspects est l'histoire et la fonction est narrative. Le second, le texte narratif auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif) pour en marquer les articulations, les connexions « organisateurs » du discours, cette fonction est appelée fonction régie. Le aspect, c'est la situation narrative elle-même : le narrataire (présent, absent, virtuel) et le narrateur lui-même. On l'appelle la fonction phatique et la fonction notative (agir sur le destinataire « ce narrateur est appelé raconteur » assurant une fonction de communication. Le quatrième, l'orientation du narrateur vers lui-même détermine la fonction « émotive ». c'est elle qui rend compte du rapport qu'entretient le narrateur avec son histoire (rapport affectif certes mais moral ou intellectuel ;c'est la fonction testimoniale ou d'attestation. Le cinquième aspect, les interventions directes ou indirectes du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent prendre la forme didactique. C'est la fonction idéologique du narrateur. Gérard Genette, Figure III, Seuil, 1975. P. 261-262.

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 (que nous allons exploiter)

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.

3.1.2.1. Originalité du retour du personnage

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 nocturnes, 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 constatée dans *L'imposture des mots.* C'est un procédé d'écriture qu'utilisait Balzac, Cooper, Rétif de La Bretonne et d'autres encore. Nous savons que Balzac par exemple pratiquait le retour des personnages, notamment de Rastignac en connaissance de cause : nous savons qu'il faisait « reparaître des personnages dans les romans en cours de rédaction mais il en ajoutait dans ceux qu'il a déjà

publiés, à la faveur de rééditions »[1]. 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, nous avons eu la présomption de penser que Khadra a utilisé non pas, avec le même souci de Balzac pour ses personnages, mais d'un point de vue stylistique, et surtout du point intentionnalité. Que nous verrons sous peu.

3.1.2.2. Les personnages Fictifs

Dans *L'imposture des mots*, les personnages fictifs sont des personnages que Khadra a crées 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 trousses 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 » [2]

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

---

[1] Aranda Daniel « Originalité historique du retour de personnages balzaciens » dans *Revue d'histoire littéraire de France*, 101ème année. N°6. Paris : PUF, novembre-décembre 2001. P 1573-1589.

[2] Amrani Mehana, lettre ouverte d'un biblionaute « Cher Kateb Yacine » [en ligne] URL :http://bibliobs.nouvelobs.com/2007/11/16/ cher-kateb-yacine

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 *A Quoi Rêvent les loups.* Da Achour dans *Morituri.*

Nous pensons, et c'est peut-être présomptueux de notre part, que Yasmina Khadra fait apparaître ses personnages préférés, qui sont étroitement liés par la narration aux événements qui touchent 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 qui le contribue et lui apporte une richesse considérable »[1] . 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. Ce que nous voulons 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.

Voici quelques unes des figures que Khadra a décrites :

---

[1] Aranda Daniel. « Originalité historique du retour de personnages balzaciens », in *revue d'histoire littéraire de France, 101ème année,* N°6, Paris : PUF. Novembre-décembre 2001, P 1573- 1589. Page 1582.

> 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.[1]

Zane placé dans le contexte du livre initial, est fourbe. Mais *L'imposture des mots*, il est devant son « créateur », Khadra accentue ses fourberies de façon particulière 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. [2]

Ce qui est surprenant, dans ce retour, c'est que Khadra ne semble pas contrôler l'apparition intempestive, de certains des personnages, Zane comme un diable 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 »[3]. 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 »[4].

Un autre exemple:

> *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.[5]

Pour montrer d'une manière singulière que les personnages ont pratiquement un caractère humain, presque réel, et autonome qui dépasse « le

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Page 14.

[2] *Ibid*. Page 24.

[3] Tadié, Jean-Yves. *Le Roman au XXème Siècle*. Pierre Belfond : 1990. (Coll. Agora) P.227.Page 78.

[4] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Page 27.

[5] *Ibid*. Page 41.

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 tonitrue :
>
> - A 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. »[1]

Nous ne pouvons que nous demander ce que cherche en réalité l'auteur. Nous pensons que le romancier, dans ces apparitions particulièrement, cherche surtout, à s'installer dans l'intimité de leur pensée, et quelque fois dans la pensée des autres personnages qui ne sont pas 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 se passe autour de lui. Ainsi, l'objet de sa quête est sa vérité :

> 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.[2]

Le commissaire Llob et Da Achour sont tous deux inséparables car dans leur vie antérieure, ils sont ensemble et se connaissent, c'est pourquoi Khadra les a fait venir ensemble. De plus, de la longue liste, ce sont les derniers à être venu lui parler. Nous nous demandons si les acolytes ne sont pas ces personnages préférés:

> 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.

---

[1]Khadra, Yasmina. *L'imposture des mot*. Page 83-84.

[2] Op.*cit* Page 49.

> 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[1].

Ces intrusions nocturnes ne sont pas à notre avis, sans conséquences sur les mobiles réels du romancier. Comme Malraux, Thomas Mann et Tolstoï écrivains biens connus de Khadra, le romancier a pris soin de transférer à certains de ses personnages la tâche du commentaire, et parfois du discours didactique (les conversations sont parfois intellectuelles), cette technique nous allons essayer de l'expliquer.

3.1.2.2.1. Les personnages référentiels

L'auteur Khadra reçoit aussi les visites nocturnes de la part des personnages référentiels, à savoir des écrivains qu'il a lu et qu'il a apprécié depuis l'école des cadets. C'est dans une sorte de rêve qu'il rencontre certains d'entre eux. Avant d'expliquer ce phénomène, nous présentons d'abord ces personnages et les moments de rencontre.

Les personnages sont : 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 »[2] 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. »[3], Cependant, cette vision nous semble

---

[1] Khadra. *Yasmina .L'imposture des mots* Page 141.

[2] *Ibid*. Page33

[3] Bererhi Afifa. « L'Amant imaginaire de Taos Amrouche une autofiction par mise en abyme de soi et de l'autre » dans *L'autobiographie en situation d'interculturalité coordonnatrice* Afifa B. Edition du Tell. Tome 1. P 147-157. Page 150.

un peu complexe à expliquer, doit-on croire l'auteur lorsqu'il raconte un rêve ? Le hasard, fait que beaucoup d'écrivains viendront le voir dans une sorte de semi-conscience. A. Bererhi explique en parlant du livre de Taos Amrouche, mais qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à Khadra, que : « La vie intérieure de Taos Amrouche vient au jour au moyen de l'onirisme[1] probablement lorsque la parole vive est insuffisante pour rendre la vérité »[2]. Est- ce que cela veut dire que l'auteur ne s'exprime qu'en étant dans cet état ? Ou est-ce dû au fait que les accusations étant trop graves, et qu'il n'a pas trouvé mieux, que d'adopter ce moyen ? Nous essayerons d'expliquer comment Khadra utilise cet état de délire pour se défendre et expliquer à ses détracteurs qui, il est et comment il veut qu'on le voit dans sa vérité.

Le second : « 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. »[3]

Le troisième : est 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, une 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 [4]

Le quatrième : Zarathoustra est le personnage principal de l'œuvre de Nietzsche.

> « Retour à Paris. C'est la nuit. […] T'as une clope ? m'interrompe 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 […] »[5]

---

[1] Onirisme : activité mentale automatique ; faite principalement d'hallucination et d'illusion d'ordre visuelle t entraînant des réactions affectives et motrices. Oniroïde : se dit d'un état caractérisé par des rêveries, chez certains des sujets ayant gardé leur lucidité et leur orientation.

[2] Bererhi Afifa. « L'Amant imaginaire de Taos Amrouche une autofiction par mise en abyme de soi et de l'autre » dans *L'autobiographie en situation d'interculturalité* coordonnatrice Afifa B. Edition du Tell. Tome 1. P 147-157. page 150.

[3] Khadra Yasmina. *L'imposture des mots*. Page 50-51.

[4] *Ibid.* Page 75.

[5] *Ibid.* Page 97.

Le cinquième : Malek Haddad apparaît également sans crier gare 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 »[1]

Le personnage de Khadra est solitaire, tourmenté et névrosé. Il s'efforce de comprendre l'expérience négative qu'il est entrain de vivre. Et l'intervention des personnages pourrait peut- être lui apporter une solution. Selon Philippe Lejeune dans *Je est un autre,* explique cette situation qu'il a analysé dans le texte de Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques*. Pour lui :

> 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. [2]

Ce qui veut dire que l'auteur veut reproduire le discours qui l'attaque pour présenter sa version à lui 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. »[3]

Cette méthode est assez intrigante car d'un côté l'auteur va attribuer des opinions, de vraies aux autres et s'arrange pour les faire mener pour construire peut-être son identité ? La vraie celle qu'il veut montrer. Et le deuxième fait curieux est que cette pratique soit déjà pratiquée par Rousseau. Un avant-gardiste ? Et pour Khadra cela signifie-t-il, qu'il ait utilisé un style classique ? 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

---

[1] Khadra Yasmina. *L'imposture des mots*. 138.

[2] Lejeune Philippe, *Je est un autre L'autobiographie de la littérature aux médias*. Editions de Seuil : Paris, 1980. P332. Page 55.

[3] *Ibid*. Page 56.

pour expliquer certains phénomènes. Laplanche et de Pontalis 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. [1]

Pour eux, le terme scénario veut dire mise en scène. Le rêve peut être une représentation non verbale (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. »[2]. 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 claires.

L'imaginaire dont fait usage Khadra, possède sûrement une explication que la psychanalyse pourrait sans doute donner, mais du point de vue narratologique, nous pensons qu'il y a une justification majeure 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 :

---

[1] Perron- Borelli, Michèle, Perron Roger. *Fantasme, Action, Pensée Aux origines de la vie psychique*. Semailles, 2ème trimestre 1997. P437. page 156.

[2] Dugast-Portes, Francine. *Le nouveau Roman.* Paris: Nathan, 2001. 244 p. Page 142.

> 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.[1]

Le prosateur Khadra utiliserait en somme ses personnages pour exprimer ses pensées profondes, en distribuant les voix. En pénétrant dans le roman, elles s'y ordonnent d'une façon spéciale, deviennent un système littéraire original qui orchestre le thème intentionnel de l'auteur. Ainsi, il affiche d'une manière feinte son idéologie. Ce qui veut 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 réfléchissent l'expression des intentions de l'auteur. En fait, cette méthode sert au 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 »[2].

3.1.2.2.2. Les dialogues fictifs

Nous voulons préciser dans cette partie, que le texte dialogué apporte de *l'eau à notre moulin* : qu'est- ce que ces dialogues peuvent apporter comme information quant au genre du texte ?

---

[1] Claire Stolz « Atelier de théorie littéraire : Plurilinguisme (ou polylinguisme), concepts associés à la polyphonie [en ligne] URL http://www.fabula.org/atelier.php?Plurilinguisme_(ou_polylinguisme)%2C_concepts_associ%26eacute%3Bs_%26agrave%3B_la_polyphonie. p. 119 *Op.cit* Bakhtine. M. *Esthétique et théorie du roman*,

[2] Assoun Paul-Laurent, Zafiropoulos Markos.(dir.) *L'anthropologie psychanalytique*. Paris : Anthropos, 2002. P.141. Page 127.

> Käte Hamburger range les indices de fictionnalité la présence de scènes détaillées, de dialogues rapportés *in extenso* et littéralement et de descriptions étendues. [1]

Avant d'examiner les dialogues dans *L'imposture des mots*, nous tenons à préciser que dans le cas de *L'écrivain*, Khadra utilise le discours direct et indirect. Dans ce livre, le discours dominant est le discours indirect un peu comme dans *l'Etranger* de Camus. Le narrateur rapporte les propos des uns et des autres. C'est logique dirons-nous presque puisque la narration est favorisée au discours. Quant aux rares dialogues que nous avons relevées, montrent que le narrateur est en position d'écoute particulièrement dans les passages où il reçoit des ordres de sa hiérarchie ou comme nous l'avons vu, lorsqu'il est en position d'auditeur. Exemple de cas de dialogue, ou plutôt de monologue :

> Clovis n'en revenait pas. S'estimant humilié, il m'emmena dans un débarras, ferma la porte à double tour et retroussa ses manches.
>
> - Je vais te crever, avorton. Ta salope de mère ne te reconnaîtrait pas.
>
> Son regard me tétanisait, mon ventre menaçait de me lâcher.
>
> - Mets-toi au garde-à-vous, fils de chienne. Je m'exécutais, fou de terreur. Ma première gifle m'envoya au tapis.
> - Tiens-toi droit, asticot de merde […][2].

Le narrateur ne dit pas un mot, il raconte ce qu'il a subit dans la caserne. Tous les dialogues pratiquement sont de cette nature. Cela dit, le texte de *L'imposture des mots* présente une autre forme discursive. L'auteur raconte son histoire, cependant, il a choisi la forme dialoguée. Et c'est dans les dialogues que nous pensons que Khadra, révèle les pensées des uns et des autres.

Et s'il choisit le dialogue de préférence au discours indirect dans le cas de *L'imposture des mots*, c'est probablement parce que cela lui permet d'introduire un « débrayage énonciatif »[3] qui, du point de vue du lecteur va

---

[1] Genette, Gérard, *Fiction et diction, procédé de : Introduction à l'architexte* [1979]. Editions du Seuil : 2004. (Coll. Points). P 236. Page 150.

[2] Khadra, Yasmina, *L'écrivain*. Page 166.

[3] Genette, Gérard, *Fiction et diction, précédé de : Introduction à l'architexte* [1979]. Editions du Seuil : 2004. (Coll. Points) 236 p. Page 150.

comme référentialiser, le rendre plus vrai. Autrement dit, les personnages choisis discutent avec le narrateur et cela donne au récit un effet de réel. C'est la même pratique discursive, qu'il utilise dans ses autres romans.

D'autant plus que les noms qu'il a attribués à ses personnages sont réels. Cette pratique est très courante dans la littérature occidentale, celle qui consiste à amorcer le récit et de passer aussitôt à la forme dialoguée pour rendre les récits plus « vrais », pour mieux susciter l'illusion référentielle. Justement, pour donner un effet de vrai, l'énonciateur introduit à des moments de l'énoncé, un lieu, une adresse, comme en aparté à l'intention du lecteur : « *Mexico, 30 décembre 2000* »[1] et c'est une référence réelle puisque dans la vie Khadra était en effet au Mexique. Autre référence tirée du texte « *Hôtel de Beaune* »[2], un endroit qui existe réellement. Le lecteur est donc témoin d'une histoire qui a toutes les allures de « vrai », cependant les scènes de dialogues se passent en marge de cet espace vrai, puisque le narrateur semble transmuté dans une autre dimension. Ce qui nous nous intéresse c'est de voir justement la nature de ces dialogues.

3.1.2.2.3. Dialogue argumentatif

A l'examen des dialogues, nous avons constaté que le discours comportait des interrogations qui n'étaient pas forcément destinées aux actants, mais que le véritable interlocuteur est le lecteur comme dans le dialogue qu'il a avec Haj Maurice :

> « Cette main qui écrit est-elle capable de tordre le cou à un gamin ? lui demandé-je.
> - Non
> - A une femme ?
> - Non
> - A un coq ?
> - Non
> - Les amis que j'ai enterrés sont-ils des criminels ?
> - Non

---

[1] Khadra Yasmina, *L'Imposture des mots*. page 11

[2] *Ibid*. Page 41.

- Suis-je en mesure de renoncer au seul rêve que j'ai pour protéger un tueur de bébés ?
- Non.
- Suis-je capable de siroter un verre de thé à proximité d'un étrangleur de chats ? de tourner le dos à la tombe d'un héros pour ne pas le soleil dans les yeux ? De me dresser face à ce même soleil pour jeter mon ombre sur le reste ?
- Non, non, non… »[1]

Le lecteur est pris à témoin comme si Khadra veut prouver à son lectorat de sa bonne foi. De même, dans ses monologues intérieurs, il y a cette inquiétude qui le turlupine et qui suscite en lui une lassitude : « Pourquoi suis-je obligé de traîner mes textes en dehors de mes livres, de montrer patte blanche alors qu'elle est maculée d'encre ?… »[2]. Alors l'énonciateur cherchera à convaincre son lectorat. C'est pourquoi nous avons signalé que dans les dialogues un type en particulier sera développé, il s'agit de type argumentatif (voire exhortatif-injonctif) : « Retourne dans ton trou, Kaspar Hauser »[3]. Des formes de raisonnement apparaissent aussi bien sur le plan de l'énonciation, et dans ce cas, nous pensons aux connecteurs (or, mais, puisque, ainsi que des verbes et expression d'opinion tels que penser, à mon avis…) qui sont en position de métadiscours que l'énonciateur inscrit dans son discours. Et aussi bien que de l'énoncé lui-même. A ce discours argumentatif, s'ajoute une note de didactique ou idéologique. Dans ces discussions, le lecteur se trouve installé dans les premières lignes dans la pensée des différents personnages et par transitivité dans la pensée du personnage principal. Il (lecteur) apprend ce que fait le personnage et ce qu'il lui arrive. Il serait intéressant de voir la forme argumentative développée dans ce texte. Tous les personnages interrogent le narrateur sur sa venue en France et ce qu'il y recherchait : « Qu'es-tu venu chercher par ici, Yasmina Khadra ? »[4].

La veine directrice des conversations est le métier d'écrivain et de son rôle dans la société, voici dans un tableau quelques exemples d'arguments assez édifiants sur le cheminement de la pensée intérieure du narrateur.

---

[1] Khadra Yasmina, *L'imposture des mots*. P 43-44

[2] *Ibid*. P 97

[3] *Ibid P 99*

[4] *Ibid*. P 34.

Image réflexive du narrateur	Interrogations	Arguments	Discours didactique ou idéologique.
<u>Les propos de Haj Maurice.</u> « son doigt tapote ma photo qui semble surgir d'une trappe. Impressionnante, la prise de vue. Je m'y suis repris deux fois, j'ai cru qu'il s'agissait d'un rescapé de la famine ou d'un Khmer rouge face au peloton d'exécution. Tu as vu le regard que tu as dessus ? il ferait avorter une ânesse. T'as toujours été moche-sauf que là tu carbure ferme (…) punaisée au salon, on est sûr d'avoir la paix avec ses rejetons. (P42). **<u>Propos de Zarathoustra</u>** on parle de toi, ces derniers temps. A croire que c'est toi	**<u>Zane</u>** : Pourquoi cette anxiété ? (p 25) **<u>Kateb</u>** : Qu'es-tu venu chercher par ici, Yasmina Khadra ? ce que ni moi, ni Mohamed Dib n'avons point trouvé ? penses-tu que nous ayons manqué de pot ? (33-34) **<u>Haj Maurice</u>** : tu as bataillé combien d'années pour en arriver là ? Penses-tu sincèrement que tu as le droit de foutre en l'air tant de sacrifices maintenant que tu es en train de devenir l'homme que tu voulais	**<u>Zane</u>** : - si je suis ton raisonnement, je n'ai aucune responsabilité quant aux horreurs que j'ai commises. Tu avais les idées atroces et tu avais inventé des personnages pour leur faire porter le chapeau. - c'est à peu près ça. - Que dois-je déduire ? - Tu n'es pas obligé. Tu ne peux pas comprendre. (p 27) **<u>Kateb</u>** : A Paris comme à Marseille, en Haute-Savoie, tu ne seras que ce qu'ils veulent que tu sois : un apatride du verbe, perclus aux portes blindées de l'affranchissement. […] Ce que tu écris est lettre morte, on ne retient que les leçons qui arrangent. Or tu n'es pas le genre à baisser la culotte- Audace qui te coûtera la peau des fesses. Ici, on n'aime pas les Dieux qui viennent d'ailleurs ? tu n'es pas chez toi, encore moins dans ton élément.(p34)	**<u>Le narrateur</u>** : lorsque le livre atteint le libraire, il échappe à son auteur. […] Les écrivains ne disposent ni d'enfer ni de paradis. (p 27). **<u>Kateb</u>** : La culture est un vice de forme. Elle se croit contrainte de se prostituer pour survivre. **<u>Le narrateur</u>** : La littérature m'a appris que la vérité ne se négocie pas (p 43) **<u>Hikmet</u>** : Un écrivain est la seconde chance de l'humanité. Lorsque la décadence menace de se généraliser, le verbe durcit le ton et

qui as découvert le fil à couper le pain.[…] Tu soulèves un déluge à partir d'un ruisseau. C'est comme si c'était l'événement du siècle. (P98). **Propos de Khadra à propos de Mohamed**. Moche comme son embarras, il a maigri et semble avoir rapetissé de dix centimètres.	être ? qu'est ce qui t'as pris de défendre une armée décriée partout ? (p 44) **A Nazim Hikmet le narrateur** : Tu penses que ça suffirait à mon bonheur ? Et c'est quoi au juste un écrivain ?	**Le narrateur répondant à Kateb** : - Non, cheikh. Ce ne sont pas les mêmes vents qui nous ont poussé jusqu'ici, ni les mêmes sirènes qui nous ont détournés […] Mon bonheur est en moi ; ma gloire est de rien exiger. Tu es venu chercher quelque chose, moi je suis venu chercher quelqu'un.(p34). **Haj Maurice** Ton intervention est honnête, mais agaçante par endroit. Le problème comment te l'expliquer ? Essaie toujours. Dit le narrateur Khadra. A mon avis, il faut rester sur la défensive : tu n'es pas une simple révélation, mais un enjeu de taille. Certains chercheront à te manipuler, d'autres à te récupérer, d'autres à te crucifier. Les bourrasques c'est à partir de ce soir qu'elles vont se déclencher. A ta place, je vérifierais la monnaie de ma pièce à chaque fois que je porte la main à ma poche. (p 45) Le personnage de Salah	rappelle le cheptel à l'ordre. […] Ecris. Ne perds pas ton temps, il y a au pays conflictuel des Belles-Lettres, parmi les tranchées de jalousie et les barbelés de l'exclusion, juste là où s'épuisent les arguments de la probité intellectuelle, un *no man's land* qu'aucune mesquinerie ne peut fouler aux pieds. C'est un havre aseptisé où les écrivains de race élèvent leur monument. Il s'appelle : la Conscience. (p78).

		L'Indochine évoque l'opinion publique qui réagit subjectivement et naïvement aux révélations tapageuses et à la diffusion rapide des préjugés : En guise de psalmodies, je racontais les monstruosités que j'ai vécues dans les maquis. Des types compatissants m'ont offert des cigarettes avant de me tendre des micros. Mes histoires ont hérissé et les cheveux et les poils. Y en avait qui tournaient de l'œil, je te jure. Petit à petit, mes dépositions ont constitué des chapitres. J'avais pas fini de me moucher que le bouquin était prêt. Paraît que c'est du jamais vu. Moi-même ignorais que j'avais vécu tout ça. […] - La France est un pays de droit, tu seras arrêté et jugé pour crimes contre l'humanité. - Pas si je mentionne, dans *le texte*, que j'ai agi au profit de la Sécurité militaire (p 86)	

La première remarque que nous pouvons faire, et c'est une interprétation, c'est que les fautes commises, les examens de conscience, les relations entre les personnages, les crises évoquées relatives, dans ce cas au rapport de l'écrivain avec son entourage, et surtout de son métier, se rapportent tous à des notions mystiques telles que : Dieu et à Satan. C'est à dire que tout cela se rapporte la métaphysique religieuse du romancier : le narrateur cherche à expier des fautes qu'il dit n'avoir pas commises :

> Hormis l'immense chagrin d'un gamin qui vivait très mal le désistement de ses parents, nulle part de méchanceté. A aucun moment, je n'avais soupçonné le fait de raconter une histoire capable de susciter des inimitiés [1]

Mais cet examen de conscience lui permet de se remettre en question en s'auto- analysant. De plus, le monologue intérieur, car il ne s'agit que de cela, est fondé sur les associations d'idées et de sentiments, sensation d'angoisse, et d'obsessions. Cette technique déstabilisante pour le lecteur et bouleversante montre « tout ce qui se passe dans la tête » du narrateur, c'est le cheminement d'un raisonnement du discours intérieur.

