

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محمد أولحاج
- البويرة -

Faculté des lettres et des langues
Département de français
Mémoire de master
Spécialité : Sciences des textes littéraires

Titre

Histoire et fiction dans *Les anges meurent de nos blessures* de Yasmina Khadra

Préparé par :
M^{elle}. Samia HADDAD

Sous la direction de :
M. Tabouche Boualem

Soutenu publiquement devant le jury :

- | | | |
|--------------------------|-----------|-------------|
| - Dr. Ait Mokhtar Hafida | MCA | Présidente |
| - M. Kadim Youcef | MAA..... | Examinateur |
| - M.Tabouche Boualem | MAA..... | Encadreur |

Année Universitaire 2016/2017.

A mes parents, mes frères et sœurs
A la mémoire de mon grand-père

Remerciements

Ce travail n'aurait pas été possible sans l'intervention, consciente, d'un nombre de personnes que nous tenons à remercier.

Nous tenons d'abord à remercier M. Tabouche Boualem, notre directeur de recherche qui nous a permis de bénéficier de son encadrement. Les conseils qu'il nous a prodigués, la patience, la confiance qu'il nous a témoignés ont été déterminants dans la réalisation de notre travail de recherche.

Qu'il trouve ici le témoignage de notre profonde gratitude.

Nous voudrions également remercier les membres du jury pour avoir accepté d'évaluer ce travail et pour toutes leurs remarques et critiques.

Nos remerciements s'étendent également à nos enseignants qui nous ont initiés aux valeurs authentiques, en signe d'un profond respect et d'un profond amour.

Enfin, nous tenons à remercier tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de ce travail.

Introduction générale

Le texte littéraire, par son caractère polysémique, sa diversité thématique et sa construction linguistique est au centre de tout. Le texte littéraire ou la littérature en général représente la voix de ceux qui n'ont pas de voix; c'est la littérature qui témoigne de la vie des peuples, c'est leur moyen de lutter contre la ségrégation raciale, l'exploitation de l'Homme à son congénère.

En racontant les crises humaines du monde et en explore tous les territoires, la littérature devient le reflet de ces sociétés. Elle transcrit les jours présents, les bruissements des lendemains, les spasmes du passé et revisite ses mythes et ses légendes. Elle donne à sentir, à voir, à lire, à penser des univers si proches du quotidien réel comme d'autres créés, inventés, imaginés par des esprits fantasques et brillants et des plumes talentueuses.

Le pouvoir que possède la littérature et sa capacité à traduire le particulier dans l'universel, nous les célébrons chaque année dans la rencontre et le dialogue, dans le débat et dans l'échange, le tout mené à l'échelle humaine, celle de la rencontre directe avec les auteurs.

Ainsi, l'œuvre demeure pérenne, portant jusqu'à nos jours, en Algérie comme à l'étranger, les symboles d'une écriture exceptionnelle. En reconnaissance, ensuite, aux auteurs et aux éditeurs qui ont pris fait et cause pour l'Algérie et pris le risque de choisir le texte pour dénoncer la machine coloniale, engagement qui prend plus de sens et de mérite encore en tant que citoyens du pays occupant.

Plusieurs littéraires ont consacré leurs plumes pour dénoncer et rejeter le phénomène de colonialisme dans toutes ses formes destructives, ceux qui ont vécu de loin ou de près l'époque coloniale, deviennent comme des témoins grâce à leurs écrits qui dévoilent la réalité historique de ce fait. Parmi ces écrivains dont leurs pays étaient un théâtre de tas événements, on peut citer : Mohamed Dib, Kateb Yacine, Malek Haddad et Yasmina Khadra.

Yasmina Khadra, de son vrai nom Mohamed Moulessehoul, qui a déjà publié sous ce pseudonyme dans plusieurs romans était un officier dans l'armée algérienne qu'il a quitté en 2000 avec le grade de commandant pour se consacrer à l'écriture. Il a choisi la langue française comme outil d'expression. Aujourd'hui écrivain internationalement connu où ses œuvres sont traduites en trente-trois langues.

Notre choix pour cet auteur est motivé par sans caractère novateur sur le plan écritures ainsi que la diversité thématique traitée dans ses écrits. Notre auteur ne cesse de provoquer son lecteur grâce à style qui refuse tout enfermement en l'invitant dans un monde où ce côtoient mythes, oralité et écriture.

Notre corpus *Les anges meurent de nos blessures*, nous offre une histoire riche en matière historique : l'Algérie des années 20. L'auteur nous raconte l'histoire d'un personnage, Turambo, qui a le même nom que son village et qu'un glissement de terrain avait rayé de la carte. Il était né dans l'Algérie coloniale des années 20, et son destin était écrit d'avance : il serait misérable. Mais il était beau, vigoureux, ardent et doté d'un trait de caractère assez rare : la candeur. Cette fraîcheur lui attirait des sympathies immédiates et, grâce à ce don, il put franchir les portes du monde des Français, interdit aux Arabes. Car il possédait de plus une force surprenante dans le poing gauche, capable d'allonger d'un coup ceux qui se trouvaient sur son passage. C'est ainsi qu'il attira l'attention des professionnels de la boxe. Ses succès sur le ring lui apportèrent gloire et argent. Mais comme tous les cœurs purs, il détestait la violence et rêvait d'amour.

Le personnage principal, Turambo, nourrit d'abord une passion secrète pour sa cousine Nora, la première femme de sa vie. La deuxième, Aïda, une prostituée, l'initia aux plaisirs de la chair. La troisième, Louise, était la fille de l'homme d'affaires qui comptait l'emmener jusqu'au titre de champion de France de sa catégorie. Puis surgit Irène. Femme libre, indépendante et fière. Elle lui apprit que la vraie passion ne pouvait s'épanouir que dans la confiance absolue et le respect mutuel. Mais comme toujours chez Yasmina Khadra, la vie ne rend pas toujours justice à ceux qui s'aiment... Dans une superbe évocation de l'Algérie de l'entre-deuxguerres, Yasmina Khadra met en scène, plus qu'une éducation sentimentale, le parcours obstiné d'un homme qui n'aura jamais cessé de rester fidèle à ses principes, et qui ne souhaitait rien de plus, au fond, que maîtriser son destin.

Notre travail de recherche s'inscrit dans le domaine de la littérature algérienne d'expression française sous l'intitulé **Histoire et fiction dans *Les anges meurent de nos blessures* de Yasmina Khadra.**

Notre problématique de recherche sera consacrée à cette relation entre l'Histoire et l'histoire. En d'autres termes, la part de l'Histoire dans la fiction littéraire.

De quelle façon l'Histoire se manifeste-t-elle dans le texte de Yasmina Khadra ?

Comment et pourquoi Yasmina Khadra opère-t-il une transformation fictionnelle sur l'Histoire pour créer et animer sa société fictive ?

L'écriture de Yasmina Khadra est-elle spécifiquement une affirmation de l'identité de l'auteur ou le besoin d'affirmation d'une identité maghrébine ?

Ces interrogations sont en notre sens les axes de pénétration et de compréhension des textes romanesques de Yasmina Khadra. Elles nous permettent de lire l'opportunité du « réveil » de l'Histoire algérienne qui amène à faire l'autopsie de ces sociétés actuelles. Nous devons démontrer que l'esthétisation de l'Histoire postule l'idée de l'affirmation identitaire. En clair, le remodelage des faits historiques fait office d'éveil de la conscience identitaire chez Yasmina Khadra.

Nous avons structuré notre travail en deux chapitres. Le premier chapitre intitulé *Présentations ; auteur, corpus et cadre théorique* est consacré la présentation de notre auteur, sa production romanesque, son style d'écriture ainsi que la place de son œuvre au sein du paysage littéraire francophone. Il est question aussi de la présentation de notre corpus d'étude, son contexte littéraire et la thématique traitée.

Le cadre théorique est aussi abordé dans ce chapitre afin de permettre au lecteur de suivre le fil conducteur de notre travail et de mieux comprendre notre démarche méthodologique.

Le deuxième chapitre intitulé *Histoire et histoires* est consacré à l'étude des différentes manifestations de l'Histoire dans le texte étudié, les techniques d'écriture employées par l'auteur ; l'espace, le temps, les personnages et la narration. Il est aussi question de mythes, intertextualité et l'écriture de Yasmina Khadra en général

L'analyse de toute œuvre nécessite une démarche. Pour ce faire, nous ferons recours à la critique historique pour situer le texte dans son contexte, la critique thématique qui nous renseigne sur l'évolution et la progression du thème au fil du texte. La narratologie quant à elle, nous permet de mieux comprendre la manière avec laquelle les événements sont narrés par le narrateur, la position de ce narrateur par rapport aux événements racontés. Quant aux travaux de Paul Veyne et ceux de Ki-Zerbo sur l'Histoire et la fiction nous aideront à mieux cerner la part de l'Histoire dans la fiction romanesque de notre auteur.