Deuxième remarque : le narrateur installé dans la pensée de ses personnages, se forge sa propre image, qui est l'objet de sa quête. En fait, il désire exprimer avec force ses pensées les plus profondes, non sans humour (le ton est ironique dans le sens sarcastique, cynique), il traduit l'enregistrement des événements extérieurs qui l'ont affectés néanmoins. Le poussant dans le plus profond retranchement. Un exercice périlleux celui qui consiste à tenter de rassembler ces divers éléments, de les lier en tenant lui-même le rôle du narrateur. Une technique que nous connaissons à plusieurs écrivains maghrébins.

La troisième remarque est d'ordre narratologique ; l'utilisation des dialogues dans un récit de soi est un indice supplémentaire de fictionnalité du texte. D'ailleurs, les spécialistes en narratologique, considèrent que les traits spécifiques du récit fictionnel sont bien d'ordre morphologiques :

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Page 31.

> Si la fiction narrative nous donne un accès direct à la subjectivité d'autrui, ce n'est pas par le fait qu'un privilège miraculeux mais parce que cet autrui est un être fictif, ou est traité comme un être fictif, s'il s'agit d'un personnage historique, dont l'auteur imagine les pensées à mesure qu'il prétend les rapporter : on devine à coup sûr ce que l'on invente. D'où la présence de ces indices que sont les verbes de sentiments et de pensées attribuées sans obligation de justification [1]

Autrement dit Khadra donne l'air faussement vrai de ses personnages dans le but de référentialiser son roman. Un peu comme, il le fait dans ses autres romans de fiction.

3.1.2.2.4. Ainsi Parlait Zarathoustra

Zarathoustra est personnage principal de l'œuvre de Nietzsche, au point que le personnage devient une personne et il a été convoqué dans l'œuvre de Khadra. Nous pensons, que la philosophie de Nietzsche est présente dans le texte de Yasmina Khadra, car « nul mieux que Nietzsche n'a exprimé autant son vécu que dans son œuvre, ce sentiment mélancolique du moi qui fait défaut, du manque de soi »[2]. Autrement dit, le désir recherché par l'un et l'autre est « la pérennité ». Baïda Chikhi explique que la pensée de la crise de Nietzsche est celle qui traverse la littérature du Maghreb, en ce sens que « toute pensée se saisit d'elle- même comme une somme d'expériences habitée par le désir et son pouvoir d'affirmation »[3] C'est- à dire ne pas désirer des chances et des faveurs et des félicités mais vivre de façon à désirer à nouveau de la même façon et ainsi tout au long de l'éternité d'où la fameuse phrase de Khadra malicieusement, lancée à Zarathoustra : « Sais-tu pourquoi les phénix renaissent de leurs cendres ? C'est parce que chacune de leurs plumes s'est désaltérée dans un encrier. »[4]. Comme chez Kateb Yacine, ce nietzschéen dans l'âme, on repère chez Khadra par « delà la peur, la mélancolie, les forces en devenir, la force et la joie du devenir lui-même »[5].

---

[1] Genette, Gérard, *Fiction et diction, précédé de : Introduction à l'architexte* [1979]. Editions du Seuil : 2004. (Coll. Points). P 236. Page 151.

[2] Chikhi Baïda, *Le gai Savoir, histoire, savoir et symbolisme*. L'harmattan 1996. P 131-145. Page 131.

[3] *Ibid*. Page 131

[4] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Page 102.

[5] Chikhi Baïda, *Le gai Savoir, histoire, savoir et symbolisme*. L'harmattan 1996. P 131-145. Page 131.

nous pouvons affirmer que dans les textes de Khadra, il y a tout un réseau de connaissances et de sens qui énoncent, cette envie de vivre courageusement en ayant prêté l'oreille à ce que les autres écrivains lui ont apporté comme possibilité de vie dont le seul récit donne la force et la joie de vivre.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que Yasmina Khadra a d'une façon originale su traduire ses pensées profondes, en se défendant contre une certaine doxa. Les voix qu'il a orchestrées se sont multipliées, entrecroisées pour ne parler que d'une seule et même voix : la sienne. Le romancier a présenté sous tous ses aspects, la conception même « de la personne et du personnage »[1], qui souffre de n'être que son reflet dans le regard des autres. Cependant, Le métier d'écrivain lui permet de rebondir et de prendre sa revanche sur le destin.

Nous semblons loin de la notion du genre autobiographique classique ; nous ne pouvons pas dire que l'auteur a suivi le modèle traditionnel pour parler de lui. Nous pensons que le fait qu'il soit d'abord romancier ait quelque peu modifié la donne. Ce qui montre également que, Khadra n'a pas opté pour une autobiographie classique c'est l'examen que nous allons effectuer dans ce sous- chapitre. En effet, il nous semble important de ne pas perdre de vue la principale « détermination temporelle de l'instance narrative »[2].

3.1.2.3. Le temps de la narration

Nous avons deux exemples de récits de soi où la représentation temporelle, pour reprendre l'expression de Gérard Genette, est assez significative, dans le sens où nous avons deux temps : le présent et le passé (imparfait/passé simple). Dans *L'écrivain*, l'auteur a choisit les temps du passé, du fait même que c'est un récit rétrospectif, mais nous ne savons pas si ce temps est réservé aux récits autobiographiques. De plus, nous avons remarqué que dans *L'écrivain* il y a beaucoup d'incursions du temps présent, qui perturbent

---

[1] Tadié, Jean Yves, *Le roman du XXème siècle* Pierre Belfond : 1990. (Coll. Agora) P227. Page 49.

[2] Genette Gérard, *Figure III*. Seuil : 1975. P 298. Page 230.

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 »[1]. 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. »[2]. Ainsi, le « tracé de vie se transforme en tracé discontinu, le tracé rectiligne en bribes de souvenirs épars »[3]. Que peut-on dire lorsque le temps de la narration est le présent ? Il semblerait pour N. Regaïeg, l'emploi du présent de narration est la preuve la plus irréfutable de l'échec de l'écriture autobiographique.

Nous avons cru comprendre que les nouveaux romanciers avaient opté pour le présent et justement dans *L'imposture des mots* le temps de narration est le présent. Et c'est assez curieux car si le passé est un temps de l'autobiographie, Khadra bouscule cette pratique même dans le récit rétrospectif.

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 »[4]. Autrement dit, nous pourrons ainsi, déterminer la nature de récit, ou les récits qui s'imbriquent à cette histoire. En effet, dans les deux textes de Khadra, le récit de soi ne suit pas le caractère classique d'un récit rétrospectif en prose d'une personne. Il est rétrospectif mais ne respecte pas toujours la chronologie. En effet, nous avons constaté que Khadra a mélangé à son récit d'autres récits secondaires et qui brouillent quelque peu le lecteur.

---

[1] Khadra Yasmina. *L'écrivain* Page 36.

[2] *Ibid*. page 104.

[3] Regaïeg Najiba. « L'Amour, La fantasia d'Assia Djebar : de l'autobiographie à la fiction » dans *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. (Vol. 27) L'Harmattan : 1er semestre 1999. P.129-135. Page 130.

[4] Genette Gérard. *Figure III*, Seuil: 1975. P 298 Page 228.

3.1.2.3.1. Le récit prédictif.

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.) [1]

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 à notre texte de Khadra. En effet, nous pensons que cet auteur a fait usage de récit prédictif, qui bouleverse quelque peu la chronologie d'un texte autobiographique classique. Genette dit à ce sujet :

> 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[2].

L'écrivain retrace les difficultés que rencontre Khadra, après avoir révélé au grand jour sa véritable identité. Un fait, important semble être le centre de sa biographie : être soldat ou écrivain ? Khadra ne raconte pas comment, il devient soldat, si ce n'est dans *L'écrivain* où il évoque son futur, dans une sorte « 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. Au moment où il évoquait ses amitiés partagées avec des compagnons de caserne. Gérard Genette donne un nom à ce procédé qui, selon lui, est appliqué rarement à la littérature occidentale. Il s'agit de

---

[1] Genette Gérard. *Figure III*, Seuil: 1975. P 2. Page 228.

[2] *Ibid*. p 232.

« l'anticipation ou prédictif »[1]. Il explique que, dans cette pratique discursive existe un certain poids de « prédestination »[2] qui pèse sur une partie du récit ou parfois sur une grande partie du récit (nous savons avant même que l'histoire ne se termine, 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 ? (je est 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 mendiante 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. »[3].

Gérard Genette signale que dans ce cas, le narrateur « est tout à la fois le héros et déjà quelqu'un d'autre ».[4] 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 de cet événement (il ignorait jusqu'au moment 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 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 »[5]. Il y a dans ce récit, des similitudes avec l'histoire de Taos Amrouche dans *L'Amant imaginaire*. Dans le sens où la voyance si s'en est une, est récurrente dans le

---

[1] *Op. cit. Poétique de la prose*. Seuil, 1971. p.77.

[2] Gérard Genette, *Figure III*, Seuil : 1975. P 298. page 106.

[3] Yasmina Khadra, *L'écrivain* 67.

[4] Gérard Genette, *Figure III*, Seuil : 1975. P 298. page 230.

[5] Yasmina Khadra, *L'écrivain*. Page 121

texte et assez édifiante car le narrateur : « Comme dans les temps anciens, mythiques où une partie de la vie se règle sur le message d'oracles »[1], car dans le cas de Khadra, ces prédictions vont de toute évidence orienter la destinée effective du narrateur :

> Elle (la mère du narrateur) 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. [2]

le type de 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 si l'on peut s'exprimer ainsi. C'est l'aspect que nous voulons développer dans le point suivant.

3.1.2.3.2. Les Prolepses

Nous avons relevé un fait historique du moins qui a marqué l'Histoire d'Algérie au moment où l'on posait la question fatidique : « Où va l'Algérie ? » processus électoral interrompu, et qui a mené le pays vers la déchirure que nous connaissons. Un personnage va émerger, nous évoquerons son nom dans les livres, et les interviews, parce que Khadra va l'évoquer dans son livre *L'écrivain* :

> Nous devînmes, cadets de Bechar et cadets de Tlemcen, les meilleurs amis du monde. Nous le sommes toujours. Nous le sommes pour la vie… sauf peut-être, pour ce petit garçon aux allures de fennec, que nous aimions et qui nous aimait, et que rien ne prédestinait à un destin absurde [3]

Le narrateur prépare le lecteur dans cette confidence, à lui révéler une vérité historique qu'il a vécue en tant que témoin ; Barthes appelle cette organisation « le tressage » du récit par l'attente qu'elle crée dans l'esprit du lecteur :

> Il s'appelait Saïd Mekhloufi, celui qui rédigera, deux décennies plus tard, le manifeste de la désobéissance civile décrétée par le front islamique du salut, avant de devenir le premier émir national de l'intégrisme armé. Plus jeune que moi d'une

---

[1] Afifa Bererhi, *L'Amant imaginaire de Taos Amrouche, une autofiction par mise en abyme de soi et de l'autre.* L'autobiographie en situation d'interculturalité. Ed du TELL tome I. PP. 147-157

[2] Yasmina Khadra, *L'écrivain*. Page 278.

[3] *Ibid.* Page 109

année, je le devançais d'une classe. En 1975, après l'obtention de mon baccalauréat, je fus dirigé sur l'académie militaire de Cherchell pour devenir officier de l'infanterie mécanisée. Saïd attendra une année pour gagner l'université d'Alger. […] nous nous perdîmes de vue jusqu'en 1986 où au cours d'une mission de reconnaissance, je le découvrais à Mekmen Ben Amar, un affreux patelin perdu dans la hamada. Il était lieutenant et exerçait la fonction de commissaire politique au sein d'une unité des gardes-frontières. Je retrouvai un homme déçu, mais secret. […] il fut radié des rangs dans le courant de l'année […] Il eut octobre 1988, puis le multipartisme. Je revis Saïd à la télévision, sur le plateau de Mourad Chebine qui animait l'émission phare *Face à la presse*. Saïd fut présenté comme rédacteur d'*EL Mounkid*, l'organe d'information et de propagande du FIS. Il portait une barbe agressive, avait les sourcils bas, et les questions virulentes qu'il posa à l'invité principal de l'émission, le docteur Saadi, du RCD, me donnèrent la chair de poule. […] Suite à l'arrêt du processus électoral de janvier 1992, Saïd Mekhloufi entra dans l'insurrection armée. Il commanda le mouvement islamique armé, ensuite l'Armée islamique du salut.[1]

Gérard Genette appelle ce procédé prolepse répétitive qui joue un rôle d'annonce : « qui rédigera, deux décennies plus tard, le manifeste de la désobéissance civile décrétée par le Front Islamique du Salut »[2]. Allusion au devenir peu prometteur de ce petit garçon qui rien ne prédestinait à cette fin tragique. Et Nous pensons, que Khadra à travers l'écriture révèle aussi la violence de l'Histoire. La guerre contre l'intégrisme absurde, qu'a mené l'auteur en tant que témoin, et membre actif, il va la porter au présent en convoquant l'Histoire, en la revisitant à travers sa propre lecture des événements. Autrement dit, le texte de Khadra fonctionne comme une entreprise faite d'analyses et d'interprétations du passé individuel mais aussi collectif : Gérard Genette parle de prolepse externe, dont la fonction est le plus souvent un épilogue : le narrateur a rejoint l'école militaire de Cherchell alors que cet ami Saïd, futur terroriste devra attendre une année après, pour rejoindre l'université :

> Je fus dirigé sur l'académie militaire de Cherchell pour devenir officier dans l'infanterie mécanisée. Saïd attendra une année pour gagner l'université d'Alger[3].

Il semble que cette histoire soit postérieure à l'histoire que le narrateur raconte, c'est pourquoi Gérard Genette parle d'épilogue. Ce qui explique le

---

[1] Yasmina Khadra, *L'écrivain*. pp 109-110

[2] *Ibid*. Page 109.

[3] *Ibid*.. Page 109

fait que le narrateur manie l'ordre des idées comme bon lui semble. Ainsi, le passé évoqué est un passé d'écriture. C'est toujours par rapport à un moment d'écriture que Khadra évoque son passé. Sommes-nous toujours dans l'autobiographie ? Si l'on met en avant, dans une autobiographie, l'organisation du texte et la narration, le texte de Khadra est loin d'être organisé dans la mesure où les histoires racontées sont des récits insérés dans la grande histoire du narrateur, ce que les critiques appellent « narration intercalée »[1]. (Notion évoquée plus haut).

Conclusion

Dans ce chapitre Temps narratif, nous avons voulu montrer que Khadra ne raconte pas uniquement sa vie passée mais il raconte aussi son futur. Des intrusions viennent bouleverser la narration et sa continuité. Nous savons dès le début du livre, que le narrateur deviendra grand officier et entre autres père de trois enfants. L'ordre chronologique est ainsi complètement subverti. Le tracé de vie, pour reprendre Regaïeg est discontinu, la vie future du narrateur est résumée par la Dame de Meknès, nous ne savons pas comment il est devenu dans la continuité de l'histoire, officier de l'Armée. Nous n'avons pas les détails de sa vie au quotidien. Il est apparu que l'aspect historique et culturel et géopolitique soit apparu en filigrane dans la narration de Yasmina Khadra ce qui donne au texte un caractère hybride.

« L'échec de l'autobiographie »[2] apparaît également dans la structure même fragmentaire du récit de soi.

---

[1] O*p .cit* Gerald Prince, Narratology. The Form and functioning of narrative. Berlin- New-York- Amsterdam. Mouton Publishers. 1982. P 35.in Jiri Sramek *Pour une définition du métarécit* [en ligne] URLhttp://www.phil.muni.cz/rom/sramek90.pdf consulté le 12. 01.2008.

[2] Regaïeg Najiba. « L'Amour, La fantasia d'Assia Djebar : de l'autobiographie à la fiction » dans *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. (Vol. 27) L'Harmattan : 1er semestre 1999. P.129-135. Page 130.

4. Chapitre IV : Ecriture fragmentaire et réminiscence à l'échelle du livre

Il existe beaucoup de manifestations de l'avortement de la tentative de l'écriture autobiographique canonique dans les textes de Khadra. 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 singulière. Par exemple, au cours d'une conversation, le narrateur interrompt le dialogue pour s'égarer dans ses pensées et nous raconter des histoires qui l'ont marquée de près ou qui ont marqué son univers culturel et historique. Des sortes de rêves éveillés où le personnage-narrateur se projette dans une « dimension parallèle ». Ce qu'il appelle lui-même « Soliloque ».

Et ce type d'écriture nous amène à nous poser les questions suivantes : est-ce que l'écriture autobiographique cèderait la place à une écriture psychologique ? Où l'autobiographie, ce tracé de vie, premier projet de l'écriture se transforme alors en une exploration des fonds cachés de l'âme du narrateur, qui, avec une certaine douleur se livre à un examen de conscience le plus dur et le plus harassant 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. Comment expliquer le phénomène du *soliloque* dans l'écriture de Khadra ? Est-ce que cette forme garantit une « écriture sincère », dans le sens où Yasmina Khadra avait révélé en parlant de *L'écrivain* qu'il l'avait écrit *d'une traite* ? Est-ce que la vitesse d'écriture garantit l'écriture sincère ?

Comme Stendhal qui cherche à écrire vite, à « course de plume »[1]. Pour Stendhal l'écriture de soi doit être :

> 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[2].

Est-il possible que Khadra ait préféré une écriture faite de détails absolument vrais à « une stylisation convenue ou idéalisante de la réalité »[3]? Néanmoins, nous avons remarqué que cette pulsion double : vérité et beauté se retrouvent chez cet auteur. Est-il possible qu'un écrit strictement personnel, puisse se faire dans une relation inconsciente et ou consciente qu'est le langage ? 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 témoin et spectateur, dans ses deux textes, il opère un véritable travail d'artiste : il nous semble que c'est le but qu'il s'est toujours fixé. L'objectif de notre démarche est de prouver que Khadra est un auteur qui veut « s'assurer dans son être »[4] et dans cette forme autobiographique, il tend « à l'effacement du sujet ».[5]

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

---

[1] Anne Maurel, *Stendhal de L'égotisme. Les écritures du Moi*. Les collectons magazine littéraires Mars-avril 2007. Hors Série N°11.page 47.

[2] *Op. cit.* .page 47.

[3] *Op. cit.* page 47

[4] Jean Roudaut, « Paraître et être Montaigne et Descartes », dans *Les écritures du Mo*i, *autobiographie, journal intime, autofiction*. Les collections du magazine littéraire N°11 mars-avril 2007. Page 36.

[5] *Ibid*. page 36.

la vie privée, entre réalité et fiction. Les événements autobiographiques dans *L'écrivain* sont des fragments insérés dans d'autres fragments formant un tissu cohérent. C'est à ce niveau que l'on remarque « les dérèglements de l'écriture autobiographique »[1]

Les éléments de biographie de Khadra peuvent être repérés aussi bien dans les deux livres que dans les nombreuses interviews qu'il donne. Les journalistes ne manquent pas une occasion de lui poser inlassablement des questions sur *L'écrivain* et *L'imposture des mots*. 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 d'interviews. D'autres nous sont révélés dans le texte, ceux-ci doivent être examinés avec une attention particulière puisque nous voulons 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 sa voix à laquelle il associe le lecteur. Gérard Genette dit à ce sujet : « Le lecteur est installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal »[2]

4.1. La narration par bribes dans l'œuvre de Khadra

Le livre de Khadra est directement nourri de sa vie : mais, nous pensons qu'il transforme son existence en roman. Ce n'est apparemment pas la véracité du souvenir qui lui importe, mais sa signification, son sens. A travers son texte, Khadra désire faire le bilan de sa vie passée.

Dans un monologue intérieur, le narrateur nous fait partager ses pensées profondes et nous fait entrer dans son univers :

---

[1] Najiba Regaïeg, « L'Amour, La fantasia d'Assia Djebar : de l'autobiographie à la fiction » dans *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. (Vol. 27) L'Harmattan, 1er semestre 1999. P 129-135. Page 131.

[2] Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1975. (Coll. Poétique). 298 p. page 193.

> […] là-bas dans notre maison… Mon Dieu ! Quelle était loin, notre maison… nous habitions au 6, rue Aristide- Briand, à Choupot, un quartier tranquille […] [1]

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 […] [2]

Non pas que l'on mette en doute le souvenir, nous n'avons pas la possibilité de vérifier la véracité, de plus il est tout à fait possible de retrouver le souvenir perdu et donc de se retrouver. Mais ce que nous voulons montrer, 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 comme une 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.

Voici un exemple tiré de L'écrivain, l'auteur rapporte des faits que nous n'avons pu corroborer avec aucun 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 avant 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 :

---

[1] Khadra, Yasmina *L'écrivain*. Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket; 11485). 285 P Page 37.

[2] *Ibid*. p 37.

> 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 bourbier ; un revenant ; une chanson … [1]

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. »[2].

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.[3]

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'enseigna un principe fondamental qui jalonnera ma vie : croire en quelque chose, c'est d'abord et surtout ne jamais y renoncer [4]

---

[1] Khadra, Yasmina *L'écrivain*. Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket; 11485). 285 P. Page 124.

[2] *Ibid*. P 126-127.

[3] *Ibid*. Page 127.

[4] *Ibid*. Page 128.

Nous pensons que le souvenir qui a émergé à la succession 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'infirmerie de la caserne. Le narrateur fera sa connaissance et passera un court séjour avec lui dans l'infirmerie. 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 dira :

> […] 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. [1].

Et ce souvenir nous pensons qu'il a été employé quelque peu dans une intention communicative avec le lecteur. C'est un commentaire presque pédagogique, l'écrivain veut apprendre et faire apprendre à ses lecteurs certains principes de la vie. Est-ce le but d'une autobiographie ?

Nous avons signalé plus haut, que le texte *L'écrivain* est un roman composé de trois parties, où Khadra dans son découpage a « subverti »[2] l'ordre chronologique. L'évocation de la naissance n'est pas le moment premier que Khadra décide d'évoquer dans son texte *L'écrivain*. Nous verrons comment Khadra en plaçant sa naissance en dernier plan de son livre subvertit le genre autobiographique.

Khadra révèle à la presse son origine :

---

[1] Khadra, Yasmina *L'écrivain*. Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket; 11485). 285 P. Page 138.

[2] Najiba Regaïeg, « *L'Amour, La Fantasia* d'Assia Djebar : de l'autobiographie à la fiction ». In *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. (Vol. 27) L'Harmattan : 1er semestre 1999. P 129-135. Page 130.

> Je suis né poète. J'appartiens à une tribu de poètes qui a huit siècles d'existence dans le Sahara. Je ne suis pas tombé d'un arbre. J'appartiens à un arbre enraciné dans la tradition littéraire et intellectuelle. [1]

Dans *L'écrivain*, le narrateur emploie pratiquement les mêmes propos avec une nuance, variation mais pas contradictoire : « J'appartiens à la tribu des Doui Menia, une race de poètes… qui maniaient le verbe et le sabre comme on fait un enfant »[2] Modeste et à la fois très fier Khadra remonte à ses origines car il semble fasciné par ce passé ancestral chargé de souvenirs qu'il tente de conserver intacts avec soin et qu'il veut partager avec ses lecteurs : la grande Histoire. Cette précision sur sa lignée indiquée dans l'article de presse est reprise par le narrateur dans un monologue intérieur. Khadra va évoquer une région qui représente une partie importante de sa personnalité mais ce monologue intérieur serait-il une digression ou une parenthèse au reste du récit ?

Le monologue intérieur (qui reste soumis à des lois de vraisemblances et de cohérence) dans ce cas précis, nous pensons que Khadra cherche à obtenir un effet de variété et de relief en oscillant entre le simultané et le rétrospectif en mélangeant des systèmes de temps qui rendent en fin de compte, la narration saisissante. Philippe Lejeune dans son livre : *Je est un autre*, estime que la voix intérieure est une voix qui mime et invente une nouvelle forme de naturel.

Le nom de cette région est suivi des trois points de suspension indice d'une méditation ou d'une pensée intérieure. A qui s'adressent ces réflexions ? Sont-elles en rapport avec ce qui est réel ou ce qui est fictif ? Ce procédé est utilisé par des auteurs, voulant marquer une certaine fragmentation de leur récit, notamment George Sand, ou Colette. La première par exemple, dans *Enfance* se présente sous forme de soixante-dix séquences, qui correspondent à des surgissements des souvenirs longtemps enfouis. La

---

[1] Emilie Valentin, Interpeller avec force interview de Yasmina Khadra, octobre 2006. Pour Evene.fr

[2] Yasmina Khadra. *L'écrivain.* Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket, 11485). 285 P. Page 197.

seconde auteure pratique aussi la fragmentation : son œuvre est éclatée en textes successifs notamment *L'étoile Vesper (1946)* et le *Fanal Bleu (1949).* Dans ce même passage, Khadra semble avoir suspendu la scène (conversation entre le narrateur et un *roumi* ; un américain venu en Algérie enseigner l'Anglais et rencontre Mohamed -Khadra dans un train), pour nous rapporter une histoire où le narrateur fait de véritables plongées dans le passé :

> Kenadsa… J'ai parlé d'elle à mes amis, je l'ai chanté dans mes livres, pourtant je ne connais pas grand-chose sur elle. Je sais seulement que c'est une bourgade quasi millénaire, que son *Ksar* croule sous huit siècles d'histoire [1] et quarante années d'oubli et que, à l'heure où le soleil se replie derrière la barkhane, la nuit l'investit comme l'opium engourdit l'esprit [2].

De toute évidence Khadra associe à ce lieu de naissance un certain « sentiment subjectif d'orientation »[3]. Il veut que le lecteur partage avec lui ces souvenirs, il choisit le monde qu'il représente de telle manière que celui-ci coïncide avec la réalité. C'est dire que l'écrivain peut à volonté manipuler le verbe qui crée une dynamique propre à l'énonciation particulièrement dans son récit :

> Elle m'a vu naître un lundi 10 janvier 1955. Depuis, elle demeure ce spectre qui se substitue à mon ombre, me retenant par le bras à chaque fois que je tente de m'envoler ; cette légende qui me conte fleurette lorsque toutes les autres voix m'auront manqué. Ecartelée à une trentaine de kilomètres à l'Ouest de Bechar, elle refuse de n'être qu'une houillère reniée, (…) J'appartiens à la tribu des Doui Menia, une race de poètes gnomiques, cavaliers émérites et amants fabuleux, qui maniaient le verbe et le sabre comme on fait un enfant. [4]

Nous apprenons par le narrateur dans son discours sur sa lignée, sa date de naissance « Elle m'a vu naître un lundi 10 janvier 1955 », dans un monologue intérieur[5] où le lecteur est son témoin, son complice, celui à qui, il raconte son histoire et l'histoire de sa tribu. Khadra montre ainsi que les hommes illustres de sa tribu pouvaient être des héros de récits biographiques,

---

[1] Khadra évoque le même nombre d'années et de siècles dans une interview qu'il accorde à Emilie Valentin où il dit : « Je suis né poète. J'appartient à une tribu de poètes qui a huit siècles d'existence dans le Sahara »

[2] Yasmina Khadra *L'écrivain.* Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket, 11485). 285 P. Page 196.

[3] Guillaume PAUGAM, « AU CREUX DE L'ABYME : LES MIROIRS EQUIVOQUES CHEZ GIDE ET SOSEKI » dans *Texte revue de critique et de théorie littérair*e. n° 39/ 40. 2006.

[4] Op.cit Yasmina Khadra. *L'écrivain.* Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket, 11485). 285 P. Page 197.

[5] Nous tenons à préciser que le narrateur était dans un train en partance de Koléa vers sa maison, et dans le train, il rencontre un Américain, qui apprécie le sud de l'Algérie.

et leurs aventures concernent la tribu tout entière et leurs conduites constituent un modèle de héros dignes des épopées médiévales.

Sa naissance révèle une relation étroite avec un lieu, mythifié par l'auteur. Légendaire, personnifiée, Kenadsa est le lieu où les faits pré- natals sont rapportés à l'auteur. Dans ce passage, le narrateur a pu multiplier et intensifier bien au-delà de la mesure du vécu possible, la valeur de ce lieu : « Elle demeure ce spectre qui se substitue à mon ombre, me retenant par le bras à chaque fois que je tente de m'envoler », en laissant survenir des événements qui dans la réalité ne se seraient présentés du tout, il met ainsi l'accent sur le lieu de sa naissance. Cette manière d'évoquer le souvenir d'une ville natale, suggère une pensée exaltée et qui ne se réalise que dans le fantasme et le rêve. Cette particularité permet de cerner la singularité de la mise en abyme.

Le narrateur évoque sa lignée dans la deuxième partie du livre, et dans cette partie de l'autobiographie est inséré un fait historique. Ainsi l'écriture autobiographique est « minée » par la présence de fragments de l'Histoire d'Algérie :

> Elle (Kenadsa) qui fut le premier village électrifié d'Algérie et qui, bien avant l'avènement du *roumi*, se voulait le mirador imprenable des ergs et des regs, le pont- levis du grand Sahara. [1]

L'évocation de la naissance est une pratique qui aurait pu constituer un événement notable qui annonce la narration. Or, la date de naissance n'est évoquée qu'à la page 196 du livre *L'écrivain*. Pour beaucoup d'auteurs, occidentaux et même maghrébins, cette période constitue un facteur déterminant de leur vie, mais pour Khadra, elle ne semble pas être l'élément fondamental puisqu'il a voulu révéler d'abord son identité et encore, il ne l'a fait qu'à la page 49 du livre.

Dans certains textes autobiographiques, l'évocation de la naissance est quasi incontournable ; pour tout récit rétrospectif d'une personne qui met

---

[1] Yasmina Khadra, *L'écrivain*. Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket, 11485). 285 P. page 197.

l'accent sur sa vie personnelle, or Khadra ne met pas l'accent sur sa vie, en tout cas, la naissance n'est pas l'événement fondamental dans sa narration, comme c'est le cas pour Khatibi ou Taos Amrouche. Nous pouvons même dire que le souvenir de la naissance prend, une valeur secondaire comme c'est le cas pour Brik Oussaïd[1].

Son lieu de naissance est assimilé à la mère, une bonne fée, un ange gardien qui l'a vu naître. La mère patrie serait-elle une mère de substitution ? C'est elle, qui voit son enfant naître et non sa mère biologique.

Le lien maternel est un lien indéfectible qui lie l'enfant et la mère, c'est pourquoi le narrateur se projette dans ce lieu qui représente le lien privilégié entre un enfant et sa mère : « la figure maternelle s'impose »[2], elle prend des « dimensions mythiques »[3]

Nous savons que l'événement de la naissance est rapporté par autrui, dans le cas de Khadra, c'est le narrateur qui rapporte les souvenirs de sa venue au monde : « Ma naissance scella leur serment nuptial. Ce fut le plus beau jour de leur vie. »[4] Le souvenir qui n'en est pas un, il se l'approprie. Sa naissance est évoquée dans un détachement feint mais qui revêt un caractère magique, féerique. Elle est une réminiscence, car elle est évoquée dans un monologue intérieur, nostalgique, il évoque cet endroit, M. El Maouhal recourt à l'expression « *Topoï* de la mémoire autobiographique »[5]. Pour lui, le narrateur fait appel à sa mémoire qui s'accroche au premier événement frappant et c'est l'ensemble des repères de réminiscence qu'on appelle Topoï de la mémoire autobiographique. Plus précisément encore, il pense que ces *Topoï* jouent le rôle de repères qui permettent de retracer l'itinéraire individuel.

---

[1] Brik Oussaïd, auteur marocain, notamment de *Les Coquelicots de l'oriental* 1988.

[2] Eliane Lecarme-Tabone. « Existe-t-il une autobiographie des femmes ? » in *Les écritures du Moi*, Les collections du magazine littéraire. N°11. mars-avril 2007. P18- 22. Page 20.

[3] *Ibid*. Page.20

[4] Yasmina Khadra, *L'écrivain*. Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket, 11485). 285 P. Page 64.

[5] El Maouhal, Mokhtar. « Autour de l'autobiographie maghrébine », dans *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. Vol 27, Paris : 1er semestre 1999. P.107- 117 Page112.

Kenadsa est un lieu favorable vis-à-vis de son passé mais, il reste paradoxalement un lieu inconnu. Le narrateur est natif de cette région sans jamais s'en rappeler. Il glorifie cet endroit en investissant dans l'histoire ancestrale :

> Je ne me souviens pas de Kenadsa. Aussi loin que portent mes repères, je n'arrive à remuer que de rares éclaboussures en noir et blanc, aussi insaisissables qu'un tour de magie : le visage exténué de tante Bahria sa main sur mon toupet et les murs laids du dispensaire ; un raidillon broutant dans un patio où un homme m'attendait, une paire de ciseaux sous le tablier, pour me circoncire ; puis entre deux tornades lascives, la silhouette évanescente de grand-père… [1]

A ce niveau s'achève le monologue intérieur du narrateur qui a été éveillé par la rencontre fortuite de l'Américain. Ce dernier fait appel à sa mémoire qui semble s'accrocher à un événement frappant (la circoncision) événement correspondant au surgissement de souvenirs longtemps enfouis. C'est le souvenir imbriqué dans un autre. Qui montre le cheminement d'une pensée vagabonde. Le narrateur mi- présent mi absent, se réveille brusquement pour s'entretenir avec son interlocuteur.

La naissance et la lignée sont deux phases qui sont retracées dans ce souvenir seulement. Deux phases importantes, que l'auteur, le temps d'une pensée retient l'attention du lecteur. Cependant, cet événement n'est apparu dans le souvenir de l'écrivain que lors d'une rencontre fortuite. Cela montre implicitement que Khadra veut « minimiser la valeur biographique au profit de la notion de l'identité »[2] comme pour *La mémoire tatouée* de Khatibi.

Le narrateur en s'entretenant avec l'Américain, veut montrer que sa vie n'a rien d'exemplaire. Il montrera à cet occidental et au lecteur donc, un projet culturel, intellectuel qui débouche finalement sur une morale ou un enseignement précis comme c'est le cas dans ce dialogue :

« - Je suis de Kenadsa.

- Quelle chance pour vous, et quelle belle coïncidence pour moi !

---

[1] Yasmina Khadra, *L'écrivain.* Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket, 11485). 285 P. Page 197.

[2] El Maouhal Mokhtar. « Autour de l'autobiographie maghrébine », dans *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants.* L'Harmattan, Vol 27. 1er semestre 1999. P 107- 117. Page 115.

- Je relève de la Zaouia de Sidi Abderrahmane.

- Un noble ?

  - La noblesse n'a rien à voir avec les classes ou les castes, lui fis-je remarquer. Elle est inhérente à l'être humain, monsieur. L'homme naît noble ; c'est après, en dévoyant, qu'il devient roturier. La noblesse est dans le regard que l'on porte sur les autres. La trivialité, aussi. Etre brave, honnête et correct, c'est être noble. Etre mauvais, tricheur ou paresseux, c'est être roturier. »[1].

Peut-on dire que la relation filiale est le grand motif de l'écriture de soi chez cet auteur ? Sans doute que non puisque ce récit n'est pas tout à fait autobiographique ni complètement un roman.

4.1.1.1. Le *soliloque* d'un écrivain

Dans *L'imposture des mots* la manifestation des pensées se fait pratiquement tout le long du livre. Le narrateur est un grand rêveur et il propulse constamment le lecteur sur son sillage. Durant tout le livre, le lecteur est à la fois témoin et juge. A la différence du premier livre, les rêves et les pensées profondes du narrateur sont nocturnes. Les réflexions internes finissent par submerger le narrateur et se transforment en dialogues avec des personnages fictifs ou réels. Les premiers signes d'une pensée intérieure apparaissent dès les premières pages : « je suis content de partir… »[2], Cette réflexion est achevée par trois points de suspensions Il est déjà dans ses pensées quand une voix l'interpelle le narrateur, une voix qu'il est de toute évidence le seul à entendre :

> Je sursaute, regarde autour de la table : Philippe se dilue dans ses fixations ; mon bébé est absorbé par les contorsions de ses doigts ; mes enfants languissent après leur jus de pomme ; ma femme se demande si elle n'a rien oublié à la maison…[3].

Première apparition du personnage de Zane de Ghachimat l'un des personnages de son roman *Les agneaux du seigneur*. Brève apparition digne d'un film d'épouvante d'autant plus que le personnage n'est pas des plus sympathiques, que Khadra a crée et que la vision d'entité fictive dans la réalité

---

[1] Yasmina Khadra, *L'écrivain.* Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket, 11485). 285 P, Page 198.

[2] Yasmina Khadra, *L'imposture des mots* Paris : Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 P Page 14.

[3] *Ibid*. Page 14.

n'est pas vraiment courant. Le lecteur saura que le narrateur rêve tout éveillé puisque sa femme l' : « assène un coup sous la table. » et le somme d'arrêter de soliloquer. Les autres apparitions nous les avons vues dans le chapitre précédent où Khadra a accordé une attention particulière à ses personnages. De sorte que dans ce roman, le réel côtoie le fictif.

4.1.1.2. Autocitation matériau de la fragmentation dans l'œuvre

Dans ce sous-chapitre nous nous interrogerons sur le « phénomène de l'autocitation » dans les deux textes de Khadra. Nous pensons que l'autocitation participe à la construction identitaire de l'auteur. Nous allons tenter de montrer que l'autocitation occupe une place particulière dans un texte rétrospectif, et par là, dans le projet d'écriture de cet auteur. Nous adoptons la méthode de Rabatel pour expliquer ce phénomène d'autocitation dans l'œuvre de Khadra.

Nous partirons d'une définition restreinte de l'autocitation pour expliquer la relation complexe qu'entretient cette dernière au texte à caractère autobiographique. En effet,

> L'autocitation est une citation par soi d'un dire qui se présente dans le discours comme un dire antérieur du locuteur (y compris dans le cas où ce dire antérieur est purement fictif)[1].

L'autocitation est un procédé assez récurent chez Khadra du moins dans les deux livres. La définition que nous avons donnée plus haut, nous incite à nous interroger sur le rôle que peut jouer l'autocitation dans la confirmation et l'élaboration du pacte autobiographique. Est- ce un moyen de prouver que les dires sont vrais ? Selon Genette l'autocitation n'est pas du tout en contradiction avec l'autobiographie, il semblerait même qu'elle favorise l'emploi des autocitations dans les récits rétrospectifs. Alors à partir de cette explication, avons-nous résolu le problème de la généricité du texte de Khadra ? Il nous semble que la situation soit beaucoup plus complexe. Les

---

[1] Rabatel, Alain « Autobiographie et Auto- citation dans du Sens et la Campagne de France (journal 1994) de Renaud Camus. » dans *Texte revue de critique et théorie littéraire*. N°39/40, 2006. P81- 118. Page 81.

autocitations sont intégrables dans la problématique de l'autobiographie, c'est incontestable. Deux œuvres, si elles participent à la sphère autobiographique et ne correspondant pas au genre canonique, nous pensons que l'autocitation a un rôle qui sert de vérité mais qui dépasse le pacte autobiographique.

Nous traitons ensemble *L'écrivain* et *L'imposture des mots* compte tenu de la continuité thématique entre ces deux livres ; réunis par les réactions négatives auxquelles ils ont donné lieu et qui ont incité l'auteur à s'expliquer sur ses textes, et ses opinions. Ce qui motive notre analyse, c'est de considérer les implications qu'entraînent les autocitations dans le texte sur le plan de la narratologie. Notre approche, nous emmènera à considérer la condition de sincérité du narrateur si nous pouvons nous exprimer ainsi. Nous examinerons donc les formulations dans « un contexte de justification »[1] et enfin, nous essayerons de montrer dans les limites de nos capacités ce que ces autocitations créent comme sens, qui nous éloigne du projet autobiographique classique.

L'autocitation[2]dans les deux livres de Khadra est évidente : vu leur nombre important nous signalons que Khadra s'auto- cite dans L'écrivain, 6 fois (Première page de garde, 174, 175, 208,214, 258), et dans *L'imposture des mots,* il se cite 4 fois (p 11 ; 25 ; 58 ; 112-115). Nous ne pouvons reprendre ces citations à cause de la longueur des passages. Au passage, nous précisons que Khadra ne se contente pas de reprendre ses passages seulement, il reprend des fragments de textes d'autres auteurs, des personnages, des lieux et ses propres livres (nous pourrions envisager l'intra- textualité dans ce dernier cas ?).

---

[1] *Op. cit.* page 81

[2] « L'autocitation est marquée à l'écrit soit par des guillemets et le discours direct éventuellement avec un verbe introducteur, ou d'un commentaire d'un dire antérieur. Exemple : je rappelle ce que j'ai dit, je renvoie, je me permets de citer…et l'autocitation guillemetée n'est pas précédée de deux points. Soit par un discours indirect reformulant dans les tournures négatives d'un dire antérieur » RABATEL, Alain « Autobiographie et Auto-citation dans du Sens et la Campagne de France (journal 1994) de Renaud Camus. » dans Texte revue de critique et théorie littéraire. N°39/40, 2006. P81- 118

4.1.1.2.1. Autocitation dans *L'écrivain*

Dans *L'écrivain*, le premier cas que nous aimerions évoquer est une citation d'un de ces romans intitulé *Double Blanc*, que Khadra a repris dans L'écrivain :

> « Dans *Double Blanc*, J'ai écrit : « *J'ai adoré un homme, il y a très longtemps. C'était quelqu'un de bien. Il était bon comme du pain blanc et, quand il me prenait sur ses genoux, j'avais la tête dans les nuages. J'ai oublié la couleur de ses yeux, l'odeur de son corps ; j'ai oublié jusqu'à son visage, mais je me souviendrai de chacune de ses paroles. Il s'avait dire les choses comme le hasard les fait. Il savait me faire croire en ce qu'il croyait. C'était peut-être un saint. Il était persuadé qu'avec un minimum d'humilité les hommes survivaient aux baleines et aux océans. Ça le contrariait beaucoup de les voir chercher ailleurs ce qui était à portée de leurs mains… c'est parce qu'il voulait tellement changer le monde qu'il est mort car lui seul n'avait pas changé.* » Cet homme-là, c'était lui, mon oncle Tayeb. »[1]

En fait, elle a une valeur de citation prise d'un passage de texte, mais nous sommes tentée de superposer les deux locuteurs (citant et cité) en tenant compte du fait, qu'ils ont le même référent. Cependant, il nous semble qu'ils sont insérés dans des contextes spatio-temporels différents. Nous ne pouvons que nous demander si le locuteur, en se citant exprime le même point de vue, compte tenu du nouveau contexte. Replaçons cette autocitation dans le contexte initial et déterminons qui est le locuteur. La citation est tirée d'un des romans intitulé : *Double Blanc* dont le personnage principal est Brahim Llob. En commissaire incorruptible, Llob, enquête en prenant des risques, dans la haute sphère du pouvoir algérien. Ce livre est un roman réaliste peut-être, mais dont le personnage est fictif. La question qui nous tarabuste est de savoir si la personne dont il est question est la même que dans *L'écrivain*, ou si nous sommes seulement dans la variation de sens qu'exprime l'autocitation, ce que Antoine compagnon appelle dans le travail de l'écriture, « une récriture »[2], deux éléments sont à prendre en compte dans ce cas. Un auteur peut transformer son texte de sorte de créer une dynamique en attribuant à sa stratégie discursive une fonction supplémentaire ce que Rabatel appelle « une

---

[1] Yasmina Khadra, *L'écrivain*. Paris : Julliard, 2001. (Coll. Pocket, 11485). 285 P. Page 208.

[2] Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité mémoire de la littérature*. (Publié sous la direction de Henri Mitterrand), Paris : Nathan, (2001), 2004. 121 p. page 24.

mise en circulation du discours »[1]. Et cette mise en circulation donne un spécificité à la pensée de l'auteur ; Foucault parle de l'inter- discours et de l'intertextualité. Ainsi, Khadra en créateur, est aussi « fils de ses œuvres »[2] enfanté par elle en « une sorte de spirale infinie »[3]. Il est vrai que les autocitations sont censées jouer un rôle de preuve, mais nous pensons qu'elles participent aussi « de la dilution des dires dans une circulation indéterminée et infinie de discours »[4]. Cette reprise prouve que Khadra peut à loisir transformer les mots pour rendre compte d'un vécu pas toujours vrai et non pas faux aussi. Le commissaire pourrait dans son contexte parler d'une personne qui lui est chère, au même titre, Khadra reprend cette expression dans son contexte à lui. L'histoire racontée de l'oncle se déroule selon la perception unique vécue par un individu : l'auteur. Cette autocitation renforce-t-elle la condition de sincérité au récit ? Sommes-nous vraiment face au pacte autobiographique ? Examinons d'autres exemples, dans le second livre.

4.1.1.2.2. Autocitation dans *L'imposture des mots*

Le premier cas que, nous avons choisi, dans le texte de *L'imposture des mots*, évoque une des particularités des autocitations à savoir que l'énonciateur de l'autocitation ne coïncide pas avec celui qui intègre dans son discours, (alors que le parlant est le même). Autrement dit, Khadra fait citer un des personnages, citant son propre discours à lui. Nous aimerions placer cette autocitation dans son contexte pour que cela soit plus clair. Le narrateur, Khadra est interviewé par Florence Aubenas, journaliste française qui s'intéresse au cas Khadra/ Moulessehoul. Des différends vont opposer la journaliste et l'écrivain car ce dernier n'a pas donné les réponses auxquelles elle s'attendait, furieuse, elle interrompe l'entretien mais avant de partir elle se permet de citer *Morituri*, le narrateur va citer le passage qu'elle a cité :

---

[1] Rabatel, Alain « Autobiographie et Auto- citation dans du Sens et la Campagne de France (journal 1994) de Renaud Camus. » dans *Texte revue de critique et théorie littéraire*. N°39/40, 2006. P81- 118. page 114

[2] *Ibid Page* 114

[3] *Ibid* Page114.

[4] *Ibid.* Page 114.