Premier chapitre

Présentations : Auteur, Corpus et cadre théorique

Introduction

Pendant les années 90, la littérature algérienne postcoloniale d'expression française s'est caractérisée par une écriture réaliste, par un retour au référent, comme l'a démontré Charles Bonn dans un article intitulé: « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin »¹. De nouveaux auteurs, soucieux d'apporter un témoignage sur le drame algérien, ont supplanté alors la génération des enfants terribles, des écrivains iconoclastes dont Kateb Yacine et Rachid Boujedra sont les modèles les plus représentatifs.

Parmi ceux-ci, le romancier algérien au pseudonyme féminin Yasmina Khadra qui, en publiant plusieurs romans policiers dont : *"Morituri"*, *"Double blanc"*, *"L'Automne des chimères"* ainsi que des romans réalistes sur le phénomène du terrorisme : *"Les Agneaux du seigneur"* et *"A quoi rêvent les loups"*, a donné une image représentative de la situation qui prévalait alors en Algérie.

Cet écrivain, malgré le succès considérable qu'ont connu ses romans, a continué à entretenir le mystère autour de sa véritable identité jusqu'en 2001, année de la publication de son récit autobiographique intitulé *"L'Ecrivain"* et dans lequel il révèle être Mohammed Moulessehoul, un ex-officier supérieur de l'Armée algérienne. Cette déclaration lui vaudra une grande couverture médiatique et le projettera de plein fouet sous les feux de la rampe.

Nous essayerons donc, dans ce chapitre, de présenter Yasmina Khadra et ceci vu le lien étroit que tisse notre travail avec la biographie de ce dernier. Nous sommes aussi motivé par le dessein de lever le voile qui a longtemps couvert un des auteurs de la nouvelle génération de la littérature algérienne postcoloniale d'expression française, et non des moindres vu la renommée quasiment mondiale qu'il a acquis.

Cette présentation s'articulera sur quatre éléments : d'abord une biobibliographie de Mohammed Moulessehoul ; ensuite un aperçu des différents pseudonymes qu'il a utilisé jusqu'à son actuel nom d'auteur : Yasmina Khadra. Un troisième point sera consacré à démontrer les causes du choix porté par celui-ci pour l'écriture en langue française. En dernier lieu, nous essayerons de percer le sens global de son œuvre et ceci, en mettant en avant l'aspect pragmatique de son travail d'écriture romanesque ainsi que son engagement en tant qu'intellectuel.

¹ . BONN Charles, *Paysages littéraires algériens des années 90: témoigner d'une tragédie?*,1999, in www.limag.refer.org/Default.htm.

I. Présentation de l'Auteur

I-1- biobibliographie

Yasmina Khadra, de son véritable nom Mohammed Moulessehoul, est né le 10 janvier 1955 à Kenadsa (30 Km à l'ouest de Bechar) d'un père infirmier et d'une mère nomade. Les Mouleshoul appartiennent à la tribu des Doui Menia, « *une race de poètes gnomiques, [...] qui maniaient le verbe et le sabre comme on fait un enfant* »². Pendant la guerre de libération nationale, son père rejoignit les rangs de l'Armée de Libération Nationale en 1956 et fut blessé au combat en 1958. Il fut en 1959, pour actes de bravoures, promu au rang d'officier. Après l'indépendance, toute la famille quitta Kenadsa et s'installa à Oran.

A l'âge de neuf ans, en septembre 1964, Mohammed Moulessehoul fut confié par son père, en sa qualité de Lieutenant, à l'Ecole des cadets de la Révolution d'El-Mechouer de Tlemcen, « *un collège prestigieux où l'on dispensait la meilleure éducation et la meilleure formation, où l'on allait faire de (lui) un futur officier* »³. Pendant son instruction dans cette institution militaire, le père de Mohammed se remaria à plusieurs reprises avant de divorcer de sa mère en 1966, la laissant en charge de ses sept frères et sœurs.

La même année, Mohammed Moulessehoul découvrit sa vocation littéraire et l'adopta pour fuir sa réalité amère. Grand lecteur, il s'exerçait aussi à l'écriture, d'abord en arabe puis en français. Il s'y essaya en réadaptant en arabe le conte du "*Petit Poucet*" de Charles Perrault. Il en reçut sa première récompense littéraire par la direction de l'Ecole des Cadets. En 1968, à l'âge de 13 ans, il réussit à l'examen de sixième et fut inscrit en 6^{ème} bilingue à l'Ecole Nationale des Cadets de la Révolution de Koléa. Il continua à y entretenir sa muse littéraire et fut même un jour, en 1970, surpris par le défunt président Houari Boumediene, en visite à l'Ecole des Cadets, entrain d'écrire un poème. Ce dernier l'encouragea en ces termes : « *Navré de vous déranger. Il n'y a pas pire inconvenance que d'interrompre le cours d'une inspiration. Continuez d'écrire. Je serais ravi de vous lire un jour* »⁴.

La même année, le jeune cadet Moulessehoul proposa une nouvelle intitulée "*Le Manuscrit*" à la revue "*Promesse*" dirigée par Malek Haddad. En 1973, il termina la rédaction de son premier recueil de nouvelles intitulé "*Houria*" qui ne fut publié que onze ans plus tard,

² . KHADRA Yasmina, *L'Ecrivain*, Paris, Julliard, 2001, p.197.

³ . Ibid., p.13.

⁴ . Ibid., p.189.

en 1984, aux éditions ENAL d'Alger. Il dirigea aussi la troupe théâtrale de l'Ecole des Cadets d'El Mechouar, initié par le sergent Slimane Benaïssa, l'auteur en 1999 de "*Les fils de l'amertume*".

En 1975, après l'obtention de son Baccalauréat, il regagna l'Académie Interarmes de Cherchell qu'il quitta après trois ans avec le grade de sous-lieutenant en infanterie mécanisée. Il se retrouva en 1978 engagé dans les unités de combat du front ouest. Parallèlement à sa carrière militaire, il publia en 1984, à compte d'auteur, un recueil de nouvelles intitulé "*Amen !*" puis fit paraître chez ENAL plusieurs romans signés Mohammed Moulessehoul : "*La fille du pont*" en 1985, "*El Kahira*" en 1986, "*Le privilège du phénix*" en 1989 ; ainsi que "*De l'autre côté de la ville*" en 1988 chez L'Harmattan.

A partir de 1989, Mohammed Moulessehoul entama la période de l'anonymat en signant ses romans du nom de son personnage principal, le commissaire Brahim Llob ; et il entama sa carrière d'auteur de polars en publiant chez Laphomic "*Le dingue au bistouri*" en 1990 puis "*La foire aux enfoirés*" en 1993 : « *A l'époque où j'ai écrit Houria, j'étais encore soldat, je l'ai écrite avec beaucoup de censure, et lorsque je suis passé dans la clandestinité en 1989, j'ai acquis une sorte d'impunité qui allait avec mon inspiration.* »⁵

A ce stade de sa carrière littéraire, Mohammed Moulessehoul obtint plusieurs prix dont le grand Prix de la ville d'Oran en 1984; le prix Joseph Peyre/Renaissance Aquitaine en 1989; le premier prix de la Nouvelle professionnelle d'Alger en 1989 ainsi que le prix du Fonds international pour la promotion de la culture de l'UNESCO en 1993.

C'est en 1997 que Mohammed Moulessehoul commença à employer, en signant ses romans, le pseudonyme féminin Yasmina Khadra. Cette année là, il publia aux éditions Baleine le premier volet d'une trilogie noire, toujours avec le commissaire Llob comme personnage principal: "*Morituri*". Ce dernier fut suivi en 1998 par "*L'automne des chimères*" et "*Double Blanc*". Le succès fut fulgurant et les éloges fusèrent de toute part. Yasmina Khadra devint une référence en matière de romans policiers algériens et le commissaire Brahim Llob entra dans le panthéon des grands enquêteurs, au même titre qu'Hercule Poirot d'Agatha Christie et que Sherlock Holmes de Sir Conan Doyle⁶.

⁵ . KHADRA Yasmina, *Commentaires de Houria*, in www.yasmina-khadra.com

⁶ . Pour plus de développement, je vous renvoie aux travaux de recherche de Beate Bechter-Burtscher "*Entre affirmation et critique le développement du roman policier algérien d'expression française*" et d'Anne Griffon "*Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989*".

L'accueil médiatique fut aussi très favorable ainsi que le souligne Fatma Zohra Zamoum :

L'auteur est une inconnue, aucune biographie ne vient lui donner un visage. Mais cela n'est pas une nouveauté, car le roman noir nous a habitué aux pseudonymes : on ne se vautre pas dans la fange sans salir son nom, et celle dans laquelle trempe Yasmina Khadra (« la fleur de jasmin verte ») n'est pas des plus anodines. L'auteur plonge dès les premières lignes le lecteur dans la réalité algérienne apocalyptique sans bouteille d'oxygène [...]. La trilogie de Yasmina Khadra évoque d'une manière claire, au-delà du crime, les conditions de vie d'un peuple assigné à résidence pour cause d'absence de droits⁷.

Yasmina Khadra passa aux éditions Julliard et fit paraître deux romans relevant d'un tout autre registre mais qui s'inscrivaient dans le même sillage qu'il s'est assigné, à savoir, l'analyse chirurgicale de la société algérienne. En effet, dans "*Les agneaux du seigneur*" en 1998 et "*A quoi rêvent les loups*" en 1999, il s'attaqua aux épineuses questions de l'intégrisme religieux et du terrorisme qui déchiraient le pays et le menaient à la dérive.

En septembre 2000, après trente six ans de service sous les drapeaux, Mohammed Moulessehoul prit sa retraite avec le grade de commandant. Il partit avec sa femme et ses trois enfants au Mexique pour un court séjour puis s'installa en France à Aix-en Provence où il réside toujours.

En 2001, Yasmina Khadra fit lever son anonymat/pseudonymat et signa son entrée dans la cour des grands en publiant un récit autobiographique intitulé "*L'écrivain*". Sa sortie de l'anonymat lui assura une large couverture médiatique et lui valut d'être invité sur les plateaux des émissions les plus prestigieuses de la télévision comme "*Bouillon de culture*" de Bernard Pivot.

Cependant, les révélations de Yasmina Khadra sur son statut d'ex-militaire de l'armée algérienne l'ont totalement discrédité. En pleine polémique du "*Qui tue Qui?*", après la parution du livre accusateur de Habib Souadia "*La sale guerre*", Yasmina Khadra prit la défense de l'armée algérienne au risque de compromettre sa carrière littéraire. Cet épisode de la vie de Khadra fut le sujet d'un essai autobiographique avec une touche de fantastique intitulé "*L'imposture des mots*" paru en 2002 :

J'ai écrit ce livre par nécessité, pour faire une dernière mise au point. Je refuse que l'on me dénie mon droit d'être un écrivain parce que j'ai été un militaire algérien. Lorsque "*L'écrivain*" est sorti en librairie, certains ont voulu faire le procès de l'armée à travers moi. Soudain, je représentais l'axe du Mal, j'étais

⁷. ZAMOUM Fatma Zohra, *Le roman noir d'une société*, Le Monde Diplomatique, Mars 1999, p.9.

dévalorisé. On m'a présenté comme un homme du pouvoir alors que je n'ai qu'un souhait : me réserver à l'écriture⁸.

La même année, Khadra fit paraître "*Les hirondelles de Kaboul*". En 2003, il publia "*Cousine K*" puis un an après "*La part du mort*" qui signa la résurrection du commissaire Brahim Llob après son assassinat dans le dernier volet de sa trilogie policière. Pour la rentrée littéraire 2005, il fit paraître "*L'attentat*".

Yasmina Khadra reçut plusieurs prix littéraires pour presque chacun de ses romans. Pour "*L'Écrivain*", il reçut en 2001 la médaille de vermeil de l'Académie française ; pour "*Les Hirondelles de Kaboul*" il reçut en 2002 le prix Asie de l'Association des écrivains de langue française; pour "*La part du mort*" il reçut en décembre 2004 le prix du polar francophone ainsi que le prix Beur FM 2005 ; pour "*L'attentat*" il reçut en 2005 le Prix Découverte Figaro Magazine-Fouquet's.

Le 4 mars 2005, M.Renaud Donnedieu de Vabres, alors ministre de la Culture et de la Communication, lui a décerné le grade d'officier dans l'ordre des Arts et des Lettres, distinction qui entend honorer sa contribution au rayonnement de la culture en France et dans le monde.

I-2- Yasmina Khadra : une histoire d'un pseudonyme

Comme nous venons de le voir, Mohammed Moulessehoul a publié plusieurs ouvrages signés de son vrai nom. Il n'est passé à l'anonymat/pseudonymat qu'en 1989. En effet, à partir de cette date, il signe ses romans d'un pseudonyme et cultive avec art son anonymat.

Au départ, il choisit comme pseudonyme le nom de son personnage fétiche, le commissaire Brahim Llob. De surcroît, il fait endosser à ce dernier la double casquette de narrateur et de personnage principal du fait qu'il lui fait raconter ses enquêtes à la première personne. C'est avec "*Le dingue au bistouri*" que commence l'itinéraire de Mohammed Moulessehoul, *alias* commissaire Llob, dans le polar. Jean Déjeux a d'ailleurs loué l'auteur anonyme de ce roman dans son *Que sais-je* consacré à la littérature maghrébine d'expression française : « *Enfin en 1990 Commissaire Llob (qui? une femme dit un chroniqueur) publie "Le Dingue au bistouri" où le lecteur est vraiment pris d'un bout à l'autre. S'il y a le masque du nom il y a aussi la plume. Et quelle plume!* »⁹.

⁸. KHADRA Yasmina, *L'étrange monsieur Yasmina Khadra*, entretien réalisé par Besma Lahouri, mars 2002, in www.lire.fr.

⁹. DEJEUX Jean, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, (Coll. Que sais-je, n°: 2675), 1992, p.90.

Le deuxième roman policier du commissaire Llob, "*La foire aux enfoirés*", paraît en 1993. L'incertitude plane toujours sur la personne qui se cache derrière ce pseudonyme et la question de savoir si c'est une femme qui élève cette voix critique est de plus en plus souvent posée. Alors, quand paraît en 1997 "*Morituri*", une nouvelle enquête du commissaire Brahim Llob et qu'apparaît pour la première fois le pseudonyme "*Yasmina Khadra*" sur la couverture, les critiques de l'époque crurent que c'était un aveu de l'auteur sur son véritable sexe. Ceci est manifeste dans cet extrait de la préface de "*Morituri*" :

Qui pourrait croire, sans en être averti, que "*Morituri*" a été écrit par une femme? Qui pourrait, en effet, déceler une femme derrière cette écriture sans appel [...] comment expliquer la violence de Yasmina Khadra autrement que par une volonté farouche de déguisement, de travestissement? Il ne faut pas, c'est vital, que l'on puisse la démasquer. Et non seulement il ne faut pas démasquer l'écrivain, mais il ne faut surtout pas démasquer la femme.¹⁰

Yasmina Khadra a donné des pistes et des indices à ses lecteurs afin de leur permettre de deviner son identité effective. L'exemple le plus poignant est dans le deuxième volet de sa trilogie policière : "*L'automne des chimères*". Ceci est manifeste dans l'extrait suivant :

- Alors, comme ça, tu t'appelles Yasmina Khadra, maintenant ? Sincèrement, tu as pris ce pseudonyme pour séduire le jury du prix Femina et pour semer tes ennemis ? - C'est pour rendre hommage au courage de la femme. Parce que, s'il y a bien une personne à les avoir en bronze, dans notre pays, c'est bien elle.¹¹

Mais il faudra attendre 2001 pour connaître la véritable identité de l'auteur de ces romans à succès et savoir les raisons du choix d'un pseudonyme féminin. Après la publication de "*L'Ecrivain*", Mohammed Moulessehoul réapparut au grand jour et expliqua à l'occasion de plusieurs interviews qu'il était dans la nécessité de produire sous un pseudonyme, vu la carrière militaire qu'il menait en parallèle et qui l'astreignait à recevoir l'aval de sa hiérarchie pour publier. Il donnera aussi et avec une sorte de ferveur les raisons du choix de son pseudonyme féminin : l'amour et le respect qu'il voue à son épouse et dont les derniers prénoms ne sont autres que : Yasmina Khadra.

Plusieurs critiques pensaient par contre que le choix d'un pseudonyme féminin n'était dû qu'à des stratégies de vente pour toucher un large public français. Ce fut le cas de Beate Bechter-Burtscher qui dans sa thèse de doctorat¹ consacrée au roman policier algérien

¹⁰ . POYET Marie-Ange, "*Préface*", in Yasmina Khadra, *Morituri*, 1997, p.9.

¹¹ . KHADRA Yasmina, *L'automne des chimères*, Paris, Baleine (Folio Policier), 1998, p.54.

estimait qu'en Algérie, un pays toujours dominé par les hommes et où la femme était considérée comme mineure, il était impératif, pour éviter les préjugés, d'opter pour un pseudonyme masculin; en France, par contre, les œuvres de femmes maghrébines connaissaient d'après elle un plus grand succès.