Avant de prendre congé, elle cite *Morituri*[1] :

- *Je ne pense pas regarder un jour mes compatriotes avec les yeux d'antan. Je n'aurai pas de rancune- pas assez de place dans mon chagrin- mais toutes les minauderies des drôlesses ne sauraient me réconcilier avec ceux que j'estime être mes fossoyeurs potentiels. Je n'aurai pour mes amis qu'un sentiment mitigé et mes voisins de palier me seront aussi peu familiers que les Indiens du Wyoming.* En Algérie, ajoute-t-elle, rien ne relève davantage le flic ou l'officier de ce sentiment- là.
- Plus crûment, un autre gradé décrypte : « Quand nous avions su en 1992 que le peuple avait voté FIS, nous avons pensé : les salauds. Ils veulent la guerre, ils l'auront. Dès lors chaque Algérien est devenu notre ennemi, le peuple entier est à mater »
- Ce n'est pas ce que je décrypte, lui dis-je. Et je ne pense pas « salaud » des gens que je défends. Ceux qui ont voulu la guerre ont été les premiers à déguerpir. Moi, je ne l'ai pas voulue, c'est pourquoi je l'ai faite sans tricher »[2]

Le premier fait marquant est dans le changement de sujet (passage de je au elle) en dépit du fait qu'il s'agit du même référent, est clairement « symptomatique d'un dialogisme interne qui repose sur un dédoublement du locuteur qui adopte des postures énonciatives variées »[3] (il cite un de ses passages cités par une autre personne). Le deuxième est ce que cette autocitation apporte comme information dans le contexte énonciatif et interprétatif : la troisième personne (elle) dans le discours s'accompagne de la première personne (je) du discours et servira de serments. Ce qui veut dire que Florence Aubenas se sert de ce discours pour donner des leçons à l'auteur même du texte. Troisième fait marquant est que Khadra en commentaire à ce discours, veut remettre son propre discours dans son contexte ; en disant : *Ce n'est pas ce que je décrypte*, montre clairement que son texte est déformé par l'opinion publique. Et qu'il veut remettre les pendules à l'heure. Nous y reviendrons lorsque nous examinerons la deuxième autocitation qui nous semble liée significativement à la première.

Une précision qui nous sera utile pour la suite des explications, les autocitations dans des récits de soi, « servent à renforcer la condition de

---

[1] *Morituri* est un des romans policiers que Khadra a écrit en 1997.

[2] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Editions Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 p. Page 58.

[3] Rabatel, Alain « Autobiographie et Auto- citation dans du Sens et la Campagne de France (journal 1994) de Renaud Camus. » dans Texte revue de critique et théorie littéraire. N°39/40, 2006. P81- 118. Page 115.

sincérité pour la construction du pacte autobiographique »[1], cependant la contrainte de la vérité est perturbée lors de la mise en récit et donc de la sélection des informations : « on peut dire toute la vérité de ce qu'on dit mais on ne peut pas tout dire : c'est la double contrainte de l'autobiographie »[2].

Nous pourrions résoudre le problème du pacte si pouvions mesurer le degré de sincérité, pas sur le plan psychologique mais sur le sens que l'on peut déduire du discours de l'auteur et de sa pensée. Et notre objectif est de voir les implications sémantiques que ces autocitations ont apporté au discours.

Le deuxième cas que nous avons sélectionné est une lettre de démission du commandant que le narrateur Khadra a écrit. Replaçons ce fait dans le contexte de l'histoire. Rien ne va plus dans l'univers de Khadra, les critiques négatives fusent de partout et les éditeurs se rétractent. Khadra a écrit un texte qui a suscité des remous au sein de la sphère littéraire. Maintenant que l'on sait que Khadra est un militaire, la donne a changé. On pose des questions non sur l'écrivain mais sur le militaire. Khadra explique à la presse, son parcours d'homme- écrivain et de militaire. Cette double vie, celle qui consiste à manier le sabre et la plume avec la même dextérité, apparaît comme une curiosité voire une défaillance. Les occidentaux qui ont su la véritable identité sur l'auteur du livre ne pouvaient saisir qu'un homme puisse mener une double vie sans qu'il soit une curiosité et surtout trop assailli pour être honnête : « Armée de sa plume de tous les combats, elle (Florence Aubenas) se jette dans la bataille. De toute évidence, elle n'aime pas le médaillon Khadra à cause de ses deux faces »[3]. C'est ce qui explique la grande polémique qu'a suscité le livre *L'écrivain* en France plus qu'ailleurs « (…) Je dis simplement

---

[1] Rabatel, Alain « Autobiographie et Auto- citation dans du Sens et la Campagne de France (journal 1994) de Renaud Camus. » dans Texte revue de critique et théorie littéraire. N°39/40, 2006. P81- 118. Page 115.

[2] *Ibid*. Page 84.

[3] Yasmina Khadra, *L'imposture des mots*. Paris : Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 P. Page 57.

qu'en France, quand on veut marginaliser quelqu'un, on y arrive facilement parce que, d'un seul coup, tout le monde accepte de jouer le jeu.»[1]

Du coup, la posture de l'énonciateur de la citation est problématique, il dit:

> Je repousse les couvertures, extirpe des feuilles blanches de mon sac. Pour ceux-là, à une heure impossible, je me mets à rédiger la lettre de démission du commandant Moulessehoul : […] [2].

Le premier point à analyser dans cet exemple est : le narrateur intègre dans son discours son propre discours, alors que le sujet parlant feint de ne pas être le référent, autrement dit, Khadra écrit une lettre de démission du commandant comme s'il est juste un scripteur de ce dernier. Or, Khadra est le commandant. Et nous pensons qu'une sorte de « brouillage énonciatif »[3] est apparent (il y a superposition du je narrant et du je narré, et le temps est au présent plutôt que narration rétrospective au passé) ; il semblerait que le brouillage vient du fait que la 1ère personne se veut responsable et légitime de son discours alors que l'autocitation n'est pas prise en charge par le locuteur/ énonciateur. De plus, nous ne connaissons pas la version originelle de la lettre, et nous ne savons pas si le présent résulte d'une volonté du narrateur qui se cite, ou si au contraire, il donne son propre point de vue, par le choix du présent, et comme le locuteur est le même, il nous faudra déterminer quel est l'énonciateur qui parle.

Nous nous hasardons à dire que cette forme est d'autant plus évidente car le discours s'inscrit dans la polémique où le narrateur est conscient que certaines de ses positions sont discutables et qui les voit de surcroît déformés, alors il se sent obligé de justifier et pour cela de rétablir la situation. Cette lettre sera une argumentation supplémentaire pour confirmer sa position. Cette autocitation étant un peu longue (P112- 117), on voudra bien nous excuser de

---

[1] Entretien avec Yasmina Khadra, journal *El Watan* « tous les talents se peaufinent ». Rubrique Arts& Lettres- jeudi 11 octobre 2007.

[2] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Editions Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 p. Page 112.

[3] RABATEL, Alain « Autobiographie et Auto- citation dans du Sens et la Campagne de France (journal 1994) de Renaud Camus. » dans *Texte revue de critique et théorie littéraire.* N°39/40, 2006. P81- 118. Page 84.

ne pas pouvoir la rapporter en sa totalité. Mais, pour faciliter la compréhension de la situation, nous reprendrons les passages que nous jugeons les plus représentatifs pour ce qui va suivre. Khadra dira dans cette lettre :

> *Je me rétracte ?... Aucunement. Je n'ai pas failli à mes engagements, ni changé d'un iota dans mes déclarations. J'ai régulièrement rendu hommage à l'armée à travers les différentes interviews que j'ai accordées à la presse occidentale, arabe et algérienne. A l'heure où la question « qui tue qui ? » battait son plein, et au risque de compromettre ma carrière littéraire, j'ai dédié L'Automne des chimères[1] au soldat et au flic de mon pays ; c'était en avril 1998[2],*

En disant « *Je me rétracte ?... Aucunement*. », cela témoigne du courage de dire le vrai, contre toutes les détracteurs, quel qu'en soit le risque pour son énonciateur. Ce dernier s'assume pleinement comme acte même s'il s'expose, se fragilise à ses risques et périls. Dans les premières phrases de cette lettre, le locuteur réplique selon un schéma de justification. Cela dénote le fort investissement du locuteur/ énonciateur dans un dire qui se présente comme le mot juste. Cette lettre, que Khadra cite, est d'abord écrite pour rétablir l'honneur d'une personne dont la pensée a été travestie, d'autre part, montre le courage de celui qui prend le risque d'être rejeté. Il met l'indexe sur un fait mal assumé par les autres, puisque les autres ne réagissent qu'en procédant par des exclusions (c'est-à-dire l'exclure lui). Ainsi en se citant, il prend ses distances par rapport à la situation :

> *J'avoue que la guerre crapulo-intégriste qui sévit encore en Algérie n'a pas livré tous ses secrets. Beaucoup d'assassinats, de tueries, d'enlèvements ne sont pas prêts d'être élucidés. Il s'agit d'une guerre plurielle, foncièrement polico-financière, dont les enjeux inavoués vont continuer d'enchevêtrer toutes les pistes susceptibles de dévoiler les tenants de l'une des plus effroyables supercheries […] [3],*

Khadra entend aussi faire ses comptes avec lui-même, et c'est le point le plus important dans cette lettre, car il cherche à comprendre la situation à laquelle vraisemblablement, il n'adhère pas.

---

[1] *L'Automne des Chimère* est un des romans noirs du commissaire Llob que Yasmina Khadra a écrit, paru en 1998 aux éditions Baleine. Khadra acquit sa renommée internationale avec les romans du commissaire Brahim Llob : *Morituri, Double Blanc et L'Automne des chimères.*

[2] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Editions Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 p. 112.

[3] *Ibid*. Page 113.

Il veut avoir l'occasion de marquer une distanciation par rapport à ce qui est dit car il estime ne pas être responsable dans les massacres perpétrés. En disant :

> *En ma qualité d'écrivain et d'officier pleinement engagé dans les arènes algériennes, j'ai apporté un maximum d'éclairage à « la crise », lui consacrant cinq livres*[1] *sobres et honnêtes que les observateurs estiment mieux aboutis que la plus laborieuse des analyses* [2].

A l'intérieur de cette citation, il est question de responsabilité morale à laquelle, il est confronté. Il réitère sa position car il aspire à « l'ethos d'un honnête homme »[3], le choix qu'il a dû opérer s'est fait en toute conscience, ainsi il dit :

> *Aussi, je déclare solennellement que durant huit années de guerre, je n'ai jamais été témoin, ni de près ni de loin, ou soupçonné le moindre massacre de civils susceptible d'être perpétré par l'armée. Par contre, je déclare l'ensemble des massacres dont j'ai été témoin et sur lesquels j'ai enquêté portant une seule et même signature : les groupes intégristes armés.* [4]

La situation exposée par l'énonciateur est marquée par la « prégnance du type de texte argumentatif compte tenu du conflit de valeur, ainsi que par l'histoire »[5]. Le narrateur s'est senti agressé injustement et veut rétablir la vérité des faits en cherchant à se justifier et à protester sa bonne foi. Quand bien même, il voudrait prendre ses distances avec certains faits encore obscures et au nom d'une vérité, il relate les faits tels qu'il les a vécus. Il ira même plus loin, il s'attaque à ses détracteurs, les intellectuels français et à leurs réactions face au problème qu'a vécu l'Algérie :

> *Que dire de l'attitude de certains intellectuels français devant notre tragédie, sinon mon chagrin et ma déception, moi qui, trente-six années durant, contre vent et marées, n'ai rien cherché qu'à rejoindre et m'instruire auprès d'eux ? […] et que suis-je en train d'entendre ? Que le soldat miraculé que je suis est un*

---

[1] Khadra fait référence aux romans tels que *Morituri ou à L'Automne des Chimères* dont le personnage principal, le commissaire Llob montre avec acuité, la réalité d'une Algérie pris dans les affres et la tourmente d'une guerre civile, qui a été des plus sanglantes depuis la guerre de libération de l'Algérie.

[2] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Editions Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 p..114.

[3] Rabatel Alain. « Autobiographie et Auto- citation dans Du Sens et La Campagne de France (journal 1994) de Renaud Camus », dans *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, N°39/40, 2006. P 81-118.

[4] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Editions Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 p. page 114.

[5] Rabatel Alain. « Autobiographie et Auto- citation dans Du Sens et La Campagne de France (journal 1994) de Renaud Camus », dans *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, N°39/40, 2006. P 81-118.

> *tueur d'enfants !... Que savez-vous de la guerre, vous qui êtes si bien dans vos tours d'ivoire, et qu'avez-vous fait pour nous […] ? Rien… vous n'avez absolument rien fait.*[1]

Le « je » passe à « vous » en interpellant directement ceux qui l'ont lu, et qui ont partagé avec lui sa position, et qui du jour au lendemain change d'avis en déformant son texte. Lui brave, contre le politiquement correcte, retourne la situation et les donneurs de leçons deviennent responsables indirectement parce qu'ils ont manqué de discernement.

Conclusion

En définitive, la part des autocitations peut s'analyser comme marque d'un style très singulier de Khadra en tant que forme d'expression. Cependant, nous n'avons vu que la forme d'un contenu. Il est peut- être envisageable de considérer ces formes comme une forme spécifique à l'autobiographie.

Cet aspect a peut être été étudié et approfondi par des linguistes nous ne saurions le dire. Par le biais de ces autocitations Khadra ne parle pas de lui seulement, mais, il parle aussi des autres comme des *alter ego* (les gens qui l'ont aimé et soutenu et certains Français qui ont cru en lui et en qui, lui continue d'avoir confiance). Il a dit ce qu'il a voulu dire, bien ou mal, il parle aussi des autres, qu'ils l'ont soutenus et lu.

*L'imposture des m*ots n'est pas le récit d'une vie entière, *L'écrivain*, fait l'objet d'une réflexion sur la signification d'un sujet politiquement complexe (Soldat- écrivain) retraçant le vécu d'un individu mais qui a alimenté des polémiques de toutes parts. Dans ce texte, il ne s'agit plus de l'histoire d'un individu singulier mais des idées et des valeurs qui font bouger les individus. Ils sont interpellés dans leurs rapports avec les autres. Pour Khadra, il ne s'agit plus de focaliser le récit de l'enfant, mais sur une collectivité.

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Editions Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743).148 p. Page 117.

4.1.2. Typologie des pratiques intertextuelles dans l'écriture de Khadra.

Le terme d'intertextualité a été utilisé et défini et chargé de sens tant de fois qu'il est devenu une notion ambiguë du discours littéraire. Aujourd'hui, on lui préfère des termes analogiques qui signalent d'une manière moins technique la présence d'un texte dans un autre texte. Les relations qui nouent les textes entre eux, font naître les uns les autres, influent les uns sur les autres. Les critiques littéraires parlent de pratiques intertextuelles[1] telles que : les citations, les allusions, les références, les pastiches, les parodies, et des collages de toutes sortes. Il s'agit d'examiner dans ce sous-chapitre de quoi est fait le texte de Khadra et pour cela, nous avons besoin dans un premier temps, de faire un bilan des intertextes[2] présents dans les deux livres. Puis d'en analyser quelques exemples pour montrer que le problème de l'écriture ne se limite pas seulement à déterminer s'il s'agit d'autobiographie ou s'il s'agit d'un tout autre genre, mais, ce qui importe, c'est de déterminer, qu'en voulant parler de certains événements de sa vie, il voulait aussi et surtout montrer que sa relation avec l'écriture est plus importante, que les fragments de sa vie qu'il insère dans ses textes.

4.1.2.1. Le répertoire d'un écrivain- lecteur.

L'autonomie et l'individualisme d'une œuvre repose sur les liens qu'elle tisse avec l'ensemble de la littérature dans un mouvement duquel elle détermine sa place : historiquement, en genre, en style de discours. L'intertextualité sera par conséquent « la mémoire des œuvres »[3], les pratiques intertextuelles informent sur le fonctionnement de la mémoire qu'une époque,

---

[1] La notion d'intertextualité est comprise selon deux sens : l'un en fait un outil stylistique, linguistique même, désignant la mosaïque de sens et de discours antérieurs, porté par tous les énoncés, l'autre en fait une notion poétique et l'analyse y est plus étroitement limitée à la reprise d'énoncés littéraires par le moyen de la citation, de l'allusion, du détournement etc. A ce sujet Mallarmé dit : « plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée »Tiphaine Samoyault. *L'intertextualité*. Paris : Nathan, 2004. 126 p. Page 7.

[2] L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ». Il faut retenir que l'intertexte est avant tout un effet de lecture. Tiphaine Samoyault. *L'intertextualité*. Paris : Nathan, 2004. 126 p. Page 16.

[3] Tiphaine Samoyault. *L'intertextualité*. Paris : Nathan, 2004. 126 p. Page 33

un groupe, un individu. Le problème qui sera posé à l'écrivain est qu'il soit accusé de plagiat parce qu'on retrouve dans son texte d'autres fragments textes ou d'autres textes. Cependant, nous pensons que par

> Le jeu d'une disposition nouvelle ou d'une expression inédite, l'écrivain peut devenir propriétaire de son sujet, quitter l'habit dévalué de plagiaire pour revêtir celui, beaucoup plus valorisant, d'auteur. L'attitude positive est de considérer que chaque texte est une nouveauté même[1].

Même si à certains égards, le lecteur décèle une expression déjà vue ou une histoire déjà racontée. Loin de se contenter d'errer « mélancoliquement dans une mémoire passée »[2], les textes de Khadra ne peuvent être placés dans des modèles, des références, du déjà-dit, s'il revient sur des traces d'autres textes, c'est d'une manière originale qu'il récrit sa vie.

Pour avoir une idée plus ou moins exhaustive sur la question d'intertextualité dans les textes de Khadra, nous proposons dans les tableaux ci-dessous le répertoire des reprises d'autres textes, et des citations tirées de livres lus, ainsi que des allusions à d'autres histoires. Nous avons signalé précédemment que Khadra s'auto citait mais qu'il citait aussi d'autres auteurs, leurs livres (titres), des extraits de livres, ses propres ouvrages ainsi que des personnages référentiels et fictifs. Un tel travail nous permettra de voir quels volumes contenait la bibliothèque de cet écrivain, quels livres, il a lu, et peut être, expliquer les influences inhérentes à ses lectures.

Peut-être qu'au-delà de l'histoire vécue, souvent dans la douleur, Yasmina Khadra voudrait-il surtout mettre en évidence le désir de dompter les mots, de les dire, pour justement réparer un sevrage de la parole durant une bonne partie de son existence. Tout porte à croire que l'écriture chez cet auteur est un véritable désir, porté sur la quête de soi, le soi pas seulement vécu socialement tels qu'il l'a vécu, mais, tels qu'il l'a intériorisé, un soi qui désire plus que tout plaire et être considéré parmi les grands de son temps, l'ambition de se faire un nom parmi les grands écrivains les plus connus.

---

[1] Tiphaine Samoyault. *L'intertextualité*. Paris : Nathan, 2004. 126 p.. page 58.

[2] *Op.cit*. Page 58

Khadra raconte aussi bien dans *L'écrivain* que dans *L'imposture des mots*, qu'ailleurs que dans ses textes, sa relation amoureuse avec l'écriture. Et le désir de devenir écrivain le tarabuste et c'est né d'une fascination pour les mots. Il ne veut pas seulement confesser ses turpitudes, il veut surtout transmettre un message aux lecteurs à travers ses textes. Ces écrits sauront mettre à nu un moi profond, comme le dit si bien Virginia Woolf dans son Journal : « Les romans sont les pelures que nous ôtons pour arriver enfin au cœur, qui est vous ou moi, rien d'autre »[1].

Les textes de Yasmina Khadra sont faits de bribes, d'images incorporées, qui forment une ou des relations avec d'autres textes. Ils sont chargés de mots, de pensées reprises plus ou moins consciemment, d'autres textes. Nous sentons les influences qui les sous-tendent. La démarche que nous envisageons de suivre est la suivante :

1- Procéder à une typologie descriptive que Gérard Genette propose de suivre.

2- Procéder à l'examen des phénomènes de « coprésence et de dérivation » proposés par Riffaterre à partir de notre lecture des deux textes. Riffaterre signale explicitement ses renvois à l'ensemble de la littérature, (ce que Genette appelle la mémoire de la littérature). Riffaterre parle de l'intertexte obligatoire que le lecteur ne peut pas manquer de repérer. La coprésence que nous avons évoquée plus haut, Gérard Genette l'appelle l'hypertextualité ou palimpseste. A ce propos, il dit :

> Ce titre renvoie au manuscrit effacé et récit qui laisse paraître, en filigrane, des traces variables du texte antérieur-permet d'abord de mettre au jour des relations entre un texte présent et un autre absent, entre actuel et virtuel. Geste majeur de l'esthétique par lequel le langage réel du texte renvoie virtuellement à un autre langage qu'envisage le lecteur interprète[2].

---

[1] Op.cit Alexandra Lemasson, Virginia WOOLF, « La hantise du Moi » dans *Les écritures du Moi, autobiographie, journal intime, autofiction*. Les collections du magazine littéraire .Mars- Avril. 2007.

[2] Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité* [2001]. Paris : Nathan, 2004. 126 p. P.21-22.

Genette présente schématiquement l'hypertextualité ainsi : A est présent avec B dans le texte B. c'est la coprésence de deux textes. Ou bien, l'autre dérivation est : un texte B dérive de A mais A n'est pas effectivement présent dans B. Les aspects que nous venons d'exposer, nous les verrons un plus loin dans notre analyse. Car nous pensons qu'une telle configuration est présente dans *L'écrivain.*

4.1.2.2. Les intertextes dans l'œuvre Yasmina Khadra

L'œuvre de Khadra met en place une relation très diversifiée avec la « bibliothèque ». Il nous semble d'ailleurs difficile de classer tous les éléments du « dehors », d'une manière exacte et exhaustive (vu le nombre important), c'est pourquoi, notre démarche s'attachera d'abord à examiner quelques références intertextuels ensuite déterminer ce que ces références ont apporté comme information et éventuellement les transformations du matériau livresque. (Nous le verrons en dernier lieu de ce sous-chapitre).

En examinant le corpus, nous sommes parvenue à repérer trois pratiques intertextuelles chez cet auteur :

4.1.2.2.1. La citation

La citation est immédiatement repérable dans le texte à l'usage des marques typographiques spécifiques. Dans ces livres, les guillemets, les italiques sont employés systématiquement. Voici quelques exemples:

Dans *L'imposture des mots* :

> « Hé ! Zarathoustra ! Rappelle-toi tes propos : *ici les voûtes et les arceaux se brisent (…) dans la lutte : la lumière et l'obscurité se battent en un divin effort » page 50.*

Dans *L'écrivain*

« - Blida, Blida, cria le conducteur », écrivait Alphonse Daudet dans *Tartarin de Tarascon »* p141

> […] Pétrus Borel dans la revue *L'Artiste* en 1845 : « Il naîtra, tôt au tard, bientôt peut-être, grand, beau et fort, ce poète issu de la fusion des deux génies, du croisement de deux nobles races, du mélange généreux de l'Arabe et du Franc.» page 183.

Nous pouvons dire dans un premier temps que les citations font apparaître le rapport à la bibliothèque de l'auteur et une double énonciation découlant de cette insertion. En elles ont réuni deux activités : la lecture et l'écriture. En fait, elles laissent transparaître tout un arrière plan du texte. Nous supposons que l'auteur a établi des recherches ou grâce à une mémoire travaillée, il parvient aboutir à de tels textes. Cela voudra dire que le travail du littéraire, se fixe à deux niveaux raconter une histoire, et dans son cas, une histoire personnelle, et l'écriture. Pour Bakhtine, la liaison de l'élaboration du texte et de la constitution de la personnalité de l'auteur contribue à faire un principe majeur du rapport à l'autre :

> le texte sera fait de fragments originaux, assemblages singuliers, réminiscences, emprunts volontaires, et la personne de l'auteur sera faite de bribes d'identifications, d'images incorporées, de traits de caractères, le tout formant une fiction qu'on appelle le Moi [1].

Cela veut dire que la personne de l'auteur se constitue dans une très large relation avec l'autre, de même que son texte n'existe pas tout seul, il est chargé de mots, de pensées plus ou moins consciemment prises dans une sorte d'influences. Qu'en est-il de l'œuvre de Khadra ?