Yasmina Khadra est devenu une étiquette incontournable pour désigner notre auteur. Jusqu'à nos jours, malgré la levée du mystère sur son identité, Mohammed Moulessehoul signe encore ses romans avec ce pseudonyme. A la question de savoir comment on devait l'appeler aujourd'hui, Yasmina Khadra ou Mohammed Moulessehoul, il avait répondu : « *Yasmina Khadra est mon nom d'écrivain. Je n'ai aucune raison d'en changer. Pourquoi voulez-vous que je balaie ainsi des années d'écriture ? Ce nom, m'a toujours porté chance.* »¹²

II. Présentation du corpus

II.1. Préambule.

Yasmina Khadra, un écrivain algérien de naissance, nourri des deux cultures :Donc, la littérature algérienne d'expression française est par définition un lieu des ouvertures et des métissages culturels. Cette idée de rencontre culturelle apparaît dans les premières phrases du résumé à la quatrième de couverture : « *Il se fait appeler Turambo, du nom du village misérable où il était né, dans l'Algérie des années 1920* »¹³, et « *Il (Arthur Rambo) fréquente le monde des occidentaux, connut la gloire, l'argent et la fièvre des rings.* »¹⁴. Le fait de porter le nom Turambo, qui appartient à une autre culture, est un premier pas vers l'interculturel et de plus la fréquentation du monde occidental par nécessité oblige l'individu à faire certains contacts de communications diverses qui émergent dans certaines situations l'échange culturel.

En se rapportant à la première de couverture, le personnage de l'image n'est pas bien déterminé, les traits de son visage sont effacés. Cela nous mène à dire que le roman vise pas un seul public, il est destiné à tous les peuples, à toutes les cultures.L'effacement des traits du visage peut également représenter l'ambiguïté de l'identité du personnage. Les éléments péri-textuels tournent autour des mêmes thèmes :La misère et l'amitié. Cette dernière est une relation qui unit deux ou plusieurs personnes.

¹² . KHADRA Yasmina, *L'étrange monsieur Yasmina Khadra*, op.cit. p.23.

¹³ . KHADRA, Yasmina, *Les anges meurent de nos blessures*, Casbah-Editions, Alger, 2013, Résumé de la quatrième de couverture.

¹⁴ Idem.

C'est un échange d'idées, de conseils, d'informations et de cultures.

Ce que paraît clairement sur la première de couverture qui représente deux personnes ; un homme qui nous semble perdu dans le vide de son univers et une femme à une allure de posture occidentale, accrochant de ses deux mains au coude de notre protagoniste avec un regard attentionné qui nous donne signe d'une relation d'accompagnement profonde et un lien d'amour douteux ; non mutuel et comme on peut distinguer d'autre interprétation ; où la femme personnalise vis à vis de l'homme, le colonisateur qui veut par force attentionnée posséder le colonisé qui est symbole de sa richesse. Cette œuvre décrit l'histoire avec détails minutieux, l'enfance misérable de Turambo ; le personnage central du roman, et de ses congénères, sa famille, ses voisins et ses compagnons d'infortune et d'une amitié qui est née en Algérie entre les deux guerres. Pour des raisons géographiques, historiques et autres, plusieurs langues existent dans ce pays : l'arabe est la langue officielle, le berbère, langue maternelle d'une grande partie de la population algérienne, le français, arrive avec la colonisation. Ces langues n'existent pas seules mais chacune véhicule une culture qu'elle exprime. Leur coexistence devient une interaction, ce qui implique une diversification à l'intérieur de la culture algérienne.

II.2. Résumé de l'œuvre

L'histoire se déroule dans les années 1920/1940 en Algérie, pays qui partageait alors son destin entre deux voies, celle des envahisseurs et colonisateurs français possédant les richesses et l'autre, celle des autochtones, population opprimée et souvent misérable. Deux mondes opposés, contradictoires dans leurs quotidiens et leurs aspirations.

Notre héros est un jeune arabe qui se prénomme Turando. Sa vie commence pour le moins difficilement: privé d'un père qui n'a jamais regagné le foyer suite au choc causé par la Grande Guerre, Turando erre avec famille dans le ghetto de Sidi Bel Abbès car son village a été complètement détruit. Il vit d'expédients, côtoie la misère la plus noire au milieu d'autres jeunes et seuls les plus résistants s'en sortent. Il ne fait pas bon être faible dans cette jungle. Turando doit apporter à sa famille quelque argent car son oncle, le chef de famille avec qui il est en conflit, le méprise et le pense inutile. Il accepte alors n'importe quel petit boulot, le plus souvent exploité par des hommes méprisants et avides de profit: Turando découvre la bassesse de la nature humaine.

Venant de son bled, le jeune homme ne connaît ni le confort ni la modernité de la civilisation. C'est un véritable choc en même temps qu'une fascination qu'il éprouve en voyant Sidi Bel Abbès pour la première fois: les rues, le bitume, les maisons etc...Grâce à des amis du ghetto, il devient cireur de chaussures et se confronte pour la première fois aux français, aux blancs, aux riches. Cela ne lui réussit pas. Malgré tout, suite à une bagarre avec un boxeur blanc, Turando va faire une rencontre déterminante: un colon appelé DeStefano le repère et lui propose de venir s'entraîner dans son écurie de boxe. Turando accepte contre l'avis de son oncle qui ne voit là qu'une forme d'exploitation humaine et qui contredit la religion. De combat en combat, il va alors devenir un champion de boxe, profitant de ce sport comme d'un ascenseur social.

A partir de là, on va donc suivre la vie de Turando, aspiré par la gloire et l'argent, gravissant les échelons jusqu'à aller à Alger pour y disputer le titre de champion d'Afrique du Nord. Véritable guerrier sur le ring, Turando est un sentimental qui n'oublie pas d'où il vient, qui ne renie pas sa famille ni son peuple, finalement constamment tiraillé entre deux mondes qui s'affrontent. Parallèlement, Turando découvre les femmes et l'amour mais rien n'est simple quand on est amoureux d'une française plus âgée: aux yeux des siens, on trahit les règles de la vie musulmane et aux yeux des blancs, on reste un "bicot" qui transgresse et salit la race blanche.

Ce roman assez sombre m'a surtout plu pour sa fin, ses 50 dernières pages qui montrent les qualités d'écriture de Yasmina Khadra et offrent un dénouement fort en intensité et en lyrisme. C'est beau, violent et tragique, comme souvent chez Y.Khadra.

II.2.1. Analyse et interprétation du titre

Le titre est un élément important du péri-texte, c'est une indication sur le contenu de l'œuvre. Il occupe un grand espace significatif qui pousse le lecteur à mieux comprendre et s'approfondit dans le sens de l'œuvre lui-même.

Les anges meurent de nos blessures est le titre de notre corpus. C'est un titre littéral, il nous donne une indication sur la thématique évoquée dans l'histoire : l'amour, l'amitié, le racisme et la misère.

Au niveau grammatical, ce titre se compose de deux groupes : nominal et verbal : l'article défini « les », le nom « anges » et l'autre : verbe « meurent », préposition « de », le pronom possessif « nos » et le nom « blessure ».

« Les », article défini au pluriel, il isole, détermine une chose ou une personne.

Le nom « anges », peut signifier des personnes, des femmes pures, comme il peut indiquer la bonté de certaines personnes.

Le verbe « meurent » prouve qu'il s'agit d'une action douloureuse et sensation mélancolique au niveau de l'âme que subissent les anges.

Le « de » peut désigner, la cause

Le « nos » pronom possessif, peut désigner le personnage principale, le lecteur quelque soit son genre et aussi les êtres humains.

Le nom « blessures » désigne, à la fois les douleurs, souffrances, mortifications, calamités, afflictions.

Le titre de notre corpus « Les anges meurent de nos blessures » dans toute sa dimension, on le considère comme un titre mythique qui révèle plusieurs questions : Qui sont les anges ? Qui sont les coupables de cette mort ? et quel est genre de ces blessures ?

" Les anges meurent de nos blessures " est écrit au blanc. Comment nous pouvons interpréter le choix de cette couleur ?

D'abord, nous disons que les couleurs sont omniprésentes autour de nous. Elles attirent l'oeil et influencent notre moral. Les couleurs ont une valeur symbolique, celle-ci varie d'une culture à l'autre. Cela implique que l'écriture en telle ou telle couleur n'est pas innocente.

Le blanc joue sur l'ambiguïté. Il représente la vie et la mort, la pureté et l'innocence entre autres. Il est associé à l'absence, au manque; une page blanche (sans texte), une nuit blanche (sans sommeil). Il est également le symbole de la paix. Donc, il y a plusieurs interprétations que nous pouvons donner à la couleur du titre : le blanc symbolise l'Algérie la blanche. Cela veut dire, peut – être, que l'histoire se passe en Algérie, ou bien les personnages sont des algériennes. Aussi le blanc peut désigner la vieillesse et la sagesse, comme il peut représenter la couleur du deuil et le symbole de la lumière.