Yasmina Khadra ne se contente pas de citer des auteurs, il cite aussi les différentes personnes réelles et fictives. Globalement, il cite les propos de ses moniteurs, ses enseignants, d'autres personnalités qu'il met systématiquement entre guillemets. Ces citations sont parfaitement intégrées dans la structure même du texte avec les autres citations tirées d'ouvrages lus ou qu'il a lui-même écrit. A ce propos, Antoine Compagnons considère le travail de l'écriture comme « une réécriture » dès lors, qu'il s'agisse de réaliser un texte à « partir d'amorces, les arranger ou les associer, faire les accords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence. »[2]. Les citations qui ne sont pas tirées de corpus littéraire, c'est-à-dire les bribes ou des

---

[1] Schneider, M. *Voleur de mots essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985, P 12.

[2] Compagnon Antoine, *La seconde main*. Op.cit. Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité* [2001]. Paris : Nathan, 2004. 126 p. p 32

fragments directement empruntés à la vie, au réel, l'auteur les colle à l'art. La conséquence de l'acte de la citation dans le texte revêt non seulement d'un déplacement d'un environnement à un autre mais d'inscrire en retour son propre texte en relation. Pour un auteur, il ne s'agit pas de transférer un langage seulement, mais c'est l'effet que procure ce transfert chez le lecteur. C'est là, le plaisir du texte dont parle Roland Barthe : « Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur ».[1]

4.1.2.2.2. La référence

Les références dans les deux textes de Khadra sont fortement représentées. Elles sont multiples et n'exposent pas les textes cités mais y renvoient par les titres, les noms des auteurs, des personnes réels et personnages référentiels. Certaines d'entre elles accompagnent les citations pour préciser la source du livre cité. Voici dans des tableaux des exemples tirés des livres *L'écrivain* et *L'imposture des mots :*

L'écrivain

N° de page	**Citations en italiques : expressions et titres d'œuvres lues**
72	Un enfant, *ce n'est jamais qu'un enfant.* […].Le *petit Chose*, qui s'amenuisait en moi.
101	Ce furent les premiers mots *traqués* de mon être, les premiers vers […] de mon *exil*.

[1] Barthes, Roland. *Le plaisir du texte.* Seuils, 1973, *op.cit* Samoyault Tiphaine, *L'Intertextualité*. [2001] Paris : Nathan, 2004. 126 p. page 15.

102	Ce n'est qu'en lisant *Le petit Poucet* que la foudre s'abattit sur moi, avec l'âpreté d'une révélation. *Blanche-Neige, Le petit Chaperon rouge, La Belle au bois dormant, les Fables de La Fontaine.* *Le petit Mohamed*, qui avait surpris son père en train de faire part de son triste projet […]
103	A titre illustratif, il me citait *L'Etranger* d'Albert Camus ou le *Vieil Homme et la Mer* d'Ernest Hemingway
141	« - Blida, Blida, cria le conducteur », écrivait Alphonse Daudet dans *Tartarin de Tarascon.*
177	A titre illustratif, il me citait *L'Etranger* d'Albert Camus ou *le Vieil Homme et la mer* d'Ernest Hemingway.
184	Le livre qui nous avait le plus touchés était, sans conteste, *Allons z'enfants*, d'Yves Gibeau. D'autres avaient compté pour nous, tels Les Hauts Murs, D'Auguste Le Breton ; *La Fabrique des officiers*, de H.H. Kirst ; *La Vingt-Cinquième Heure*, de Virgil Gheorghiu ; L'officier sans nom, de Guy des cars, mais aucun n'égalait, à nos yeux, *Allons z'enfants.* […] c'était *notre* histoire qu'il racontait.

N° de page	Citations en italiques : expressions et titres d'œuvres lues
185	Il y avait aussi un autre roman ; *Le Quarante et Unième* je n'ai pas retenu le nom de l'auteur […] je m'étais rabattu sur la littérature arabe, plus pudique et subtile ; défilèrent ainsi Tewfik El Hakim, Maarouf Ar-Roussafi, Youcef As-Soubaï, Hafed Ibrahim, Najib Mahfoud, Georges Zidane, La belle Mea Ziada, Reda Houhou, Al Khalifa et bien d'autres géants. La plupart de leurs œuvres m'échappaient ; cependant, *Chajarat el Bouê's* (l'arbre de misère) et *Les jours* de Taha Hussein me sidérèrent.
187	Il m'a fait aimer Jacques Brel, bob Dylan, Sacco et Vanzetti, Nazim Hikmet, Martin Luther King et Abou El Kacem Ech-Chabbi. […] *Crime et Châtiments*, de Dostoïevski, Et *L'acier fut trempé*, de Nicolaï Ostrovski, *La Mère* de Gorki, *Le Proscrit*, de Jules Vallès, Les œuvres de Gibrane K Gibrane Malek Haddad, Driss Chraïbi, Mouloud Mammeri, Jean Giono, Thomas Mann, […] John Steinbeck.

L'imposture des mots

N° de page	Citations en italiques : expressions et références de livres lues (noms d'auteurs, titres, personnalités et journalistes)
11	Ayant fleuri à ma vocation un *Automne des Chimères,* j'ignore de quoi seront faits mes étés […]
14	Zane est l'un des principaux antagonistes de mon roman *Les Agneaux du Seigneur*
19- 20	Xhevdet Bajraj, un poète albanais rescapé du Kosovo. Ainsi j'ai vu défiler, superbes centaures, des auteurs de tous les continents. Je suis devenu ami avec Enrique Serna […]. Monica Mansoor, une traductrice de grand talent, Indra Amirthanayagan, un prosateur sri lankais solide et doux, Georg M. Gugelberger, Directeur de l'université américaine du Costa Rica, […], Alvaro Mutis, Edouard Glissant […]

N° de Page	Citations en italiques : expressions et références de livres lues (noms d'auteurs, titres, personnalités et journalistes)
20	Le fascinant poète colombien Alvaro Mutis, ami intime de Garcia Marquez et considéré comme l'une des cinq meilleurs plumes de l'Amérique Latine.
31	Un rapide coup d'œil sur la condition des intellectuels du pays m'apprit qu'entre l'hérésie et le sacrilège, la littérature s'érigeait en bûcher. L'anathème frappant de Mouloud Mammeri, la marginalisation de Kateb Yacine, l'indifférence assassine à l'encontre de Mohammed Dib et le bannissement du chantre de la nation Moufdi Zakaria étaient des mises en demeure strictes à l'adresse des jeunes plumes […]
42	Dans Le Monde, Daniel Rondeau te consacre sa Chronique, dans L'express, Ignacio Cembrero t'offre la dernière page d'El Pais
47 56	Marie-Laure Goumet, notre attachée de presse : entretiens avec Libération, Le Nouvel Observateur, deux radios et une télévision allemandes, Liberté Dz, deux fois France Inter, deux fois RFI, Beur FM, TV5, un journal Belge, … journal de 20 heures de France 2 Florence Aubenas, de Libération,
60	Ali Ghanem, pour Le Quotidien d'Oran, Dahbia Ait Mansour, […] elle est l'envoyée spéciale de Liberté.
69	Sid Ahmed Semiane, dit SAS, le mythique chroniqueur du Matin. Bernard Barrault a la mine difficile. D'emblée, je soupçonne mon roman de faire chou blanc […]
70	Il s'agit du livre que publie François Gèze et dont les échos commencent à se répercuter dans les couloirs des rédactions accusant l'armée algérienne d'être derrière les massacres.

73	C’est notre tour de passer sur le plateau. Yeux épuisés et sourire diamantin, Thierry Ardisson est épuisé sans l’admettre […] Patrice Carmouze, lui, a lu mon récit. Sa satisfaction illumine son visage.
112	Et François Taillandier, du Figaro ; Jorgen V Larsen, de Politiken ; Christopher Dickey, de Newsweek, Chaker Nouri, d’El Qods Al Arabi ; Gad Lerner de la Rai Due, Daniel Cohn-Bendit n’avait pas hésité à défendre mon livre.
112	Ceux qui avaient salué *L’écrivain* comme ceux qui l’avaient moins apprécié- que pensent-ils de l’homme, de surcroît soldat … ?
126	Le docteur Arodaki me propose d’aller dîner […] Deux messieurs français nous accompagnent Philippe cardinal, de l’IMA, et Pierre Thenard, chargé par Charles Josselin, ministre de la francophonie et de la coopération.
127	Parmi elles, Slim, notre Hergé à nous, que je considère personnellement, comme l’un des plus clairvoyants intellectuels algériens ; celui qui, grâce à son personnage mythique Bouzid, nous mettait déjà en garde […]
128	J’identifie sur le plateau de l’amphithéâtre Emile-Boutmy, des personnalités importantes du monde politique et intellectuel tel Lakhdar Brahimi, Jean Lacouture, Jean-Pierre Millecan, Mohamed Harbi, Hamid Barrada et d’autres sommités […] Georges Morin m’invite à les rejoindre sur l’estrade.
129	C’est Boualem Sansal, l’auteur du fantastique *Serment des Barbares*

131	Ali Ghanem nous réunit, Boualem Sansal, le jeune prodige Salim Bachi et moi autour d'une interview- fleuve destinée au Quotidien d'Oran. Hormis le cinéaste Ahmed Rachedi… le comandant Azzedine et Tayeb Belghiche, cofondateur d'El Watan… Ahmed Rachedi nous suggère de surprendre Mohammed Lakhdar Hamina notre palme d'or au Festival de Cannes … où finissent de dîner Mohamed Benchicou directeur du journal Le Matin, le directeur d'Air Algérie à Paris, un ancien ministre tunisien de la culture…

Que penser du fait qu'un auteur emploie autant de références dans son texte ? Que cherche-t-il à montrer aux lecteurs ? Dans le cas de Khadra tout semble passer d'abord par la lecture et la passion des mots. Elle sera pour lui le déclencheur, le bouton poussoir qui va l'emmener droit vers l'écriture. Elle revêt chez lui un caractère symbolique de libérateur. Dans *L'écrivain*, il le spécifie explicitement :

« La lecture est notre principale forme d'évasion. Elle nous parlait du monde qui nous faisait défaut, les gens auxquels nous aurions aimé nous identifier »[1]. La lecture est le moyen le plus sûr, pour que les esprits ne soient plus muselés. Elle fera réfléchir des gamins sur l'existence, la leur notamment, d'où ce besoin vital d'aller ailleurs :

> Ces contrées lointaines et de civilisations ; nous racontait les guerres, les drames et les aberrations d'une humanité en perpétuelle remise en question, nous expliquait les mécanismes des gloires et des décadences, nous apprenait à mieux considérer les êtres et les événements […] [2]

Cette lecture choisie, en plus de son caractère pédagogique, représente pour cet écrivain- lecteur un salut, une soif d'existence, une manière de donner sens à sa vie. N'est ce pas le cas de tous les écrivains ? Par exemple, Flaubert, Proust entretenaient une relation privilégiée avec les mots. Flaubert n'a-t-il pas

[1] Khadra, Yasmina. *L'écrivain*. Page 180.

[2] *Ibid*. Page 180.

découvert Shakespeare, tout comme Khadra a découvert Kateb, Nietzsche ou Mammeri ?

Les mots réhabilitent l'auteur dans sa négation, parce qu'il a été considéré comme une entité négligeable à la caserne, c'est pourquoi, le livre sera le moyen qui donnera sens à sa vie.

Nous ne pensons pas que Khadra, en évoquant tous ces auteurs, qu'il a lus, toutes ces personnalités, qu'il a connues, c'est pour faire un étalage de noms et de titres, non loin de là. D'ailleurs c'est avec humilité et abnégation qu'il évoque ces auteurs, qui ont marqué son existence. Il est admiratif devant leur talent car ils symbolisent la liberté dont il a été spolié :

> J'étais seulement jaloux de leurs chances. Ils étaient libres, voyageaient, prenaient leur bain de foule au grès des signatures, profitaient pleinement, me semblait-il de leur bonheur et de leur succès tandis que je n'étais même pas autorisé à aller recevoir les prix littéraires que l'on me décernait. [1]

La relation de Khadra avec les mots est une question de désir, envie de dompter les mots pour être un bon écrivain. Pour être un virtuose tout comme ces « *centaures*[2]» tels qu'il les appelle. La lecture est donc, pour cet homme un moyen de se décharger de cette bâtardise forcée : les enfants qui fréquentent l'école des cadets sont pour la plupart des orphelins, et Khadra s'y sent comme eux, un orphelin. De plus, leur patronyme est effacé, ils ne sont plus que des numéros. Le seul moyen pour lui d'échapper à cette négation, c'est de retrouver les personnages qui lui font traverser les murailles, aller loin où il serait reconnu comme une entité qui existe :

> Lire représentait pour nous, la négation du fait accompli ; c'était défoncer les barrières qui nous séparaient des autres, qui nous enclavaient, réduire en pièces la camisole de force qui nous immobilisait… de la vie[3].

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Editions Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 p page 28.

[2] Centaure personnage mythologique, être fabuleux, au buste et au visage d'homme, au corps de cheval.

[3] Khadra, Yasmina. *L'écrivain*. Page 180.

La lecture et l'écriture se suivent dans la formation de Khadra en tant qu'écrivain, la lecture a suscité en lui un désir indéfectible presque charnel, qui l'émeut au plus profond de son être. Il y a plusieurs passages justement dans les textes de Khadra où la relation écriture-auteur est physiquement et émotionnellement ressentie. Il se sent en parfaite symbiose avec les mots :

> A mon tour, je me préparais à accoucher d'un texte. La plume érigée, l'éjaculation précoce, le besoin d'écrire levait en moi tel un orgasme incoercible. Qu'une feuille vierge se déshabillât sous mes yeux, et plus rien ne me dissuadait de la posséder. D'un coup, la majuscule se soulevait dans un ressac, la virgule s'improvisait en caresse, le point en baiser ; mes phrases s'entrelaçaient dans les ébats houleux tandis que l'encre transpirait sur les volutes de la muse. Haletant, tremblant, ne sachant de qui tenir, de l'ange ou du démon, à chaque page que je tournais, je faisais un enfant.[1]

Cette façon d'envisager l'écriture était déjà une pratique d'Ibn Arabi[2]. Une figure prestigieuse poétique et philosophique, de l'Andalousie ; Ibn Arabi était un grand maître penseur du soufisme, prônant l'ouverture et l'écoute de l'autre pour mieux entendre, ce qu'il appelle « l'effet de la vie dans la pensée ». Quelle relation peut-il y avoir entre l'écriture de Khadra et la philosophie soufie ?

« La femme est le lieu de l'effet »[3] disait Ibn Arabi. Pour lui, la mystique introduit alors l'érotique, avec cette capacité multiple de l'amour, à faire accéder à la jouissance spirituelle. L'effet ne peut être mis en discours, « il est surgissement d'un état à partir d'une expérience intense d'intériorisation, qui laisse voir ce qui est profondément en retrait dans le monde »[4] Cette philosophie cherche « l'accès à la beauté suprême, à la vérité unique, à l'Amour sublime et surtout à la transformation de soi et de transmutation de

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'écrivain.* Page 187.

[2] La philosophie d'Ibn Arabi émane de Phantasia, une figure prodigieuse du théosophe andalou dans un jeu de miroir, qui permet au sujet, par identification d'emprunter son itinéraire, son expérience, son mode de pensée et son rêve d'un universel dégagé de toutes les conditions limitatives de l'individualité et du particularisme. La spiritualité soufie ne se conçoit pas en dehors de cette « quête des effets essentiels » que procurent la foi et le long cheminement vers Dieu, de la pratique mystique.

[3] Chikhi Baïda. « L'effet Ibn Arabi » dans *Maghreb en textes, Ecriture, histoire, savoir et symbolique.* L'harmattan, 1991. P 107-113. Page 108.

[4] *Ibid.* Page 108

soi et de ce qui est en soi »[1]. Selon Baïda Chikhi, la littérature maghrébine ne peut échapper à cet attrait du discours et de l'expérience poétique soufie : « une expérience de totalité, expérience d'élévation, de méditation »[2] et surtout de lutte acharnée pour s'évader, combattre le dogme, et la paralysie de la pensée. Par conséquent, l'auteur cherche à aller ailleurs à la quête de ce qui lui manque. La démarche de bon nombre d'écrivains maghrébins s'inspire justement de la théorie : « du rassemblement de traces, des états et des langues au rythme des références culturelles, des citations et du défilé vertigineux des noms propres illustres »[3]. Mais comment se fait cette quête de l'effet ? « C'est « l'Auto- érotisation » à la manière d'un soufie, qui par les vertus de l'imaginaire fait accéder à « la jouissance ultime, conjuguant l'amour divin et l'amour de la femme à travers la métaphore de la relation charnelle comme transfiguration du désir dans le verbe ».[4] Ainsi, l'expérience érotique ne fait qu'un avec l'expérience poétique, dont l'aboutissement serait l'enfantement[5] d'un texte.

La rencontre que fait Khadra, avec d'autres cultures, et d'autres formes de pratiques, d'autres civilisations le conduisent indubitablement vers d'autres horizons. Un peu comme Taos Amrouche, dans *L'Amant imaginaire*.

> « Ce rapport aux chants ancestraux est identique à celui avec l'écriture. Il nous met à l'écoute d'Ibn Arabi, qui assimilait l'acte d'écriture à l'acte sexuel. Contre tout caractère profane, l'écriture comme acte sexuel relève d'une expérience mystique, celle là même qui auréole l'auteur dans l'écriture, dans un étrange mariage mystique, dans un

---

[1] Chikhi Baïda. « L'effet Ibn Arabi » dans *Maghreb en textes, Ecriture, histoire, savoir et symbolique.* L'harmattan, 1991. P 107-113. Page 108.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid*. page 109.

[4] *Ibid*. page 109

[5] Ibn Arabi sur l'absolu incarné dans le principe féminin, contempler une femme et en elle l'absolu, c'est en voir simultanément les deux aspects « la femme est créatrice et non créatrice » et « ces deux qualités actif et passif appartiennent à l'essence du créateur et toutes deux se manifestent dans la femme. » Chikhi Baïda. « L'effet Ibn Arabi » dans *Maghreb en textes, Ecriture, histoire, savoir et symbolique.* L'harmattan, 1991. P 107-113.

moment de transcendance où l'écrivain hors du temps et de l'espace sort de son corps et prend l'apparence d'un être surnaturel. »[1]

Le lien que tisse Khadra avec son vécu montre comment l'ingratitude du présent existentiel dans sa dimension dramatique se construit dans le rapport entre mémoire et désir. Recouvrer le bonheur dont il a été spolié, délesté voilà tout le discours autobiographique qui se traduit par une quête de quelque chose qui semble inaccessible parfaitement exprimé dans ce fragment de texte :

> Je me rendais compte de mon incapacité à choisir ma voie, à me fier à mon intuition ; j'étais un engin téléguidé, une bête conditionnée ; la condition humaine réunie en une seule personne reconnaissable à un numéro matricule sur un organigramme aussi scellé qu'un fatum. On ne m'a jamais appris à être *moi*. Mon statut de cadet primait mon individualité, l'annulait. En dehors du cantonnement, du réfectoire, du dortoir, du rassemblement ; en dehors de l'appel, du peloton, du brouhaha et de la promiscuité, je n'étais rien […] cette dépréciation de moi-même, que je me tuais à conjurer à travers mon écriture, me rattrapais dès que je rangeais ma plume. [2]

4.1.2.2.3. L'allusion

Comme pour les deux pratiques intertextuelles précédentes, l'allusion est ouvertement désignée dans les textes de Yasmina Khadra. Les références sont pour certaines clairement signalées d'autres relèvent des aptitudes du lecteur qui parvient à les identifier. Nous rappelons brièvement que l'allusion peut renvoyer à un autre texte sans marquer l'hétérogénéité autant que pour la citation. Elle peut être sémantique sans être proprement intertextuelle. Pleinement visible, elle permet une certaine connivence entre l'auteur et le lecteur qui parvient à l'identifier. Par conséquent cette pratique dépend de l'effet de lecture, plus que les autres pratiques intertextuelles.

Khadra fait en effet des allusions à des titres dont l'une d'elle n'est pas explicitement formulée par une typographie particulière.

---

[1] Bererhi, Afifa. « L'Amant imaginaire de Taos Amrouche une autofiction par mise en abyme de soi et de l'autre » *dans L'autobiographie en situation d'interculturalité*. Tome I Edition du Tell 1997.P 147-157. Page 154.

[2] Khadra Yasmina. *L'écrivain.* Page 280-283.

La première est nous semble-t-il la figure allégorique de « *Le petit Chose* » dans *L'écrivain* :

> Mon instinct de survie me tenait lieu de sagesse. Je m'accrochais. *Le Petit Chose*, qui s'amenuise en moi, refusait de s'étioler tout à fait. Il était amoché, grièvement esquinté, pourtant il tenait bon [1].

Le Petit Chose est le titre du roman autobiographique d'Alphonse Daudet, qui paru en 1867 en feuilleton, raconte les souvenirs d'une enfance douloureuse : humiliations, à l'école, mépris pour le provençal. Yasmina Khadra en reprenant ce titre comme figure allégorique, manifeste une tendresse mêlée à de la pitié pour le petit garçon qu'il était. Et en même temps, il éprouve un respect remarquable pour ce petit malchanceux et déshérité de la vie. C'était un petit qui tenait bon malgré les coups durs qu'il avait reçus.

Dans le texte, Khadra n'avait pas besoin de préciser que *Le Petit Chose* était le titre du livre d'Alphonse Daudet, son dévoilement en fait, n'est pas nécessaire pour la compréhension du texte. D'ailleurs les deux mots, à eux seuls, suffisent pour montrer la fragilité du corps d'un enfant, que les durs moments de la vie forgent en la force morale d'un adulte. Mi-enfant, mi-adulte, il affronte l'adversité avec philosophie un peu comme *Le Petit Chose*, lorsqu'il pense une dernière fois à ses poèmes et se dit : « Voyons ! Sois un homme, *Petit Chose* ! »

Khadra ne reprend pas l'œuvre entière de Daudet mais met l'accent sur les correspondances entre le petit garçon dans *L'écrivain* et celui de *Le Petit Chose*. Cela montre que l'autobiographie en tant qu'œuvre d'art ne peut se suffire de la seule réalité objective. Elle en appelle à l'imagination « la reine du vrai » comme l'appelle Charles Baudelaire. *Le Petit Chose* est l'écran sur lequel se projette le petit Mohamed et du coup la personnalité de l'auteur.

---

[1] Khadra Yasmina. *L'écrivain*. page 73.

L'autre allusion à laquelle fait référence et cette fois sans signes typographiques, est la visite nocturne de Kateb Yacine : c'est sa première nuit en France et Kateb est venu donc naturellement lui rendre visite :

> Ma première nuit en France, Kateb Yacine est venu me voir dans mon sommeil. Il portait un bleu de Shanghai décoloré et des sandales en caoutchouc. Une barbiche effilochée- qu'on ne lui connaissait pas- Il ressemblait à Hô Chi Minh, sauf que cette fois, il s'en fichait. Ses soucis peuplaient son regard [1].

Khadra évoque le personnage de Kateb dont l'accoutrement rappelle le titre de l'une ses pièces « *L'homme aux sandales de Caoutchouc* ». Kateb a été un grand dramaturge, homme aimé et adulé, vient rendre visite sous l'apparence de son propre personnage, homme sage, venu du Vietnam, pour lui prodiguer sa première leçon de philosophie. Le nom même de Hô Chi Minh[2] veut dire « celui qui éclaire ». Voilà bien une façon étrange de parler de soi. Le personnage même dans le rêve semble vivant avec une telle acuité que nous lecteurs avons la certitude que Kateb est bien l'homme qu'il représente. A l'image de son personnage.

La troisième allusion est la plus explicite des deux premières. Nous pensons qu'elle met l'œuvre de *L'écrivain* en relation directe avec la bibliothèque de Khadra.

4.1.2.2.4. Imitation ou Palimpseste ?

Nous nous hasardons sur une piste bien aléatoire car notre interprétation dépend de l'effet de notre lecture. Cependant, nous pensons avoir de bonnes raisons de croire qu'il y a dans *L'écrivain* une forte correspondance au livre que Yasmina Khadra a lu dans son enfance. Il s'agit d'un livre qu'il a particulièrement apprécié, non pas parce que le style lui a plu seulement, mais bien plus. C'est le livre qui retrace son histoire et l'histoire de ses pairs. Il dit dans *L'écrivain* :

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Editions Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 p page 33.

[2] Hô Chi Minh en Vietnamien signifie Celui qui éclaire, de son vrai nom Nguyen Sinh Cung, était un homme d'état vietnamien. Il serait né le 19 mai 1890, à Hanoï, Vietnam. Il est le fondateur de la République Démocratique du Viet Nam. En 1975, le nom de Hô Chi Minh-ville fut donné à la ville la plus peuplée du Vietnam. Kateb Yacine dans sa pièce rend hommage à ce grand homme.

> Le livre qui nous avait le plus touchés était sans conteste, *Allons Z'enfants* d'Yves Gibeau. D'autre avaient compté pour nous […] mais aucun ouvrage n'égalait, à nos yeux, *Allons Z'enfants*. Tous les cadets l'avaient dévoré et en avaient fait leur livre de chevet. Certains avaient appris par cœur des chapitres en entier. C'était *notre* histoire qu'il racontait. Nous n'avions aucune peine à nous reconnaître en tel ou tel personnage ; les déboires du héros, nous les subissions tous les jours, à la virgule près. Mes camarades me disaient que le jour où j'écrirais *l'Allons Z'enfants* des ENCR, nos souffrances auraient enfin un sens. Aujourd'hui, en pleine guerre intégriste, les anciens cadets s'en souviennent, réalisent la prémonition de sa fin tragique puisque nombre d'entre nous, ***orphelins de la guerre de libération***, seront tués, les uns assassinés sur les routes ou dans les rues, les autres foudroyés dans les maquis infestés de lycanthropes, vouant ainsi à l'ironie du sort leurs propres orphelins[1].

Nous avons été intriguée par cette correspondance qu'avait faite Khadra au roman d'Yves Gibeau[2]. Au point de vouloir regarder de plus près, cette intertextualité que nous flairions. Le deuxième point qui nous a paru curieux c'est que l'écrivain met le lecteur dans cette position de quête.

Voici l'histoire racontée dans *Allons Z'enfants* : Sous la pression de son père, adjuvant à la retraite et ancien combattant de 14-18, Simon Chalumot, douze ans, est envoyé comme enfant de troupe aux écoles militaires. Il découvre le cœur de servitude des rapports soi-disant humain, la surdité militaire, l'écœurante brutalité d'un monde où la hiérarchie remplace le raisonnement. Son insoumission passe par le conflit permanent, les tentatives d'évasion et le suicide, la solitude. Le calvaire va durer plus de dix ans, jusqu'à la bataille de Dunkerque, en 1940. Simon Chalumot mourra lors de cette bataille.

Les deux histoires racontées dans *Allons Z'enfants* et *L'écrivain* sont-elles, le simple fruit de hasard ou bien est-ce, ce que Gérard Genette appelle Palimpseste ? Il définit ce mot ainsi :

> Ce titre renvoie au manuscrit effacé et réécrit qui laisse passer, en filigrane des traces variables du texte antérieur- permet d'abord de mettre au jour les relations entre texte présent et un texte absent, entre actuel et virtuel. Geste majeur de

---

[1] Khadra Yasmina. *L'écrivain*. P. 184-185.

[2] Yves Gibeau est un journaliste- écrivain (1914-1994) qui a écrit notamment …*Et la fête continue* (1951), *Les Gros sous* (1954) et *La guerre, c'est la guerre* (1961). A titre d'information : *Allons z'enfants* est une histoire a adaptée au cinéma par Yves Boisset avec Jean Carnet. Ce livre a été vendu à un million d'exemplaires.

> l'esthétique par lequel le langage réel du texte renvoie virtuellement à un autre langage, […] [1]

Ce phénomène n'est pas spécifique à Khadra seulement, il semblerait que Taos Amrouche ait eu recours au même procédé intertextuel :

> La référence à Proust, ouvertement désignée par la citation du titre de son ouvrage et allusivement par l'emprunt du prénom attribué à l'un des personnages du récit, signale la portée intertextuelle de l'autobiographie [2]

Khadra et ses compagnons s'identifient à Simon car Khadra n'est pas le seul dans cette aventure, ses compagnons de caserne font partie de lui et lui est une partie intégrante d'eux. En écrivant *l'Allons Z'enfants* de l'ENCR, il rend hommage aux martyrs tombés au champ d'honneur, comme Simon. Par transitivité, le narrateur se projette dans l'histoire de Simon.

A titre d'exemple voici quelques relevés des deux livres :

L'écrivain de Yasmina Khadra	Allons Z'enfants d'Yves Gibeau
1- « Il s'essuya les lèvres sur le revers de sa main, puis demanda au sergent si nous étions bien les fils du lieutenant Hadj. Le Sergent acquiesça. Je les attendais dans la matinée, mais bon. Tu vas leur montrer leurs lits où ils pourront se reposer. Page 23. 2- A l'heure qu'il est, le coiffeur n'est pas libre. Ils vont rester avec les nouvelles recrues. Page 23.	1- Votre fils est le premier élève de la métropole que nous recevons. Vous êtes en avance ! Mais il va retrouver des camarades arrivés d'Indochine et d'Afrique du Nord. Page 14 2- Cet après midi, avant la soupe, pour qu'on lui attribue un lit et qu'il ait le temps de se faire des camarades. Page 15.

[1] Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature* [2001]. Paris : Nathan 2004. page 22.

[2] Bererhi, Afifa. « L'Amant imaginaire de Taos Amrouche une autofiction par mise en abyme de soi et de l'autre » dans *L'autobiographie en situation d'interculturalité*. Tome 1. Ismail ABDOUN- Amina BEKKAT et all. Alger : Edition du TELL, 2004. 265p. Page 148

3- Le vieil adjudant-chef nous sourit en s'abstenant d'esquisser un quelconque geste affable dans notre direction page 24 4- Ce jour-là, à l'école des cadets, la nuit étendant sa chape noire par-dessus ma tête me rappelait l'oued en train de m'aspirer, ravivait l'ampleur de ma solitude. De nouveau, la panique s'empara de moi ; je me sentais sombrer, je me sentais mourir. Un soldat souffla dans un clairon l'extinction des feux. Page 29. 5- Mais ce n'est pas cela qui me tenait éveillé. Je pensais à ma mère, à mes frères et sœurs, à mon quartier, l'épicier du coin… des heures durant, je n'arrêtais pas de fixer la fenêtre… page 29. 6- J'ai horreur de me répéter. Quand je dis debout, tout le monde se met au garde- à- vous au pied de son lit avant que j'aie fini de gueuler ! page 29	3- D'une main négligente, le capitaine frotta les cheveux de Simon. Geste nécessaire en tel moment après une pareille sentence. Page 15. 4- Sept heures et demi, dit Fajal (le nouvel ami de Simon) les yeux sur le Bracelet-montre. C'est pas drôle de se pieuter si tôt. Surtout, dit Simon, qu'on peut pas dormir. Moi, je pense, je pense… ça doit être ça, l' cafard… je trouve même que mon père, il était bon type, des fois. Pourtant, c'est lui qui m'a foutu ici… page 19 6- Le caporal ! […] - appel dans cinq minutes ! tout le monde doit être au garde à vous près de son lit… Tenue correcte, … et le silence le plus total n'est ce pas ! page 20
7- Je ne me fais pas de souci pour toi mon grand. Mon âme est tranquille de ce côté. J'ignore comment ça se passe là-bas où tu es, mais c'est pour ton bien. Ce n'est pas de gaieté de cœur que j'ai accepté de te laisser partir. Il y avait un choix à faire. Ici, tu n'avais aucune chance d'échapper à la dérive. […] Tu finirais comme tes camarades que je	7- Mon gars, tu vas partir aux enfants de troupe. C'est bien pour toi. J'en ai du chagrin, sûr, mais tu sauras consoler ta pauvre mère par ta bonne conduite et des résultats. Je pourrai t'embrasser avec fierté. Comme ça, encore, t'aideras ta vieille maman qu'a bien peinée quand tu étais petit. Qu'est-ce que tu ferais d'autre, ici pense donc… pêcheur ?

croise dans les souks à proposer leurs services de porte-faix. Page 66.	Berger ? page 89

La première remarque que nous pouvons faire sans conteste, c'est que les deux livres contiennent « la fusion de quelques redites »[1], et ce qui fait système dans cette manière de reprendre les éléments du dehors, c'est la façon dont s'approprie Khadra, justement pour créer son texte. La seconde remarque, est nous semble-t-il très importante, c'est la rhétorique. Gérard Genette dit à ce sujet :

> Le fait rhétorique commence là je puis comparer la forme de ce mot ou de cette phrase à celle d'un autre mot ou d'une autre phrase, qui auraient pu être employés à leur place et dont on peut considérer qu'ils tiennent lieu [2].

La convergence des situations de vie est clairement mise en exergue dans le livre de Khadra, il reproduit pratiquement dans une grande similarité, ce que Yves Gibeau reproduit dans son roman. Ainsi, Khadra transforme sa vie en roman, dans une sorte de « palimpseste ».

La frontière entre l'allusion et le plagiat semble infime, mais le plagiat suppose une reprise littérale d'un autre texte. Nous avons vu en étudiant les deux livres que les destins des deux héros sont distincts même si Khadra assimile le sort du héros Simon (il meurt) à celui de ses pairs. Le problème avec le plagiat serait de mettre en doute l'intégrité d'un auteur et surtout « la propriété littéraire ».[3] Cependant, certains critiques comme Barthes par exemple, estiment que la littérature est un plagiat généralisé :

« Dans la littérature, tout existe : le problème est de savoir où »[4]. Pour se débarrasser de l'idée du plagiat, qui à notre sens n'en est pas un, viendrait justement de cette faculté de se « purger du vice naturel d'idolâtrie et

---

[1] Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature* [2001]. Paris : Nathan 2004. P 126. page 22.

[2] Genette, Gérard. *Figure I*, Seuil, 1966. Page 210. O*p. cit.* Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature* [2001]. Paris : Nathan 2004. P 126. page 22.

[3] Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature* [2001]. Paris : Nathan 2004. P 126.page 16.

[4] *Ibid*. 37.

d'imitation ».[1] Et l'originalité de l'écriture, nous permet de déterminer, dans cette appropriation des éléments du dehors, l'hétérogénéité du texte par les pratiques langagières (la syntaxe, le style…).

Nous pensons que le texte de Khadra est placé dans une perspective double : relationnelle (échange entre les textes) et transformationnelle (modification de textes qui se trouvent dans cette relation d'échange). Le travail de cet auteur se fait par montage, par combinaisons de récits, des petits récits dans la grande histoire de sa vie. Les différentes marques typologiques qui manifestent le caractère concret des reprises, mettra l'accent sur la poétique de l'intertextualité. Donc, l'intertextualité dans le cas de Khadra signifie écrire pour réécrire. L'autobiographie de Khadra, n'est autre qu'une immense fresque où les récits s'entrecroisent et où l'art « a le pouvoir constant et récurrent d'engendrer de nouveaux mondes »[2] Ainsi, la mémoire individuelle et ses strates disposent les fondations d'une œuvre nouvelle.

Conclusion

Dans le chapitre précédent, nous avons évoquée les différents procédés d'écriture chez Yasmina Khadra. Entre autres, l'intertextualité ou Palimpseste qui, rappelons- le, est la coprésence de texte dans un autre texte. Cette question d'intertextualité soulève énormément de questions par les spécialistes en narratologie et linguistes, du point de vue stylistique, et rhétorique. L'interrogation tourne autour de la question de l'usage des procédés d'écriture. La question essentielle est celle-ci : Est-ce qu'une œuvre littéraire se limite à des procédés pour déterminer qu'elle est bien une œuvre d'art ? Selon Maingueneau, il semblerait que :

> les genres littéraires ne sauraient être considérés comme des procédés, que l'auteur utiliserait comme bon lui semble, pour faire passer diversement, un contenu stable, mais comme des dispositifs communicationnels où l'énoncé et les

---

[1] Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature* [2001]. Paris : Nathan 2004. P 126. Page 40. Proust dans une lettre adressé au critique Ramon Fernandez.

[2] *Ibid*. Page 54.

circonstances de son énonciation sont impliqués pour accomplir un macro-acte de langage spécifique. [1]

Alors, nous ne pouvons que nous demander, ce qui fait une œuvre littéraire et particulièrement lorsque le texte en question est un récit de soi ?

4.1.3. Dimension esthétique de l'œuvre de Khadra

Les critiques littéraires, tels que Genette, posent le problème de la dimension esthétique d'une œuvre d'art et d'une manière spécifique le livre. Dans le même ordre d'idée que Maingueneau, Gérard Genette affirme qu'une œuvre d'art ne s'impose pas comme tel , comme si elle était repérable à partir de quelques marques spécifiques, car pour lui, le jugement que l'on peut apporter à une œuvre dépend de l'humeur du lecteur et donc implicitement suggère une appréciation subjective. Cela est sans doute vrai, mais, cette remarque n'apporte pas de solution au problème posé. Nous pensons que l'auteur quelque soit les horizons auxquels, il appartient, cherchera toujours à placer son texte dans cette immense fresque qu'est la littérature. C'est pourquoi, un véritable travail d'artiste se combinera à une originalité nommée peut-être le style.

Il s'agira dans notre travail d'établir ce que nous appelons naïvement beauté du texte ou rhétorique pour reprendre G Genette. A l'examen théorique de cette notion, nous avons cru comprendre que la rhétorique littéraire, use de la notion de beauté ; dans la parole, dans la construction du discours et dans son fond, telle qu'elle a été perçue par Aristote déjà. Il s'agit dans cette partie, non pas de répertorier uniquement l'ensemble des figures mais de connaître les principales caractéristiques et d'essayer de comprendre leur pouvoir actif dans le discours de cet auteur. Nous avons évoqué le terme « figure » car, nous pensons que cet ensemble de figures permet l'élaboration

---

[1] Cichocka Maria. « L'histoire, le roman, le genre » Université Pédagogique de Cracovie. [en ligne] URL :< http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Pologne1/histoire.pdf> consulté le 25.12.2007.

d'images. Toutes les figures présentes dans un texte sont-elles choisies par l'auteur ? Gérard Genette entend dans le choix stylistique :

> Une décision consciente et délibérée, ce qui n'est pas toujours le cas : on ne choisit pas ses mots. S'il choisit un mot à la place d'un autre, cet emploie connote une intention ; sinon une situation [1]

Mais, nous pensons modestement, que dans le choix qu'opère un écrivain, il y a une recherche d'effet. Il y aura tout un réseau de sens qui sera développé. Sartre dit d'ailleurs :

> Les choses ne signifient rien. Pourtant elles ont un sens. Par signification, il faut entendre une certaine relation conventionnelle qui fait d'un objet présent le substitut d'un objet absent ; par sens j'entends la participation d'une relation présente, dans son être à l'être d'autres réalités et de proche en proche à l'univers [2]

Cela nous ramène indubitablement à notre corpus d'étude. Nous avons vu dans le chapitre sur l'intertextualité, que le texte était un chaînon dans toute une succession d'œuvres, sauf que son texte est né dans un espace différent, et le produit obtenu est là et il appartient à celui qui l'a mis au monde « processus d'enfantement» dont parle Khadra. Nous avons certes trouvé des correspondances avec d'autres textes, appelées « coprésence », cependant Khadra laisse son emprunte personnelle sur son écrit. Si l'on compare seulement du point de vue registre de langue, nous pouvons classer *Allons Z'enfants* dans le registre familier voire argotique. Alors que chez Khadra, une véritable recherche linguistique et stylistique est clairement affichée. Et c'est précisément à ce niveau que les deux livres se distinguent. Même si sur le plan thématique les deux livres se rejoignent sensiblement.

Ainsi, l'œuvre de Khadra affirme son autonomie par rapport aux autres livres. C'est dans ce sens, que Aragon affirme que le roman est « assemblage hétéroclite d'éléments qui concourent à une cohérence d'un autre ordre (qu'il appelle) roman de la fracture, de la dissémination, de l'altérité apprivoisée »[3]

---

[1] Genette, Genette. *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*. (1979). Editions du Seuil : janvier 2004. P236. Page 177.

[2] Ibid. 177.

[3] Piécay-Gros, Nathalie. « Cahiers de narratologie, le palimpseste de l'histoire.» [en ligne] URL :http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=344 consulté le 25.03.2008.

C'est pourquoi la théorie du texte a valorisé la ramification infinie, la pulvérisation, la discontinuité en somme l'hétérogénéité (le texte comme mosaïque, une sorte de puzzle) et c'est ce qui contribue à l'enrichissement de la littérature.

Cela dit, la rhétorique a abouti par « décodage » des styles et des procédés, à une meilleure interprétation des textes et des discours. Ce que nous aimerions saisir pour interpréter le réseau d'images dans les textes de Yasmina Khadra.

4.1.3.1. Symbolique de l'espace urbain

Peu soucieux de présenter aux lecteurs des lieux disons-le touristiques, Khadra entraîne ses lecteurs sur les lieux authentiques de deux pays : l'Algérie et la France. La France marquera la transition (passage d'un univers à un autre) et symbolisera par ce fait la liberté. La France est montrée dans toute sa grandeur, du fait qu'elle soit considérée comme le berceau des civilisations. Une ville retiendra l'attention particulièrement de l'auteur, en effet, il focalisera un moment son attention à cet espace. Paris sera accompagnée de tout un réseau symbolique car Paris est un lieu mythique par excellence. Ce lieu est un réservoir du patrimoine narratif de Khadra : il y renferme toutes les influences que peut recevoir un écrivain. Ville chantée par de grands artistes et écrivains pour ne citer que Balzac et Flaubert. Paris la « douairière », qualifiant que l'on donne à une dame de la haute société, aristocratique de l'époque. C'est un titre de noblesse révolu mais que Khadra attribue volontiers à la ville de Paris, pour montrer que cet endroit garde encore toute sa noblesse et toute sa grandeur :

> Douairière hypocondriaque, Paris m'accueille froidement, l'éventail expéditif, les yeux hérissés de faux cils. Elle est irritée de me voir, tel un cheveu sur la soupe, fausser son festin de fin d'année qu'elle comptait célébrer dans la stricte intimité, avec juste ce qu'il faut de courtisans pour remettre la valetaille à sa place. Le chignon plus haut que les nuages, la robe plus vaste que la grisaille de janvier, elle feint de caresser son pékinois pour ne pas avoir à me tendre la main pourtant gantée de soie jusqu'au coude [1]

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Paris : Editions Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 p. Page 33.

Voici, un exemple d'une prise en charge d'une image littéraire sublime mais combien cynique à la fois. C'est un phénomène assez étonnant, car ce style est assez récurent dans l'écriture de Khadra, dans *Morituri* par exemple, la même verve émane de son personnage : le commissaire Llob. Une manière subtile de se moquer des manières trop raffinées de cette dame, de la haute bourgeoisie, lui « paysan » venu droit de Kenadsa des fins- fonds de l'Algérie profonde. Quel contraste, semble-t-il dire. Tout un registre relatif à l'univers de l'aristocratie tel que : valetaille, terme péjoratif pour dire que les domestiques doivent rester à leur place, et ne pas se mélanger aux maîtres des lieux. Par conséquent, il est naturel, que lui venu d'ailleurs, soit considéré comme un intrus. Afifa Bererhi, explique que « l'ironie constitue une communication à niveau inégal, où les relations entre les personnages sont régies par un rapport d'infériorité/supériorité. »[1] Nous considérons Paris, comme personnage, par le fait d'avoir une âme humaine, alors si « l'on imagine une ligne médiane qui serait celle de la normalité, un niveau moyen d'intelligence, l'ironiste, en situation d'abaissement, vient se placer sous cette ligne, il s'abaisse pour tromper. » [2]

Autrement dit, le narrateur voulant montrer cette image fort incongrue, il montre une opposition à l'air suffisant français, auquel, il n'était nullement préparé. Son regard, est le regard de celui qui débarque dans un univers pittoresque. L'hostilité infondée, cette anxiété parisienne nous paraît être un motif caractérisant la ville et qui déteint sur l'humeur du narrateur. Il s'y sent comme un intrus et pas du tout dans son élément. Ce sentiment, lui est communiqué même par ses personnages. « *Tu n'es pas chez toi*. Kateb Yacine n'avait pas tout à fait tort, l'autre nuit. »[3]. Nous avons cru comprendre que Khadra n'a pas reçu l'accueil auquel il s'attendait. La nuit de la Saint-Sylvestre a été éprouvante et pour lui et pour sa famille. Son *approche* paraît

---

[1] Bénard Valérie. « Le roman algérien de langue française à propos de l'ironie ». dans *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*. Vol. 27. L'Harmattan : 1ère semestre 1999.P.137- 146. Page 139.

[2] *Ibid*. Page 139

[3] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Page 45. (Propos de Haj Maurice).

maladroite et impromptue d'où l'hostilité manifeste. Il sait d'emblée qu'il est mal venu.

Dans des pages plus loin, le ton devient acerbe, plus incisif, il nous propulse dans un univers fort étrange :

> Ah ! L'impénitente croqueuse de talents, la voilà aigri déjà. Les bouffons l'agacent, le cérémonial l'excède. Paris n'a plus d'égards pour un rejeton qui jette sa gourme que pour un allié bancal lui faisait allégeance. Sa grâce et sa fortune l'exempte de complaisance, elle n'a d'yeux que pour sa splendeur, narcissique à se noyer dans un miroir. Pas une seule ride depuis la dernière fois que je l'ai entrevue, il y a plus d'une décennie. Sa morgue se veut immuable. Je me demande à quoi elle ressemblerait si elle venait à s'en défaire. Mais Paris n'étant Paris qu'en surplombant son monde, le moindre sourire la défigurerait. Je mettrais ma main au feu qu'elle se couche maquillée. [1]

Khadra nous propulse vers l'univers des rois et des reines. Il est animé de tout une imagerie correspondant, au temps de la reine Elisabeth I, reine d'Angleterre et de l'Irlande. Son règne fut marqué par un grand essor culturel et artistique. C'était une femme intransigeante, menant son royaume avec une main de fer. On lui doit allégeance, on lui offre une protection et avec tout cela, elle reste inaccessible et nul ne peut venir la détrôner. Paris possède ces pouvoirs cachés, elle déniche les jeunes talentueux et elle prend possession d'eux, si elle veut. Sinon, elle les rejette car après tout elle ne tient pas à gérer des courtisans inopportuns. Nous sommes fondée à penser que Khadra, par cette description mélodieuse, projette le lecteur, au cœur du théâtre classique. Le théâtre de Racine ou de Corneille, le narrateur-acteur, dans une longue tirade lui présente l'héroïne. Paris, est la noble actrice et le lecteur en est témoin :

> Hélas ! Le temps opère des ravages là où l'âge demeure indécis. La familiarité de la valetaille est un affront qu'elle n'est pas près de pardonner. Paris digère mal la république. Née d'une exaltation de palais, elle refuse d'abdiquer. Sa survie dépend de sa majesté à laquelle elle s'identifie. S'il lui arrive de soupirer, c'est pour tenir à distance le vent qui tourne [2]

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots* . P 39- 40.

[2] *Ibid*. Page 40.