Les trois intertitres désignent clairement le parcours suivi par Turambo et les étapes de son ascension et de sa chute tout au long du roman. Ils assument une fonction de complémentarité entre eux. Ils annoncent et résument le contenu de chaque partie. En ce sens, ils sont d'une grande importance dans la compréhension générale du titre de roman et laissent

le lecteur se familiariser avec le texte, à le préparer à suivre l'itinéraire parcouru par le personnage de Turambo.

Dans le roman de Yasmina Khadra « Les anges meurent de nos blessures », cette distinction entre les intertitres n'a pas lieu car les intertitres des parties allient à la fois l'indication numérale et l'indication nominale. Ils peuvent être considérés comme des « intertitres mixtes » qui se présentent comme suit : Notre corpus est divisé en quatre chapitres et chaque chapitre contient des parties numérales entre un et huit (1 et 8).

Le premier chapitre n'a pas de titre indiqué mais dans son contenu il exprime le feedback, c'est-à-dire l'auteur a commencé par la fin de l'histoire pour nous annoncer que celui qui va mourir voit défiler devant lui toute sa vie, dans le moindre détail, en un bref instant. Ce dernier qui dure un roman, l'histoire racontée, d'un homme, sa naissance, ses misères, son ascension, sa gloire, puis sa décadence. La technique du flash-back est utilisée par les romanciers, comme les scénaristes, pour raconter une histoire, dans ce point là on ne peut estimer, vrai ou faux, personne n'est jamais revenu du royaume des morts pour l'affirmer ou le nier. Une histoire littéraire comme d'autre est souvent le produit de la pure fiction ce qui complique la tâche de la compréhension de ses péripéties, comme le cas dans notre corpus.

II.2.1.1. Second chapitre : I – Nora

Nora : est un prénom arabe qui signifie la lumière qui a une relation avec le ciel ; c'est une représentation d'une divinité assez spéciale. Elle symbolise aussi, le triangle familial (un projet de mariage pour fonder une petite famille, c'est le rêve de notre personnage principal). La lettre A symbolise : L'union des opposés, comme l'Amour relie le masculin et le féminin, et aussi l'ange qui veille sur l'homme, en outre peut désigner l'abri ; le lieu de protection et de stabilité.

La lettre N exprime : Une jonction mais c'est une réunion négative, le N se prononce phonétiquement « haine » qui est un état de souffrance et de mélancolie, qui est exprimé dans la vie vécue de Nora, et aussi l'amour raté de Turambo. Ce qui apparaît dans le résumé, un des éléments péritextuels, « l'amour se met par fois en danger ». Le personnage principal, dans ce chapitre, nous raconte son premier amour avec sa cousine Nora, qui a vécu avec lui dans un seul foyer dès son enfance, mais le destin, l'a déçu, car elle est mariée avec une autre personne (un Aghas), pour lui abaisser ses tensions, la mère du protagoniste lui adresse ces mots :

Ce fut comme un couperet qui s'abat sans crier gare. Nora est une fille précieuse, me dira ma mère. Elle mérite tous les bonheurs du monde, et tu n'as pas grand-chose à lui offrir, mon fils. Il faut regarder la réalité en face. Nora sera choyée. Elle vivra dans une grande maison et mangera tous les jours à sa faim. Ne sois pas égoïste. Laisse-la à son destin, et tâche de t'en trouver un... »¹⁵

C'est ainsi que se déclenche la grande déception chez notre protagoniste au fond de son cœur, d'où il a subit d'énorme blessure qui a causé une mort virtuelle de son amour saint :« *Ma cousine Nora, mon amour que je croyais acquis, ma raison d'être venait d'être cédée à un riche féodal de Frenda* »¹⁶.

La misère et la pauvreté n'ont n'étaient que des contraintes a toute sorte d'amour : « *Ma mère tentait de me raisonner. L'amour est le privilège des nantis, me disait-elle. Les crèves la- faim n'y ont pas accès. Leur monde est trop sordide pour seoir au rêve ; leur idylle est une imposture.* »¹⁷

II.2.1.2. Le troisième chapitre : II – Aida :

Aida c'est un prénom arabe qui signifie, la compassion humaine et du bénéfice mutuel. Ce personnage en question cherche à être au service des autres le cas de cette personnage qui exerce la prostitution comme source de gain car elle était traumatisée dans sas vie privée, et jugée comme coupable de sa stérilité où son mari l'a chassée de sa maison, et de cet acte de l'irresponsabilité a obligé Aida de devenir une prostituée, et par la suite a refusé le propos de Turambo au mariage :Je ne reconnus pas ma voix lorsque je laissai échapper :

— Je croyais que je n'étais pas comme les autres, que tu m'aimais.

— J'aime tous mes clients, Turambo. Tous de la même façon. C'est mon métier.

Je ne savais plus ce qui était mal et ce qui ne l'était pas. Je croyais bien faire, je me rendais compte qu'il y avait d'autres logiques et des vérités aux antipodes de celles que l'on m'avait enseignées¹⁸.

¹⁵ *Les anges meurent de nos blessures*, Op. Cit. p.137.

¹⁶ Idem.

¹⁷ .Ibid.p.139.

¹⁸ .Ibid.p.259.

II.2.1.3. Le quatrième Le chapitre : III – Irène.

Le prénom Irène vient du grec *eirênê* qui signifie « paix ». « Messieurs, cette charmante jeune dame est ma fille Irène. Elle ne craint ni la foudre ni l'insolation. À l'heure où pas un lézard ne se risque dehors, elle parcourt le domaine sur son cheval »¹⁹.

Le personnage principal a bien fréquenté Irène, qui lui a pris beaucoup de connaissances, il a lié une relation d'amour avec elle, qui a terminé par sa mort tragique par un crime de meurtre où Turambo était parmi les soupçonnés de ce crime.

II.2.2. L'analyse de l'image

L'image que nous allons analyser, comporte deux personnes ; une femme et un homme, occupant le deux tiers de la première de couverture, avec un arrière plan, qui oscille entre un jaune clair et un marron foncé ou apparaît une entrée dans un couloir, où se manifeste sur ses deux murales de la droite et de la gauche des rayures verticales qui symbolisent la virilité (la puissance), l'individualité et comme il représente le feu et le lien le ciel et la terre. Ce qui fait le lien avec le contenu du texte car le personnage principal est vraiment un homme puissant bien musclé et sportif où il exerce la boxe comme activité pour gagner sa vie de plus il est devenu célèbre un champion de boxe qui a connu la gloire, l'argent et les femmes.

Le vert symbolise l'instabilité, la fortune soit, bonne ou mauvaise, la chance ou la malchance, mais le vert a une valeur négative celui de la maladie, comme il désigne la couleur du jeu, c'est le cas de notre personnage ; possesseur d'une fortune, malchanceux dans ses relations d'amour et de plus il est attaché au jeu sportif :

Encouragé par Gino, je demandai conseil à mon oncle. Mekki réprova de façon catégorique mon souhait de rejoindre l'écurie de la rue Wagram. « C'est un péché, décréta-t-il. On ne trempe pas son pain dans le sang d'autrui. Tu veux bénir ta nourriture, asperge-la de la sueur de ton front. Le métier qui consiste à jeter deux hommes comme deux fauves dans une arène n'est pas un métier, c'est une perversion. Je t'interdis de lever la main sur ton semblable pour gagner ta croûte. Nous sommes des croyants, et aucune foi ne se reconnaît dans la violence²⁰.

¹⁹ . *Les Anges meurent de nos blessures*, Op. Cit .p.159.

²⁰ Ibid. p.127.

L'entrée de ce couloir qui projette une certaine lumière verte, représentant la forme de la carte géographique de l'Algérie, divisé par une ligne horizontale, montrant ainsi la limite entre le nord et le sud, ce qui évoque l'idée que l'histoire se passe au niveau du nord algérien où se trouve la majorité des pieds noirs, avec une diversité culturelle ;les juifs, les espagnoles, les turcs, les français. Sans oublier les algériens.

C'était un peu partout la même ambiance. Chaque communauté n'avait que son talent à dresser au nez des vicissitudes. Question d'amour-propre et de survie.

La musique était un haut fait d'armes, le refus absolu de la capitulation. À Médioni, Delmonte, Saint-Eugène, de la pinède des Planteurs jusque sur les hauteurs de Santa Cruz, on chantait pour ne pas disparaître. La flûte bédouine donnait la réplique aux tambourins, et, lorsque l'accordéon rendait son dernier soupir au fond des portes cochères, la guitare du gitan prenait le relais pour que l'Oranais n'arrêtât à aucun moment de s'entendre vivre. Car, à Oran, la pauvreté était une mentalité, et non une condition.²¹

Malgré la diversité culturelle, on peut trouver une cohabitation entre ces différentes races, notamment dans le domaine musicale, qui parfois englobe plusieurs rythmes, provoquant une certaine harmonie entre les différents types de musique, qui révèlent une similarité entre les habitants ou entre les oranais.