Khadra ne se contente pas de décrire cette douairière, son texte, certes en prose, révèle une certaine sonorité rythmique qui rappelle les rimes d'un poème. Dans les mots par exemple : *palais, abdiquer, majesté, soupirer*, montrent ce qui fait la poétique de ce texte.

Des expressions, des interjections telles que « Ah, Hélas » témoignent d'une certaine théâtralité. Paris n'est plus la femme dont il se moque, et le ton devient sérieux, par un lexique de féodalité : « les bouffons, le cérémonial, allégeance, majesté, la noblesse » dénote l'importance que revêt cette ville dans l'univers immédiat d'un écrivain qui cherche une reconnaissance. Paris, semble avoir deux visages, elle s'entoure d'artifices peu naturels qui l'embellissent mais vue de plus près, elle paraît plus laide et se transforme en monstre dans les coulisses des bas quartiers. Khadra n'est pas seul à montrer la ville sous cet angle, Balzac avait montré aussi, les faubourgs de Paris dans ses textes notamment, dans *Ferragus*. Les lieux secrets qu'elle cache au monde, un peu comme tout être ayant un secret à cacher. Paris dénote l'enchantement mais aussi le sérieux : *« le moindre sourire la défigurerait »* le moindre écart l'éloignerait de sa véritable mission celle d'être noble. Avec toute cette condescendance, il est clair, , qu'il ne s'attendait pas à un tel accueil. Ce premier contact avec la ville de Paris, met en scène les préoccupations d'un écrivain, de culture différente. Il sait d'instinct que l'essentiel réside dans la quête d'une écriture qui plaise, en courtisant la douairière, il cherche une approbation qui ne vient pas. Paris, lui paraît inaccessible, intransigeante, noble et ne lâche pas prise, pas même à un prince déchu :

> Je suis donc venu au monde un peu en retard, avec, certes ma muse de poète et ma musette de guerrier, mais je n'ai plus de royaume, ni épopée à glaner sauf peut être, le refus viscéral de complaire dans l'insignifiance à laquelle le destin s'appliquera à m'astreindre [1]

[1] Khadra Yasmina, *L'écrivain.* Page 197.

C'est toujours dans le même univers féodal, du règne des grands monarques que nous propulse à chaque fois l'auteur. Ce temps qui rappelle les gentils hommes, des chevaliers valeureux, puissants au service de la justice et d'une instance dirigeante puissante. Cependant, dans *L'écrivain,* le contexte spatial change ; ce sont les origines ancestrales, orientaux, mais de même noblesse, qui sont mis en exergue :

> J'appartiens à la tribu des Doui Menia, une race de poètes gnomiques, cavaliers émérites et amants fabuleux qui maniaient le verbe et le sabre comme on fait un enfant. Du haut de nos montures aux crinières argentées nous tenions têtes aux tempêtes et aux sultans […] [1]

L'univers des contes est toujours présent, les contes de Perrault ou *des mille et une nuits* nous rappellent l'univers qui fait rêver le narrateur :

> Kenadsa demeure ce spectre qui se substitue à mon ombre, me retenant par le bras à chaque fois,[…] cette légende qui me conte fleurette lorsque toutes les autres voix m'auront manqué [2]

La ville devient une conteuse comme dans *Les mille et une nuits* et qui lui transmet ce savoir- faire au narrateur qui lui même devient conteur. Désire-t-il faire de ses romans une grande scène de théâtre pour fasciner son lectorat ? En multipliant ainsi les voix ? Cette façon d'écrire permet d'introduire au sein même de son récit, les réflexions sur l'écriture et le rôle qu'il veut jouer sur la vraie scène de la vie. La veine principale s'articule autour d'une recherche esthétique et idéologique.

Les deux textes sont « écrits dans la tourmente et sur la tourmente »[3], d'un pays pris dans l'absurdité d'une guerre dont personne n'a voulu et voilà toute la symbolique que revêt l'espace. La France suscite la réminiscence d'une âme perturbée, la France rappelle les faubourgs des localités, pris dans l'engrenage d'une machinerie incontrôlable.

> « C'est un beau pays la France. Se rend-elle compte de sa féerie ? Elle ne se rend même pas compte de ses chances ; autrement, elle mesurerait la déveine des autres

---

[1] Khadra Yasmina, *L'écrivain.* Page 197.

[2] *Ibid.* Page 196.

[3] Amrani Mehana « Cher Kateb Yacine », *lettre ouverte d'un Biblionaute* [en ligne] URL :< http://bibliobs.nouvelobs.com/2007/11/16/cher-kateb-yacine> consulté 23. 11. 2007.

nations. Mon regard dérive sur les vallonnements verdoyants qui s'en vont, dans un mouvement d'ensemble feutré… un hameau s'éclipse et revoici les champs qui reprennent possession de chaque empan de terre pour les enfouir dans le giron glauque des bosquets à l'abri du béton. Captif de mes soucis, au lieu de profiter des beautés défilant de part en part, je tends la main vers le rideau enchanteur pour retrouver indemnes, les laideurs injustes de mon pays »[1].

Khadra lève le rideau de la scène au lecteur. Et dévoile des images mentales, absolument pathétiques. Tout simplement, le texte devient le spectacle d'une tragédie :

> Je revois les splendeurs de Fellaoucène aux quiétudes profanées par le bourdonnement de mes hélicoptères, aux fraîcheurs compromises par une meute d'énergumènes crasseux, la barbe jusqu'au pubis, guettant entre deux accalmies les prochaines tueries ; je revois les bleds édéniques de Béni Aad où les engins explosifs coudoient les champignons ; les lieux-dits maudits livrés aux chacals et aux sangliers où les chats abandonnés se découvrent des réflexes d'hyènes ; je me souviens du sang grumeleux dans les patios, des longs mugissements des veuves, des meubles de fortune renversés sur des corps d'enfants, du chien qui refuse de retourner là où les hommes se sont livrés aux pires atrocités…L'Algérie ! Offrande aux dieux ingrats, vouée aux vautours et aux chats-huants, reniée par ses *Zaïm* et ses chantres, ses ouailles et ses gourous, ses victimes et ses bourreaux, contrainte au veuvage après tant de concubinages incestueux…L'Algérie, horrible constellation dans le ciel des utopies, sans nations sœurs et sans pays amis, seule mais vaillante jusqu'à la grossièreté… Elle a tellement pleuré ses morts qu'il ne reste plus d'eau dans ses rivières. [2]

Sous cet angle, non seulement l'auteur introduit une théâtralité dans son texte, mais le lecteur est propulsé dans l'univers religieux ou les diables et les anges se font la guerre. Le paradis d'Eden devient le champ de bataille, ou tous les coups sont permis, où l'Algérie l'offrande, est sacrifiée sous l'œil complaisant des dieux. Nous sommes au cœur de la tragédie grecque. Ainsi, le texte dénote une forte emprise de l'univers narratif de l'auteur. Nous pensons que Khadra pousse les traits stylistiques au raffinement jusqu'à trouver un style propre à lui. Tout un réseau de symboles ou de métaphores hardies sont mises en évidence renvoyant le lecteur vers un univers mystique où se croisent les dieux, les anges tourmentés par les diableries fourbes d'êtres sans scrupule.

---

[1] Khadra Yasmina. *L'imposture des mots.* Page 80-81.

[2] *Ibid*. Page 81-82.

4.1.3.2. La symbolique religieuse

Dans les deux livres, l'auteur mêle au réalisme de son texte une rêverie et une symbolique métaphysique religieuse. Il est habité par un monde où se mêle le sentiment de « culpabilité théologique »[1]. Le narrateur est sous l'emprise des pensées les plus obscures dues à un sentiment de culpabilité, peut-être d'une faute commise. Bien qu'il ne voit pas ce qui a bien pu le compromettre. Le narrateur expose son désarroi car il ne sait plus qui, il est ni où il va :

> J'étais le fruit vénéneux d'un dilemme, d'un croisement contre nature, l'éclosion embarrassée d'une inconcevable alchimie. Je portais la honte sur une épaule, sur l'autre j'improvisais un sursaut d'orgueil ; je me mentais ferme pour ne pas sombrer du côté où le bat blesse. [2]

Nous, nous hasardons à dire que ce texte est un concentré de mythes et de personnages mythiques qui rappellent le monde de l'Olympe. En tout cas Khadra y fait allusion sur une bonne partie des deux romans. En effet, dans *L'écrivain* apparaissent des allusions qui renvoient à la religion judéo-chrétienne comme dans cette phrase : « Longtemps, je m'étais fait à l'idée qu'une damnation avait jeté son dévolu sur mon travers. […] Je trimbalais ma croix au milieu des vicissitudes qui daignait m'escorter […] »[3]. Ainsi, l'auteur fait explicitement référence au crucifie de Jésus portant la croix, condamné par les hommes pour un péché qu'il n'a pas commis. Il est victime d'une injustice puisqu'il doit porter sur les épaules le poids de son chagrin. Pour changer le cours de son destin, il doit subir la punition comme un héros d'une tragédie. Ce qui marque l'inachèvement du récit c'est justement, que le narrateur est à la croisée des chemins ne sachant quelle voie prendre ; pris dans les affres d'une dualité qui lui fait perdre le sens de l'orientation, un peu comme ces hommes égarés qui ont perdu la foi et qui doivent subir le châtiment et les épreuves pour s'être détournés de Dieu :

---

[1] Tadié, Jean-Yves. *Le Roman au XX ème Siècle.* Pierre Belfond :1990. (Coll. AGORA). P 227. Page76.

[2] Khadra, Yasmina. *L'écrivain.* Page 282

[3] *Ibid.* Page 280.

> Je me rendais compte de mon incapacité à choisir ma voie, à me fier à mon intuition, j'étais un engin téléguidé, une bête conditionnée ; la condition humaine réunie en une seule […] [1]

Cette situation en gémeau, nous fait presque penser à la figure allégorique de Faust dans sa dimension dramatique. La corrélation que l'on peut, peut-être faire serait :

> La dramatisation ou pour reprendre le langage de Lévi-Strauss, la force des oppositions structurales. André Debezies [2] en donne un exemple dans son étude sur le mythe de Faust, mythe qui s'articule autour de deux pôles antagonistes : l'un souligne un élan sain et naturel qui porte l'homme à réaliser totalement ce pourquoi il est au monde, tandis que l'autre marque la ruine et la perte de l'homme quand son désir exacerbé ne cherche que la réalisation de lui-même. [3]

L'auteur est absolument partagé entre deux univers complètement incompatibles et qui de surcroît délivre une vérité problématique. C'est pourquoi, nous pensons que l'auteur est de ceux qui font intervenir les mythes ou des métaphores par l'intermédiaires d'allusions pour dire les vérités qui, jusque là étaient « insoutenables pour être dites directement »[4]. La figure mythique dans le cas de cet auteur serait

> un écran révélateur peut-être aussi le lieu de la reconstruction du sujet écrivant, si l'on considère le texte comme projection imaginaire du sujet, les figures mythiques qui y apparaissent s'articulent entre eux pour dessiner un paysage tout intérieur qui s'inscrit dans la double postulation du réel et du désir. Et qui n'est réalisable que dans l'espace de l'écriture. [5]

Ainsi nous pourrions dire sans détour que Khadra se réalise dans cette relation narcissique avec l'écriture créant ainsi le couple Khadra/ écriture.

Dans cet examen des différentes figures allégoriques, nous ne pouvons prétendre avoir donné un éventail exhaustif, car les deux textes en sont très riches. Cependant, ce que nous devons retenir, c'est que l'auteur se met en scène et met en scène ses personnages car son univers réel est celui des mots.

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'écrivain*. Page 280.

[2] André Dabezies auteur de *Mythes anciens, figures bibliques mythes littéraires.*

[3] Huet-Brichard, Marie-Catherine. *Littérature et Mythe*. Hachette :2001. P175. Page 89.

[4] Ibid. Page 89

[5] *Ibid*. Page.89

Paris a hésité sur son cas, mais il tient bon puisqu'il veut prouver au monde qu'il a *Le privilège du phénix*[1].

Conclusion

Dans cette dernière partie, nous avons essayé de montrer que l'écriture de Yasmina Khadra est un univers de symboles et d'allégories. Que sa réalité était représentée par des images car sa propre vérité s'avère retracée, ressassée par un discours du trauma. Le pacte autobiographique est ainsi inefficace, si l'on considère comme acte libérateur. Le narrateur ne trouve sa liberté que dans les mots, car le geste autobiographique est une réécriture. C'est dans l'imagination, et dans la création que le récit de vie prend forme. Ses souvenirs émergent dans des rêveries, dans une parfaite symbiose entre le réel et l'imaginaire. Ainsi les personnages et les situations fabulés sont des écrans dans lesquels se mire et se projette l'auteur. Nous sommes donc, dans ce qu'appelle la nouvelle autobiographie, la représentation éclatée de soi, une fragmentation de l'être.

[1] *Le privilège du phénix* est le titre d'un de ces textes édités à ENAL Alger, en 1989.

5. Conclusion générale

Dans notre présente étude nous avons essayé de montrer que l'écriture de Yasmina Khadra était singulière. Ecrire sur soi est le projet que s'est fixé vraisemblablement cet auteur, cependant son entreprise se trouve ballottée entre deux situations assez complexes. En effet, sa narration était partagée entre se dire et mener une écriture. En révélant son identité de militaire, il devait baisser le masque, et se défaire de son costume de militaire. Cet exercice périlleux n'était pas sans conséquence et sur son état et sur l'opinion publique. Cette dernière le voyait comme un homme étrange et louche car il était inconcevable que cet être puisse être honnête. C'est pourquoi, son dévoilement a suscité tant de polémiques. Cependant, Yasmina Khadra est un écrivain qui cherche à rebondir grâce à son écriture et c'est bien par cette voie qu'il comptait convaincre son lectorat, en montrant une main maculé d'encre et non de sang. Il adopte donc une stylisation qui traduit la charge émotionnelle celle qui montre implicitement que sa vie de militaire est une existence qui n'est pas en harmonie avec sa vie d'écrivain :

> Plus tard, beaucoup plus tard, quelque part au fond du Ténéré- le plus grand désert du monde- émerveillé par les splendeurs des silences et de la nudité, je regarderai longuement le ciel de toutes les absences et, capitaine imbu de sa singularité, traquant les météorites à coups de vœux insensés, jamais, parmi les constellations sémillantes, je ne retrouverai la trace de mes étoiles d'enfants[1].

Yasmina Khadra montre bien la situation chimérique dans laquelle, il place son identité. Traquant son rêve d'enfant et voulant rattraper son destin, il se bat contre des monstres en ayant conscience de sa témérité et de l'(im)possible réalisation de sa personne. Ainsi, dans la grande constellation de la littérature, il cherche une place de choix.

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'écrivain* Page 286.

Nous avons évoqué l'hypothèse que l'écriture de Yasmina Khadra se situait dans l'entre-deux : entre la factuel et le fictionnel, entre l'autobiographique et l'imaginaire et de ce fait, elle serait une sorte de transition entre le genre classique et le genre nouveau. Mais, Yasmina Khadra est un auteur maghrébin aussi, par conséquent l'aspect culturel ne peut être occulté. Par sa naissance, sa tribu, sa dynastie de chevaliers du désert, nous ne pouvons pas dire que sa culture soit reniée. Il y reste très attaché par un cordon ombilical indéfectible. Sa culture ancestrale va contribuer non seulement à sa formation d'homme mais va travailler son désir pour la littérature, le fait même d'appartenir à une tribu de poètes va fortifier sa conviction d'homme de lettres. Manier le verbe, voilà bien une chose qu'il a accepté de faire sans aucune hésitation, et qu'il est heureux d'avoir hérité de sa famille. Ce qui va lui permettre peut-être de retrouver les traces de son rêve d'enfant.

Cela dit, nous ne devions perdre de vue que notre thèse de départ était justement de montrer qu'au-delà de l'envie d'écrire une autobiographie, qui représente le trop plein de chagrin, de douleur, sécrétés par le vécu, il y a une écriture. Il nous est apparu que le concept canonique ne pouvait convenir, ni adéquat pour définir l'écriture autobiographique de cet auteur. C'est la raison pour laquelle adopter une approche moderne de l'écriture nous a semblé pertinente. Il nous fallait donc trouver le genre d'autobiographie qui corresponde au texte de Khadra.

En examinant sur le plan théorique, l'évolution de l'autobiographie, nous avons fait le constat suivant : elle était l'expression d'un individu et dans certains cas, elle est insérée dans une historiographie (Chateaubriand et Rousseau), puis elle s'est progressivement déportée vers une écriture exprimant l'individualisme certes, mais impliquant également une relation ambiguë au discours fictionnel. L'expression du Moi ne se conçoit que comme une construction langagière (que l'on appelle la fiction). Il s'avère que l'autobiographie postcoloniale soit un peu portée sur les deux aspects.

L'autobiographie postcoloniale[1] prône le retour du référent et l'expression langagière, ainsi l'intérêt est centré sur la structure narrative. En somme, le « je » n'est plus cette entité entière immuable, ni une expression construite comme une fictivité. C'est ce qui complexifie encore pour nous la tâche que nous nous sommes fixée pour mener à bien cette étude. Gérard Genette a schématisé d'une manière assez ironique la position de l'auteur par rapport à la notion de fictivité et de la relation avec l'identité avérée de l'écrivain : « Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée »[2]. Cette proposition suppose qu'on puisse changer de destin sans changer de personnalité. Le concept d'autofiction tel que l'a envisagé Doubrovsky semble pourtant laisser penser une chose, c'est que l'identité de l'auteur est reconnue comme telle et que ce sont les faits qui sont fictionnels. Cela dit, de l'autre côté de la Méditerranée, le problème subsiste également car des facteurs culturels historiques, et « d'autobiographie collective » semblent mettre les chercheurs à rude épreuve. Ce qui en ressort, c'est que l'autobiographie du Maghreb ne soit pas liée entièrement à celle de l'Europe. Mais qu'elle est plutôt associée à la littérature arabe. Du point de vue de la linguistique, les autobiographes maghrébins qui ont choisi le français, comme langue d'expression sont partagés entre la langue française et la langue maternelle. Ce qui a quelque peu perturbé notre investigation, car, il fallait placer notre corpus dans cette armada de théories toutes plus plausibles les unes que les autres. Khadra est un auteur des années 1980, donc assez loin de la guerre de Libération d'Algérie. Même s'il a évoqué l'Histoire de l'Algérie dans son texte, il nous a semblé que le référent dans ses textes n'est plus l'Algérie colonisée mais c'est l'Algérie libérée. Le

---

[1] Les types d'écriture appelés « autobiographies postcoloniales » sont situés par les critiques dans un univers investi par le culturel. L'écriture postcoloniale est comprise comme « hybride » parce qu'elle superpose et enchevêtre les traditions autobiographiques issues de différents espaces culturels. Dans cette forme scripturaire on prône le retour du référent (elle est à la fois un individu et le symbole d'une culture), fiction et référent ne sont plus des antagonistes, mais la fiction sert de mode de représentation.

[2] Genette, Gérard. *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*. (1979). Editions du Seuil : janvier 2004. P236. Page 161.

« *roumi* » ne semble plus cet ennemi dont parle Djebar ou Kateb. Ce qui est relaté, c'est L'Histoire d'une Algérie déchirée dans ses entrailles par un intégrisme absurde. Avec *L'imposture des mots*, l'auteur nous propulse au cœur de la tourmente de l'Histoire. *Dans l'écrivain,* le lecteur apprécie une histoire personnelle juxtaposée à l'Histoire de l'Algérie au lendemain de la libération. C'est pourquoi, l'écriture de cet auteur est à la croisée de deux cultures mais aussi littéraires occidentales et maghrébines. Dans ce cas, l'autobiographie postcoloniale stipule, la possible hybridité d'un texte.

Lors de notre analyse du corpus, nous avons pu établir le lien qui existait entre *L'écrivain et L'imposture des mots.* Les spécificités des pratiques scripturaires mettent en évidence un point essentiel dans notre travail : *L'imposture des mots* se met au service de l'autobiographie dans la mesure où il est l'expression d'un vécu chargé d'émotions douloureusement vécues.

Et l'aspect fictif lui-même est travaillé par l'autobiographie existant dans *L'écrivain*. Cette interdépendance entre les deux genres constitue le point culminant de la singularité de l'écriture de soi de Yasmina Khadra.

Le livre *L'écrivain* est le réservoir de souvenirs d'enfance et d'adolescence qui a déclenché le déferlant ras-de marée de protestations et de polémique évoqués dans le deuxième livre *L'imposture des mots*. Ce dernier sera le texte qui rétablira la vérité un peu comme l'a dit Philippe Lejeune, en parlant de Rousseau : « la vérité sur le caractère »[1] de l'auteur. Il est évident que dans les deux textes, Khadra affirme son identité, il n'est pas question de dénie. Son identité civile est attestée dans le paratexte et l'épitexte (précisé dans notre deuxième chapitre). Cependant, Les deux noms, patronyme et pseudonyme se jouent en chassé-croisé dans *L'imposture des mots*, pour qu'en fin de parcours, ils se retrouvent dans la même enveloppe charnelle. (Si nous pouvons nous exprimer ainsi). *L'imposture des mots* termine *L'écrivain*, mais non pas dans le sens raconter la fin de la vie de l'auteur mais dans l'idée qu'il

---

[1] Lejeune, Philippe. *Je Est un autre, l'Autobiographie de la littérature aux médias.* Editions Du Seuil, 1980. 332 p. Page 55

marque la fin d'une quête. Khadra est parti en France chercher quelqu'un, c'est en fait, lui, qu'il cherchait : « mon bonheur est en moi ; ma gloire est de ne rien exiger de personne […] ; moi je suis venu chercher quelqu'un »[1]. Après de longues discussions et une introspection minutieuse et non sans douleur, l'auteur retrouve la personne qu'il était parti chercher en France, l'objet de sa quête est Mohamed :

« Tu es sûr que c'est ce que tu veux ? me demande-t-il encore. (Il, renvoie à Mohamed Moulessehoul).

- Aussi sûr que toi et moi ne faisons qu'un »[2]

Cependant, Khadra n'est pas seulement une histoire d'une identité individuelle, c'est également l'histoire des autres, (sa famille, ses pairs, et ses ennemis). Son Moi-je se morcèle en une multitude de voix, qui lui permettront de donner sens à sa vie. C'est dans cette communauté qu'il se retrouve.

C'est dans ce sens que nous avons envisagé les voix entrecroisées, emmêlées à celle du narrateur donnant ainsi à son texte un caractère polyphonique. De ce fait, il est évident que nous sommes loin du texte autobiographique canonique. Le narrateur possède plusieurs positions dans le texte, il est tantôt observateur extérieur, tantôt il est auditeur, il accorde momentanément la parole à des tiers qui viennent lui raconter des choses qu'il ignore, (soit sur sa famille, soi sur lui-même). Tantôt il est avec son double dans un échange où l'un « s'arroge le droit de reconstituer le discours de l'autre pour l'intégrer dans une mise en scène »[3]. Toutes les histoires de vies que l'auteur intègre dans ses textes, relèvent d'une caractéristique de la nouvelle autobiographie, la fragmentation est à notre sens un trait esthétique de l'autobiographie de cet auteur. Ce qui est évident c'est que cette spécificité

---

[1] Khadra, Yasmina. *L'imposture des mots*. Page 35.

[2] *Ibid*. Page 149.