L'un tiers supérieur de la première de couverture, est réservé au nom de l'auteur et au titre, écrit en gras avec une taille qui dépasse celle du titre, donnant l'impression que le nom de l'écrivain est très connu et célèbre dans le monde littéraire. Cette célébrité, lui donne une valeur importante pour qu'il soit très demandé sur le marché du livre, même à l'entrée littéraire.

Le titre de l'œuvre est situé au dessous du nom de l'auteur, avec une écriture de taille de police différente de celle de l'auteur. « Les anges meurent de nos blessures », en nous donnant l'idée d'un point de vue, sur le parcours que le héros a cheminé dès le de l'œuvre jusqu'à la fin de l'histoire : le titre nous convoque à plusieurs interprétations, à partir de l'illustration, on peut dire que les anges sont les femmes, signalé dans le passage suivant, représenté dans l'image douloureuse de la mère de Gino, l'ami intime du personnage principal, dans une situation de souffrance insupportable qu'elle a subit après le choc causé par la mort de son époux au champ de la guerre :

²¹ . *Les Anges meurent de nos blessures*. Op.cit. p. 78.

Je jure que c'est bien ma mère qui est sur cette photo. Elle faisait tourner la tête à tout le monde dans la rue. On lui avait proposé un rôle dans un film, mais mon père ne voulait pas d'actrice chez lui. Il disait qu'avec une actrice on ne sait jamais quand elle est sincère et quand elle joue la comédie. Un macho de première, mon père, d'après ce qu'on m'a raconté. Il nous a quittés pour aller faire la guerre en Europe. Je ne me souviens pas très bien de lui. Il est mort gazé dans sa tranchée. Ma mère est devenue folle quand elle l'a appris. On l'a même internée. Quand elle a recouvré la raison, elle s'est mise à prendre du poids. Elle n'a pas arrêté depuis. On lui a prescrit des tas et des tas de traitements, et ni les médecins de l'hôpital ni les guérisseurs arabes ne sont parvenus à freiner son obésité²².

Dans ce dialogue Turambo avoue que la mère de son ami était vraiment très belle dans son visage comme dans son âme : Je lui pris la photo des mains pour mieux l'examiner.

- Ce qu'elle était belle !
- Elle l'est toujours. Tu as vu son visage ? On dirait celui d'un ange. C'est la seule partie de son corps qui a été épargnée. Comme pour sauver son âme.
- Sauver son âme ?
- Excuse-moi, j'ignore pourquoi je parle ainsi. Quand je vois ce qu'elle est devenue, je dis n'importe quoi. Elle n'arrive même plus à s'asseoir. Elle pèse autant qu'une sur la balance. Et encore, la vache, elle, n'a besoin de personne pour faire ses besoins.
- Ne dis pas ça de ta mère²³.

Le symbolisme de la bonté et de la pureté, celles de la mère de Gino qui représente l'âme angélique, est exposée dans ce passage par le témoignage de son fils :

- Ce n'est pas après elle que j'en ai. Ça me rend amer, et je n'y peux rien. Ma mère a le cœur sur la main. Elle n'a fait de tort à personne. Elle donne sans compter et n'attend rien en retour. On l'a souvent volée, pas une fois elle n'en a tenu rigueur. Il lui est arrivé de fermer les yeux quand elle surprenait les fureteuses la main dans le sac. Ce n'est pas juste, voilà tout. Je trouve qu'elle ne mérite pas de finir de cette façon.²⁴

D'une autre part, on peut généraliser notre interprétation, et dire que ; l'être humain, contient en lui-même un côté de bonté se réfère ainsi aux anges et l'autre côté, est un côté diabolique.

A l'âge d'onze ans, Turambo est traité comme un esclave par son employeur Zane, comme le déclare dans ce passage :

²² .Les Anges meurent de nos blessures. Op.cit. p.88.

²³ .Ibid. p.88.

²⁴ .Ibidem.

Bien sûr, pour sauver la face, il lui arrivait une fois par hasard ou par mégarde de me glisser une pièce dans la main, mais le jour où, excédé, j'avais réclamé mes arriérés, il m'avait fichu sa godasse au cul et m'avait renvoyé chez ma mère sans autres indemnités que la promesse de m'emmener sec s'il me prenait à rôder dans les parages²⁵.

Dans un autre cas, Pedro le gitant ami d'enfance du Turambo, a gâché toute sa vie :

Eh bien, j'ai réussi à rejoindre un cirque. Pour faire trapéziste. Le patron m'avait vu à l'œuvre, mais il n'a pas voulu prendre de risques. J'étais trop jeune. Pour me garder sous le coude, il m'a engagé comme garçon d'écurie. Je donnais à bouffer aux fauves. Un matin, je m'étais oublié devant une cage, et un lion m'a pris la main dans sa gueule. C'est un miracle s'il n'a pas réussi à me faire passer à travers les barreaux... Le patron m'a hébergé jusqu'à ce que mon bras cicatrise, ensuite, il a commencé à trouver des prétextes, et il a fini par me fiche dehors.²⁶

II-3- Le choix de la langue française

La question de l'usage du français dans la production littéraire algérienne a été depuis longtemps une source de polémique. Beaucoup d'écrivains se sont trouvés confrontés à une hostilité violente et se sont vu accusés d'aliénation et même d'allégeance au colonisateur français. Parmi ceux-ci Malek Haddad qui dut après l'indépendance ranger sa plume et Kateb Yacine qui dut quant à lui passer de l'écriture romanesque en français à la représentation théâtrale en arabe dialectal. Après quarante ans d'indépendance et avec une volonté politique d'arabisation, l'usage du français dans la littérature algérienne reste aussi vivace. Assia Djebar s'est même retrouvé membre du cercle très fermé de l'Académie Française.

Pour Yasmina Khadra, le choix d'écrire en français n'est d'aucune façon porté par un amour pour cette langue comme ce fut le cas de Malek Haddad qui disait que le français était son exil; pas plus qu'il n'est motivé par une volonté de tordre le coup à cette langue butin de guerre pour marquer sa révolte comme ce fut le cas de Kateb Yacine. Son choix remonte à ses années de scolarisation à l'Ecole des Cadets où il était inscrit dans une classe bilingue. Ses premiers gribouillages d'auteur en herbe furent en arabe et furent totalement rejetés par ses enseignants de lettres arabes:

A ma grande stupeur, mes professeurs de littérature arabe entraient dans une colère aussi noire qu'inexplicable, froissaient mes feuillets d'une main offensée et les balançaient dans le panier à ordures: « C'est la place qu'ils méritent, petit prétentieux.

²⁵ *Les Anges meurent de nos blessures*. Op.cit. p.13.

²⁶ .Ibid. p.242.

Ahmed Chawki doit ruer dans sa tombe à cause du toupet avec lequel tu torpilles l'insigne langue d'El Akkad. »²⁷.

Le jeune cadet Moulessehoul s'est alors tourné vers la langue de Molière et ne trouva d'ailleurs qu'encouragement et conseils de la part de ses enseignants de français :

A l'usure, convaincu de ne rencontrer auprès de mon professeur d'arabe que mépris et humiliation, je me mis à écouter, avec un intérêt grandissant, les conseils de M.Davis. En marge de la médiocrité dans laquelle il situait mes potentialités en français, il me certifiait que, avec de la discipline et de la sobriété, mon imagination pourrait se découvrir du talent. ²⁸.

L'Histoire donnera raison à M.Davis et voilà que Mohammed Moulessehoul est devenu un des auteurs algériens les plus en vogue à l'heure actuelle. Ses romans sont traduits dans plus de 22 pays : Etats-Unis d'Amérique, Grande-Bretagne, Allemagne, Italie, Espagne, Turquie, Grèce, Bulgarie, Pologne, Israël, Inde, Afrique du Sud, Espagne (dans les deux langues), Portugal, Algérie, Hollande, Brésil, Danemark, Suède, Norvège, Japon, Corée.

I-4- Sens et cheminement d'une œuvre

Tout commence pour Yasmina Khadra par une vocation d'écrivain qu'il a décelée en lui depuis sa plus tendre enfance. Déjà à l'école coranique, il s'essayait à la poésie :

Un jour qu'il [le taleb] nous faisait réciter en chœur les saintes Lectures, il m'avait surpris en train de griffonner au bas de ma planche. Ce n'était ni un verset ni une phrase ordinaire; juste une douzaine de mots écorchés dont les finales avaient en commun un même son [...] Je devinais que je portais en moi un don du ciel²⁹.

Ce don sera par la suite perfectionné par un jeu d'influences provenant des diverses lectures de Khadra. Il touchait à tous les genres, des contes de fées de Perrault et Mme d'Aulnoy aux grands classiques de la littérature universelle. Dans ses œuvres, "*L'écrivain*" ou "*L'imposture des mots*", dans ses interviews, Yasmina Khadra énumère les noms de ceux qui furent ses maîtres : Malek Haddad, Mouloud Ferraoun, Mohamed Dib, Moufdi Zakaria, Mohamed Laid Al Khalifa, Kateb Yacine, Nazim Hikmet, Taha Hussein, Naguib Mahfoud, Nietzsche, Dostoievsky, Steinbeck, Gorki, Tolstoi, Pouchkine, Camus....

Tous ces écrivains d'horizons géographiques, linguistiques, esthétiques, stylistiques et idéologiques aussi divers, exerceront une influence majeure sur l'écriture de Yasmina Khadra. Ce dernier, au-delà du style, frappe surtout par les sujets traités dans ses œuvres. C'est un

²⁷ . KHADRA Yasmina, *L'Ecrivain*, op.cit, p.176.

²⁸ . Ibid., p.177.

²⁹ . Ibid., p.101.

écrivain et un intellectuel, à l'instar de tous les auteurs suscités, engagé dans les remous de son époque en prenant des positions politiques et idéologiques car, comme le démontre Sartre dans "*Qu'est-ce que la littérature*" en 1948, aucune écriture ne peut être innocente et que les mots sont des pistolets chargés. Yasmina Khadra se veut, comme ce fut le cas de Balzac, être le secrétaire de sa société. C'est ce que attestent les propos suivants : « *Je suis visionnaire, je sais regarder. Mon peuple bafoué est mon livre de chevet. Son mutisme de soumis fait de mon murmure un cri.* »³⁰.

Cet engagement transparaît dans tous ses écrits. Par exemple, "*El Qahira*", un de ses premiers recueils de nouvelles, traite de la condamnation à mort des premiers nationalistes algériens dans la prison de Serkadji. Dans "*Le privilège du Phénix*", Mohammed Moulessehouli plonge ses personnages dans l'Algérie post-coloniale à la quête d'une identité. Mais c'est surtout avec le polar que Yasmina Khadra a pu opérer et pu réussir une analyse chirurgicale de la société algérienne, ce qui lui a valu le succès et la renommée. La série des enquêtes du commissaire Llob reflète la réalité algérienne des années 90 et se présente comme une critique sociale lucide et réfléchie. Avec "*Les agneaux du seigneur*" et "*A quoi rêvent les loups*", Yasmina Khadra s'est attaqué avec brio à l'analyse de l'intégrisme religieux dont souffert le peuple algérien.

En fin connaisseur du sujet, lui qui a été parmi ceux qui ont combattu la fureur terroriste, il nous donne à lire les convulsions dramatiques de notre pays depuis le déclenchement des hostilités. Son inspiration principale est l'itinéraire type de l'endoctrinement : Comment on fait d'un jeune homme la pire des bêtes? Ces deux romans plongent le lecteur de plein pied dans le drame qui a secoué l'Algérie et se présentent comme une démonstration de l'engrenage dans lequel se sont retrouvés beaucoup de jeunes; un engrenage infernal qui les mena à accomplir les actes les plus ignobles. Khadra commente ainsi le premier de ces deux romans au cours d'un entretien radiophonique :

Si dans ma trilogie policière j'ai essayé d'apporter un minimum d'éclairage sur la face cachée de la crise de mon pays, [...] Je me suis appliquée dans "*Les agneaux du Seigneur*" à expliquer comment un village oublié [...] s'est transformé en enfer [...] J'ai écrit les grandes lignes de mon livre sur les lieux mêmes du crime. J'y suis encore, debout dans notre tragédie comme un phare dans les ténèbres, essayant de projeter une lumière³¹.

La publication de "*L'Ecrivain*" et de "*L'imposture des mots*" marque un tournant dans l'œuvre de Yasmina Khadra. Sa source d'inspiration n'est plus la société mais sa propre

³⁰ . Ibid., p.216.

³¹ . KHADRA Yasmina, *Entretien à France Inter*, 6 novembre 1998, in www.yasmina-khadra.com.

existence et ses souvenirs. Le premier est un touchant récit d'enfance qui, pensons-nous, aspire à une reconstruction du moi grâce à ce retour sur soi et sur les commencements de soi. Le dessein de Khadra est de congédier les démons du passé et d'affirmer son statut d'écrivain. Il veut être accepté et reconnu par ses pairs. Les médias ne s'intéresseront qu'au militaire qu'il était, ce qui va à l'encontre de son objectif. Nous croyons alors que *"L'imposture des mots"* n'est qu'une réaction au discours-réplique qui ne correspond pas à l'attente de l'auteur car « *tout discours est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu.* »³².

Après ces deux œuvres autobiographiques, Yasmina Khadra retourne au problème intégriste qui après le 11 Septembre 2001, a pris une dimension internationale. Khadra dépasse pour la première fois les frontières de son pays et écrit un roman sur l'Afghanistan : *"Les hirondelles de Kaboul"*. Tous les thèmes de l'oppression y sont représentés: la fatalité du mal, l'hystérie des foules, la puissance du sacrifice, l'ombre de la mort; et surtout le règne de l'absurde. Avec *"Cousine K"*, Khadra continue dans le sillage de la pure tradition psychologique. Il offre au lecteur le tableau d'une enfance opprimée par le manque de tendresse et d'amour. *"Cousine K"* c'est l'histoire d'un homme qui, en perdant son père à l'âge de cinq ans, souffrira toujours de l'indifférence, voire du mépris de sa mère qui lui préféra son grand frère Amine parti s'instruire à l'école des cadets mais aussi la cousine K qu'elle considérait comme un ange. Froidement, en ne laissant échapper aucun détail, Yasmina Khadra décrit le cheminement mental par lequel la solitude et la frustration pousseront au crime, à l'horreur. L'irréparable meurtre de la cousine K que l'adolescent précipite dans un puits sonne comme une réplique du meurtre absurde du père commis quelques années auparavant, dans le même endroit. A la sortie du roman, on pouvait lire au *"Jeune indépendant"* : « *Cousine K est un roman qui choque et fait réfléchir. C'est la problématique de la genèse de la violence dont s'est fait «maître» Yasmina Khadra, qui revient à l'ordre du jour.* »³³

"La part du mort" marque le retour de Yasmina Khadra au roman noir. Il y aborde la délicate question des harkis et la légitimité historique. Le commissaire Llob, assassiné dans le dernier volet de sa trilogie, est dans ce roman ressuscité et reprend ses enquêtes, aidé cette fois par une étrange historienne. La nouvelle enquête du commissaire tourne autour d'un

³² . ADAM Jean Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, p.107.

³³ . MOUSTEFAI Nazim, *Une virée dans la psychologie du désastre*, in. *Le Jeune Indépendant*, 8 oct.2003.

dangereux psychopathe que la justice algérienne veut gracier malgré le rôle que celui-ci a joué dans les événements du 12 et 13 août 1962, marqués par le massacre de nombreuses familles, notamment de familles de harkis, dans le seul et unique but de les dépouiller de leurs biens. Ce roman est un appel au pardon agrémenté d'une petite touche d'espoir.

Dans "*L'attentat*", son dernier roman en date, Yasmina Khadra plonge ses personnages dans les remous du conflit israélo-palestinien et relate l'enfer des attentats suicides. Le lecteur y côtoie d'effrayants abîmes de désespoir, de révolte, de cruauté, de violence et de mort dans le cheminement du docteur Amine vers une vérité dont le contour se modifie sans cesse. Comment sa femme a-t-elle pu se métamorphoser, sous ses yeux et sans qu'il s'en aperçoive, en une kamikaze endoctrinée au point de perpétrer un attentat suicide ? :

D'après les premiers éléments de l'enquête, le démembrement que le corps de votre épouse a subi présente les blessures caractéristiques des kamikazes intégristes." J'ai le sentiment que ces révélations me hanteront jusqu'à la fin de mes jours. Elles alternent dans mon esprit, d'abord au ralenti, ensuite, comme se nourrissant de leurs excès, s'enhardissent et m'assiègent de toutes parts. La voix de l'officier continue de marteler, souveraine et nette, absolument consciente de l'extrême gravité de ses déclarations : "La femme qui s'est fait exploser... la kamikaze... c'est votre femme"³⁴

Yasmina Khadra considère ce roman, selon ses propos au cours de l'émission « *Cultures et dépendances* » sur France 3 du 04/10/2005, comme le livre sur la Palestine. Il se place du côté des opprimés et affirme par cela son engagement résolu pour la cause palestinienne.

³⁴ . KHADRA Yasmina, *L'attentat* « *Extraits* », in www.lefigaro.fr/bonnesfeuilles.

Conclusion

Ce chapitre nous a permis de présenter l'auteur, notre corpus d'étude ainsi que la place qu'occupe la production romanesque de Yasmina Khadra dans l'espace francophone. En effet, grâce à sa production littéraire, notre auteur a pu s'imposer magistralement comme l'un des écrivains francophones les plus lus. Son écriture particulière et particularisante ne cesse de provoquer tout lecteur désireux de l'aventure.