[3] Lejeune, Philippe. *Je est un autre, l'Autobiographie de la littérature aux médias*. Editions Du Seuil, 1980. 332 p. Page 56.

subvertit l'ordre chronologique de son récit de vie. Ainsi, l'histoire de sa vie n'est qu'un puzzle où chaque pièce constitue un élément important et vital. Nous pensons que c'est ce qui donnera sens à sa vie. Cette mosaïque constitue à notre avis, le fondement de l'autobiographie chez cet auteur, car nous y trouverons aussi bien l'histoire individuelle attestée comme telle, mais aussi l'histoire d'une famille, d'une communauté militaire insérées dans un univers social bien distinct du temps de la France. L'identité de l'auteur est créée grâce à toutes ces histoires (récits secondaires) parfaitement intégrées à l'histoire de sa vie. Il établit ainsi une connexion entre l'histoire familiale et son histoire individuelle. La structure de son texte est une structuration épisodique plutôt que la mise en ordre du récit dans une structure chronologique L'analyse des voix a permis de nous intéresser au discours autobiographique qui consiste à adopter une narration hétérodiégétique pour parler de soi-même. Et, de nous intéresser aux procédés stylistiques qu'a employés cet auteur pour ne pas trop s'exposer. Un des traits de caractère propre à la littérature arabo-musulmane. En effet, Yasmina Khadra n'évoque pas ou hésite à évoquer sa vie intime et retrace non sans douleur et anxiété son passé. Sans doute, c'est une influence des lectures d'auteurs tels que Nazim Hikmet ou de Taha Hussein et d'autres encore qui avaient du mal à s'épancher et à révéler leur intimité, si ce n'est en adoptant des formes allégoriques ou métaphoriques que les méandres de la langue pouvait leur offrir comme possibilité et c'est justement dans cette perspective que s'oriente l'écriture autobiographique de Khadra. Il choisit la voie de transférer sa parole aux autres dans des dialogues et des situations complètement surréalistes, qui en fin de compte permettent au narrateur de plonger dans son Moi profond, pour montrer dans le pire moment, le meilleur de lui-même, une philosophie hérité de Nietzsche. Le narrateur est habité, hanté dans des moments de retranchement par ses personnages avec qui, il converse pour finalement révéler à ses détracteurs, qui, il est en réalité. Les personnages référentiels et fictifs se côtoient tout en menant le discours controversé de la polémique. Le narrateur est au cœur du procès. Chacun des personnages vint lui présenter son

image, celle qui est réfléchie dans le miroir. Quand il s'y mire, Khadra retourne le miroir pour chercher son véritable reflet. Nous arrivons au terme de cette étude en montrant que l'image allégorique que veut montrer Khadra c'est celle de narcisse non pas celle de Khadra/ Mohamed ou Khadra/ Khadra mais, montrer celle de Khadra/ écrivain, mais pour y arriver il devra passer des épreuves un peu comme dans des épopées. Il doit se réconcilier avec lui-même et mêler sa voix à celle des autres qui hantent cette fois-ci sa « bibliothèque ». Genette considère qu'avec la bibliothèque :

> La littérature « livresque » qui prend appui sur d'autres livres, serait l'instrument, ou le lieu, d'une perte de contact avec la « vraie » réalité, qui n'est pas dans les livres[1].

Dans son autobiographie, il y insère des citations et des épigraphes, Khadra place définitivement ses textes dans un réseau dense de la littérature ce que les théoriciens appellent les pratiques intertextuelles. Ces procédés sont d'abord, une manière de mettre en évidence non seulement sa mémoire, mais celle également de la littérature. C'est que l'autobiographie postcoloniale et arabo-musulmane prône, il s'agit d'une de connexion intertextuelle avec d'autres textes des auteurs. Ces pratiques favorisent l'hétérogénéité du texte. La production écrite de Yasmina Khadra est une production inspirée de sa réalité, mais, il ne peut s'empêcher de s'adonner aux plaisirs de créer un monde imaginaire où rêve, hallucination, fantasme se mêlent allègrement à sa réalité par l'insertion de passages lyriques pour exprimer des sentiments. Sans doute pour réparer un sevrage de la parole qui lui a été imposé durant de longues années.

Finalement, nous pouvons dire que l'écriture de soi de Yasmina Khadra est un mélange fabuleux de genres, ou effectivement le factuel peut s'imbriquer au fictionnel qui donne au texte l'apparence d'une autofiction.. Nous ne prétendons pas avoir résolu la problématique de l'autobiographie vue la diversité interprétative des concepts théoriques, cependant nous pouvons envisager la possibilité que Khadra ait gardé dans son écriture les traces

---

[1] Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature* [2001]. Paris: Nathan 2004. 126p. Page 94.

relevant du roman. Et ainsi nous pouvons accorder à *L'écrivain* le caractère autobiographique mêlé à celui du roman donc un roman autobiographique ou autofiction et pour *L'imposture des mots*, la généricité du roman ou peut être celle de l'essai.

6. Bibliographie

Les livres de L'auteur

KHADRA, Yasmina. *Les agneaux du Seigneur*. Paris: Julliard, 1998. (Coll. Pocket, 10786). 214 p.

KHADRA, Yasmina. *A quoi rêvent les loups.* Paris: Julliard, 1999. (Coll. Pocket, 10979). 274 p**.**

KHADRA, Yasmina. *Morituri.* Paris : Folio Policier, 1999. (Coll. Roman Poche). 288p.

KHADRA, Yasmina. *L'écrivain*. Paris: Julliard, 2001. (Coll. Pocket, 11485). 285 p.

KHADRA, Yasmina. *L'imposture des mots.* Paris: Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11743). 148 p.

KHADRA, Yasmina. *Les Hirondelles de Kaboul*. Paris: Julliard, 2002. (Coll. Pocket, 11988). 147 p.

KHADRA, Yasmina. *Cousine K.* Paris : Julliard, 2003. (Coll. Pocket, 12271). 107p

KHADRA, Yasmina. *L'attentat*. Paris: Julliard, 2005. (Coll. Pocket, 12972). 245 p.

Autres romans (autobiographiques)

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes.* Ecrivain de toujours. Paris : Seuil, octobre 1995. 168p.

DJEBAR, Assia. *L'Amour, La Fantasia* [1985]. France : Albin Michel, 1995. (Coll. Le Livre de Poche, 15127). 316 p.

GIBEAU, Yves. *Allons Z'enfants*. Roman. France : Editions des Equateurs, 2004. 388 p.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Les confessions* Livres 1-4. [En ligne]. www.Lettres.net/confessions/confessions htm #L1. Consulté le 03. 11.2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Les mots.* France : Gallimard, 1964. (Coll. Folio, 607). 212 p.

Ouvrages théoriques

ALLEMAND, Roger- Michel. *Le nouveau Roman*. Collection dirigée par Bernard Valette. France : Ellipses, novembre 1996. (Coll. Thèmes et études). 118 p.

ARANDA, Daniel. *Originalité historique du retour de personnages balzaciens.* N°6, Revue d'Histoire littéraire de France, 101ème année. Paris : PUF, novembre-décembre 2001. P 1573- 1589.

ARNAUD, Claude. *Qui dit je en nous? Une histoire subjective de l'identité*. France : Grasset, Octobre 2006. 435 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* [1975]. Traduit du russe par Daria Olivier, Préface de Michel Aucouturier. France : Gallimard, 1978. (Coll. Tel Gallimard). 488 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *La Psychanalyse du texte littéraire. Introduction aux lectures critiques inspirées de Freud.* Paris VIII : Editions Nathan, 1996. 125 p.

CHIKHI, Baïda. *Maghreb en Textes Ecriture, histoire savoirs et symboliques.* Paris : L'Harmattan, 1997. 230 p.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction précédé de L'Introduction à L'architexte* [1979]. Editions du Seuil, 1991. France : Essais, janvier 2004. (Coll. Points, 511). 236 p.

GENETTE, Gérard. *Figure III.* Paris : Seuil, 1975. 298 p.

HUET- BRICHARD, Marie- Catherine. *Littérature et Mythe*. La collection "Contours littéraires" dirigée par Bruno Vercier, maître de conférences à l'université de la Sorbonne nouvelle. Paris : Hachette, 2001. (Coll. Contours littéraires). 175 p.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre,* L'autobiographie de la littérature aux médias. Paris : Editions Du Seuil, 1980. 332 p.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Editions Du Seuil, 1975. 357 p.

MITTERAND, Henri (dir.). *Le Nouveau Roman une césure dans l'histoire du récit.* Francine Dugast- Portes. Paris : Nathan, 2001. 244 p.

PAUL-LAURENT ASSOUN MARKOS ZAFIROPOULOS (dir.). *L'anthropologie psychanalytique.* Paris : Anthropos, 2002. (Coll. Psychanalyse et pratiques sociales). 141 p.

PERRON-BORELLI Michel, Roger PERRON. *Fantasme, Action, Pensée. Aux origines de la vie psychique.* Alger : ISBN, 2ème trimestre 1997. (Coll. Semailles). 437 p.

PICON, Gaétan. Panorama de la nouvelle littérature française, préface de Jean Starobinski 1988. France: Gallimard, 1976. (Coll. Tel, 138). 365p.

POUILLON, Jean. Temps et roman [1946]. Editions Gallimard. Paris: Editions Gallimard, 1993. (Coll. Tel Gallimard). 325 p.

RAYMONDE, Robert (dir.). *Texte et Théâtralité*. Mélanges offerts à Jean Claude. Nancy : Editeur Raymonde Robert, 2000. (Coll. Le Texte et ses marges, Presses Universitaires de Nancy). 295 p.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un Nouveau Roman.* Paris : Les Editions De Minuit, septembre 1996. (Coll. Critique). 144 p.

ROGER, Jérôme. *La critique Littéraire.* Sous la direction de Daniel Roger. Paris : Nathan, 2001. 128 p.

SAMOYAULT, Tiphaine. *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*. Ouvrage publié sous la direction de Mitterand Henri. Paris VIII : Nathan, 2001. 127 p.

SARTRE, Jean Paul. Qu'est ce que la littérature? [1948]. France : Gallimard, avril 2000. (Coll. Folio/Essais). 307p.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le Roman au XXe Siècle.* Collection dirigée par François Laurent. France : Pierre BELFOND, 1990. (Coll. AGORA).

TOURSEL, Nadine. Jacques VASSEVIÈRE. *Littérature: Textes théoriques et critiques.* Nathan Université, 2001. (Coll. Fac littérature. ISBN). 304 p.

Articles et ouvrages en ligne

BEAULIEU, Julie. « Pratiques autobiographiques contemporaines des femmes: Marguerite Duras et Agnès Varda », Equinoxes, 2004. [En ligne]. Université de Montréal.
http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue3/eqx3_beaulieu.html. consulté le 14. 12. 2007.

CHESTIER Aurore. « Le livre brisée ou le jeu de l'écriture tendue en miroir ». novembre 2007 [en ligne]. Image & Narrative. URL : http://www.imageandnarrative.be/autofiction/chestier.htm consulté le 13. 09.2007.

CICHOCKA, Maria. « L'histoire, le roman, le genre », université de Cracovie. [en ligne]. URL : <site.voilà.fr/gerflint/pologne1/histoire pdf. Consulté le 2.01. 2008.

DE TORO, Alfonso. La Nouvelle Autobiographie postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne: Robbe-Grillet, Le Miroir qui revient et de Doubrovsky, Le livre Brisé. [En ligne]. 35 p. http://www.uni-leipzig.de/ ~ detoro/ sonstiges/La Nouvelle. pdf. Consulté le 17.07.2007.

DEVERGNAS- DIEUMEGARD, Annie. « L'incroyable fortune d'un genre sans racines: esquisse d'une problématique de l'autobiographie de langue française au

Maroc », dans N°23, *Mots pluriels*, Mars 2003. Rennes II.

http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303add.html. Consulté le 18.01. 2008.

DURAND, Thierry. « L'écriture ou la vie. Essai sur la biographie », Etudes françaises. Vol 33. N°3 hiver 1997 P 121- 139. URL : http://www.erudi.org/iderudit/036085ar consulté le 12.01 2008.

GILL Brian. « Terminologie et concepts narratologiques » [en ligne], Narratologie, URL : http://fis.ucalgary.ca/brian/narr.html consulté le 15 02. 2008.

HERMAN Jan (KULeuven), « fiction légitimante et tabou du moi », Fictions classiques, URL : http://www.fabula.org/colloques/document125.php consulté le 11.11. 2007.

Jaroslav, Frycer. « Le Démon de l'Autobiographie » *Université Masaryk de Brno*. 24. 1. 2003 [en ligne] URL : < http://www.phil.muni.cz/rom/erb/frycer03.pdf>, consulté le 25. 4. 2007. Page 195

KATTAN, Naïm « Ontologie, esthétique et Œuvre d'art littéraire », [en ligne] URL : http://www.erudit.org/revue/philoso/1978/V5/n2/203100ar.pdf consulté le 1.12. 2007.

KOUROUPAKIS, Ariane. et Laurence WERLI. « Les écritures de soi ». Analyse du concept d'autofiction. [En Ligne] URL : http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01question/Analyse/1c.html consulté le 4/12/2007.

KOUROUPAKIS, Ariane. et Laurence WERLI. « Auto-analyse et auto-théorisation » Analyse du concept d'autofiction. [En Ligne] URL : http://www.uhb.fr/alc/cellam/soi-disant/01question/Analyse/1c.html consulté le 4/12/2007.

LACOSTE Charlotte. « Gérard Genette et la quête du 'récit à l'état pur' » [en ligne]. Texto !, juin 2006 URL : http://www.revue-texto.net/inedits/Lacoste_Genette.html consulté le 28. 03/ 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire » Discours en contexte [en ligne] septembre 2006. URL : http://contextes.revues.org/document93.html consulté le 13. 01. 2008.

MOURA, Jean-Marc. Littératures francophones et théorie postcoloniale. [En ligne]. Paris : Le Seuil, 1999. P. 109-138. Chapitre 5: Poétiques. http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/Moura.htm.consulté le 4.04.07.

PATRON Sylvie. « Une théorie mentaliste du roman » [en ligne], Vox Poetica théorie et critique, 2007 URL : <http://www.vox-poetica.org/t/patron.html. Consulté le 14. 05. 2007.

PIEGAY-GROS, Nathalie. « Le palimpseste de l'Histoire », [en ligne] dans N° 13, Cahiers de Narratologie, Nouvelles Approches de l'intertextualité http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=344. Consulté le 12.12. 2007.

ROBIN, Régine. « Garder la maîtrise du roman de soi : la construction autobiographique ».[en ligne] N°9 L'artefact. URL : http://www.mapageweb.umontréal.ca/scarond/T9/9-Robin.pdf consulté le 23. 11. 2007.

Robin, Régine. «L'auto-théorisation d'un Romancier Serge Doubrovsky », dans Etudes françaises N°33 janvier 1997 [En ligne]. URL : < http://www.etudes-litteraires.com/Forum/sujet-1802-dissertation -biographie-autobiographie-récit-enfance. pdf.> , consulté le 2 mars 2007.

SELAO, Ching. « (Im) possible autobiographie Vers une lecture derridienne de L'amour, la fantasia d'Assia Djebar », dans. 40, numéro 3, études françaises, le corps des mots, 2004. Les presses de l'Université de Montréal. http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n3/009740ar.html. Consulté le.5. 5. 07

SRAMEK Jiri « Pour une définition de métarécit », [en ligne] URL : http://www.phil.muni.cz/rom/Sramek90.pdf> consulté le 20. 11. 2007.

Articles de revues

ARMEL, Aliette. « Michel Leiris, L'autobiographie en costume d'ethnologue », in *Les écritures du Moi*. Hors- Série N° 11, Autobiographie, journal intime, autofiction, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P 84-86.

ARNAUD, Claude « L'aventure de l'autofiction » in *Les écritures du Moi*. Hors-Série N° 11, Autobiographie, journal intime, autofiction, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P 22-26.

BENARD Valérie. « Le roman algérien de langue française : à propos de l'ironie » in *Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants.* Vol 27, Université Paris 13 : 1er semestre 1999. L'Harmattan. P137-146.

BERERHI, Afifa coordinatrice. « L'Amant imaginaire de Taos Amrouche une autofiction par mise en abyme de soi et de l'autre » dans *L'autobiographie en situation d'interculturalité*. Tome 1. Ismail ABDOUN- Amina BEKKAT et all. Alger : Edition du TELL, 2004. 265p.

DELON, Michel, entretien avec Philippe Lejeune. « Une pratique D'avant-garde », in *Les écritures du Moi.* Hors- Série N° 11, Autobiographie, journal intime, autofiction, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P. 6-11.

DELON, Michel. « Rousseau, Diderot, Casanova. Confessions et Contre-Confessions » in *Les écritures du Moi*. Hors- Série N° 11, Autobiographie, journal intime, autofiction, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P 37- 41.

EL MAOUHAL, Mokhtar. « Autour de l'autobiographie maghrébine » in *Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants.* Vol 27, Université Paris 13 : 1er semestre 1999. L'Harmattan, P 107-117.

GAFAITI Hafid. « Assia Djebar ou l'autobiographie plurielle » in *Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants.* Vol 27, Université Paris 13 : 1er semestre 1999. L'Harmattan. P 119- 128.

GUEVREMONT, Francis. « Ma Lectrice est morte- autofiction et autoréférence dans Le Livre Brisé de Serge Doubrovsky », in *Texte revue de critique et de théorie littéraire. 39/ 40, L'autobiographique*, 2006. Université de Toronto, Canada : Les Editions Trintexte. 277p. P. 27-37.

GODARD, Henri. « La crise de la fiction. Chroniques, roman- autobiographie, autofiction », dans DAMBRE Marc et Monique GOSSELIN NOAT (dir.). *Eclatement des genres au XXème siècle.* Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001. P. 81- 91.

GOULEMOT Jean-Marie. « L'Autobiographie face à l'histoire » in *Les écritures du Moi*. Hors- Série N° 11, Autobiographie, journal intime, autofiction, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P 12- 15.

KHADDA, Naget (dir.). *Etudes littéraires Maghrébines* n°3, *Ecrivains Maghrébins & modernité textuelle*. Paris : Editions L'Harmattan, 1994. 126p.

LEBLANC, Julie. « Introduction- Ecritures Autobiographiques », in *Texte revue de critique et de théorie littéraire. 39/ 40, L'autobiographique*, 2006. Université de Toronto, Canada : Les Editions Trintexte. 277p. P. 7-11.

LECARME, Lecarme. « Classiques, malgré eux, du genre autobiographique », in *Les écritures du Moi*. Hors- Série N° 11, Autobiographie, journal intime, autofiction, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P 15-18.

LECARME Eliane- Tabone. « Existe-t-il une autobiographie des femmes ? » in *Les écritures du Moi*. Hors- Série N° 11, Autobiographie, journal intime, autofiction, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P 18-22.

LEJEUNE, Philippe. « Le journal comme "antifiction" », dans Le *journal comme "Antifiction*". N° 149, Revue Poétique, 2007. Paris : Seuil. P. 4-13.Lionel Richard. « Thomas Bernhard : « *Règlement de comptes* » in Les écritures du Moi. N°11. Hors-Série. Les collections du magazine littéraire, mars –avril 2007, P 88-89. Page 89.

LEMASSON, Alexandra. « Virginia Woolf La hantise du Moi », in *Les écritures du Moi*. Hors- Série N° 11, Autobiographie, journal intime, autofiction, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P 77- 79.

MAUREL, Anne. « Stendhal De l'égotisme », in *Les écritures du Moi*. Hors- Série N° 11, Autobiographie, journal intime, autofiction, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p. P 45-48.

RABATEL, Alain. « Autobiographie et Auto-citation dans du Sens et La Campagne de France journal 1994) de Renaud Camus », in *Texte revue de critique et de théorie littéraire. 39/ 40, L'autobiographique*, 2006. Université de Toronto, Canada : Les Editions Trintexte. 277p. P 81-117.

RABATEL Alain. « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/ dialogisme chez Bakhtine » in Revue Romane N° 41. 1. 2006 P. 55-80.

REGAÏEG, Najiba. « L'Amour, La Fantasia d'Assia Djebar: de l'autobiographie à la fiction »,in *Nouvelles Approches des textes littéraires maghrébins ou migrants.* Vol 27, Université Paris 13 : 1er semestre 1999. L'Harmattan, P.129-133.

ROUDAUT, Jean. « Montaigne, Descartes Paraître et être » in *Les écritures du Moi*. Hors- Série N° 11, Autobiographie, journal intime, autofiction, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p P34- 36.

SCHMITT, Arnaud. « La perspective de l'autonarration », in *Revue Poétique.* N°149, Paris : Seuil, 2007.

WILLEMART, Philippe. « Le Moi n'existe pas », in *Texte revue de critique et de théorie littéraire. 39/ 40, L'autobiographique*, 2006. Université de Toronto, Canada : Les Editions Trintexte. 277p.P 13-25.

Revue de presse et journaux en ligne

AMRANI, Mehana. Lettre ouverte d'un Biblionaute « Cher Kateb Yacine » [en ligne] URL : <http:// bibliobs.nouvelobs.com/2007/11/16/cher-kateb-yacine> consulté le 23.11.2007.

BOUACIDA Ali Hamid, dans un entretien avec Yasmina Khadra, dans Nass Bladi du 1er au 15 décembre 2007. P 10-19.

Canal Noir, Yasmina Khadra interview, [en ligne] URL : http://www.gocities.com/polarnoir/khadra_interv.html?200721 consulté le 21. 08. 2007

Departement of french studies « Entretien avec Serge Doubrovsky, à l'occasion de la parution de Laissé pour compte, en janvier 1999. [en ligne] URL : http://www.french.bham.ac.uk/research/sergedou/intervw.htm

El Watan propos recueillis par MEBAREK Walid « Tous les talents se peaufinent » entretien avec Yasmina Khadra. Jeudi 11 octobre 2007.

La Dépêche de Kabylie entretien avec Mohammed Moulessehoul (Yasmina Khadra), directeur du Centre culturel algérien à Paris « c'est dommage que certains continuent à bouder le centre » [en ligne] URL : < http://www.depechedekabylie.com/read.php?id=51305&ed=MTcyNQ== consulté le 5. 02. 2008.

Le Matin entretien avec Yasmina Khadra réalisé par S.A.S. « Bonjour Monsieur Yasmina Khadra ! », Jeudi 8 février 2001.

La Presse de Montréal, E. CARRERE « Le secret de ma mère » Mardi 6 novembre 2007.

Le Quotidien d'Oran entretien avec Yasmina Khadra réalisé par S. Raouf. « Ma probité intellectuelle n'est pas négociable », Samedi 22 décembre 2007.

Le Soir D'Algérie, L'entretien du Mois avec Yasmina Khadra, réalisé par MESBAH Mohamed Chafik. Jeudi 26 avril 2007.

Thèses Magistère, Doctorat

Richter, Elke. L'écriture du 'je' hybride Le Quatuor Algérien d'Assia Djebar. Université de Montpellier Paul Valéry en cotutelle avec l'Université de Göttingen (Allemagne). Soutenance: juillet 2004. [En ligne] URL : <http://www.limag.refer.org/theses/RichterFranais.htm>. Consulté le18/11/2007.

Slimani, Ismail. L'écriture autobiographique chez Yasmina Khadra: un acte de résilience. Thèse de magistère [en ligne]. 2006. consulté 10/05/ 2007.

Périodiques

Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants. Vol. 27, Itinéraires et contacts de cultures, 1er semestre 1999. Université de Paris 13 : L'Harmattan. 268 P.

Texte revue de critique et de théorie littéraire. 39/ 40, L'autobiographique, 2006. Université de Toronto, Canada : Les Editions Trintexte. 277p.

Les écritures du Moi. Hors- Série N° 11, Autobiographie, journal intime, autofiction, Mars-Avril 2007. Numéro coordonné par Minh Tran Huy. Paris. 99 p.

Dictionnaires

Le Petit Larousse *Dictionnaire2008.* Edition Larousse : 2007.1811 p.