Le corpus, quant à lui, *Les anges meurent de nos blessures*, grâce à son titre provocateur, nous révèle dès le départ que le héros sera soumis de rudes épreuves. La lecture générique du titre ne nous montre rien à propos de l'Histoire, mais au fil de lecture, nous découvrons que le narrateur nous emmène dans une période cruciale d'une Algérie colonisée, soumise mais qui ne résigne pas. Avec une écriture fluide, l'auteur peint une société qui, malgré la souffrance, la misère et la pauvreté refuse de se soumettre.

En somme, *Les anges meurent de nos blessures*, nous montre que tant l'écriture existe, il y a de l'espoir.

Deuxième chapitre

Histoire et histoires

Introduction

Dans ce chapitre nous aborderons les différentes manifestations de l'Histoire dans le texte de Yasmina Khadra. Le premier point qui sera traité est celui de l'Histoire, ensuite la notion de fiction ainsi que les différentes tentatives définitionnelles de ceux deux notions.

Pour mieux comprendre la relation entre les deux notions et les différentes façons avec lesquelles elles sont employées dans le texte de Yasmina Khadra, nous traiterons le concept de l'espace-personnage. En effet, nous analyserons le destin commun de ce village Turambo ayant le même nom que le personnage principal. Les deux traversent les mêmes misères ; le village est détruit par un séisme, le personnage, quant à lui, cumule les échecs.

En dernier lieu, nous traiterons l'écriture de Yasmina Khadra comme duplication du réel ainsi que cette question de l'identité algérienne qui ne cesse d'interpeller le lecteur dans une langue palpitante.

I. Histoire et Fiction : quelques notions théoriques

L'écrivain Yasmina Khadra s'inspire-t-il de l'Histoire générale pour écrire ses romans ? Dans le cas affirmatif, de quelle Histoire s'agit-il ? Il conviendrait d'élucider les contours des concepts d'Histoire et de fiction. La notion d'Histoire est porteuse de deux significations. Elle a d'abord une signification épistémologique générale désignant un certain mode de connaissance relatif à des données empiriques irréductibles, en fait ou en droit, à toute explication théorique rationnelle. Elle est ensuite la transformation dans le temps des sociétés humaines et le récit qui en est fait.

L'Histoire est donc une forme de savoir qui mobilise l'observation, l'induction et la classification, mais aussi, dans une certaine mesure, l'explication causale des faits particuliers. Elle implique des données multiples, contingentes, contradictoires et temporelles, une construction qui, selon l'idée de Kant³⁵, devrait permettre de représenter de façon systématique ce qui, sans l'intervention de la raison, ne vise qu'un « agrégat » ou un « rhapsodie » d'éléments sans liens. Elle est une totalité dynamique articulée dont toutes les parties, organiquement solidaires, trouvent leur unité dans un processus de développement interne. Ce défrichage définitionnel reste tout de même très lointain. C'est ainsi qu'à la question de savoir qu'est-ce que l'Histoire, on peut constater avec Paul Veyne que : « [...] *le difficile est d'arriver à une définition précise ; l'histoire est-elle la science des faits collectifs, qui ne seraient pas à une poussière de faits individuels ? La science des sociétés humaines ?* »³⁶.

II.1. Histoire, quelle définition prendre en considération ?

La difficulté à définir l'Histoire amène à l'aborder d'un point de vue philologique qui fait que l'on se rapporte à des définitions ou plus exactement à des appréhensions ponctuelles du concept dans son évolution. Si cette démarche de sémantisation permanente n'est pas spécifique à l'Histoire il est tout de même utile de remarquer que le terme Histoire subit « l'aventure du mot »³⁷ selon l'expression de l'Ivoirien Bernard Zadi Zaourou. Ainsi, depuis

³⁵ . Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris : P.U.F., 1968.

³⁶ . Paul Veyne, *Comment on écrit l'Histoire ?*, Paris : Seuil, 1971, p. 83.

³⁷ . *Aventure du mot*, processus d'évolution du mot ; procédé permanent de sémantisation et de désémantisation du mot pris comme concept. Instabilité sémantique du mot. Conception du mot dans sa perspective philologique

Hegel et Marx – considérés par nombre d'exégèses comme les philosophes de l'Histoire – jusqu'aux historiens et aux critiques contemporains, le concept d'Histoire a-t-il considérablement évolué du point de vue définitionnel. Dans la philosophie hégélienne, la raison rime avec l'Histoire. Pour Hegel, l'Histoire est le processus dialectique. La dialectique étant considérée comme un véritable mouvement par lequel les choses finies, se déterminant négativement les unes par rapport aux autres, qu'elles ne sont pas, entrent en relation avec ces dernières. En un mot, le rapprochement des contraires qui entretiennent un conflit permanent. L'opposition cependant se surmonte par le truchement d'un troisième terme. À travers ce processus dialectique, l'idée c'est-à-dire le « concept » ou le « tout » qui, dans le discours hégélien représente l'instance la plus élevée de sa doctrine métaphysiquement et ontologiquement parlant – est à la fois le principe et la destination de tout ; elle est formée de tous les mouvements dialectiques. L'idée d'abord inconsciente d'elle-même, puis actualisée en sa négation, se reconquiert pour accéder à la conscience de soi.

L'Histoire est avant tout pour Hegel la succession des hégémonies nationales et leurs réalisations. Elle tend vers une libération de l'homme sous des contraintes de la nature et par là-même vers une spiritualisation du monde. Au-delà de cette conception métaphysique de l'Histoire, on l'appréhende selon Marx comme une perpétuelle lutte des classes. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il écrit dans le *Manifeste du parti communiste* que : « *L'Histoire de toute société jusqu'à nos jours est l'histoire de luttes de classes* »³⁸. Pour Marx, l'antagonisme entre classe prolétarienne et classe bourgeoise est le moteur de l'Histoire. Notons que si les nouvelles sociétés présentent d'autres divisions, il est nécessaire de remarquer que l'essence oppositionnelle demeure.

C'est peut-être la raison pour laquelle les marxistes considèrent que l'Histoire est cyclique dans la mesure où la lutte des classes revient toujours quelle que soit la forme qu'elle adopte. L'Histoire serait donc une réduplication non conforme des événements du monde sous-tendu par le conflit des pôles. Au regard du rapprochement de ces deux philosophes à travers leur conception de l'Histoire, Vincent Bourdeau a pu écrire dans sa métaphore de la cave et du grenier :

et diachronique de valorisation et de dévalorisation. Titre du séminaire de maîtrise dirigé par Bernard Zadi Zaourou à l'Université de Cocody.

³⁸. Karl Marx, Friedrich Engels, *Le manifeste du parti communiste*, Paris : Editions bilingue Aubier-Montaigne, 1971, p. 75.

Deux visions de l'histoire se dessinent en définitive. Celle de Hegel insiste sur le pouvoir des représentations, sur la force de la culture, sur la prépondérance de la raison dans l'histoire. Celle de Marx met au contraire l'accent sur le travail, sur les structures sociales de l'économie, bref sur les soubassements de la société. Pour employer une métaphore, on peut dire qu'avec Marx on se trouve dans les caves de l'histoire, tandis que Hegel nous en fait parcourir le grenier³⁹.

Il en ressort que, loin d'être opposées, ces deux visions de l'Histoire sont complémentaires. Ainsi, ces deux pistes d'exploration de l'Histoire développent-elles les deux pans fondamentaux de la conception de l'Histoire comme discipline des sciences humaines. Il s'agit des pans analytique et événementiel qui sont utilisés par le romancier pour soutenir sa création. Le lien de causalité qu'il établit entre les différents faits qu'il décrit et ses emprunts à l'Histoire, sont dignes d'intérêt.

À la suite des philosophes, Paul Veyne considère que : « *L'histoire est la description de ce qui est spécifique, c'est-à-dire compréhensible, dans les événements humains* »⁴⁰. Il faudra entendre par spécifique non ce qui est singulier mais ce qui décrit clairement les liens de causalités entre les différents moments des événements humains. Pour Paul Veyne, est historique ce qui n'est ni universel ni singulier mais qui est compréhensible d'un point de vue logique. On aboutit tout de même à des définitions simples ; ainsi d'après le *Dictionnaire Universel* l'histoire se définit comme « *un récit d'action, d'événements relatifs à une époque, à une nation, à une branche de l'esprit humain qui sont jugés dignes de mémoire* »⁴¹. L'Histoire pourrait aussi s'appréhender comme la science de la connaissance du passé. Tel est en tout cas le sens que Joseph Ki-Zerbo donne : « *l'Histoire est la mémoire collective du peuple* »⁴².

II.2. La fiction : Approche définitionnelle

La Fiction quant à elle, est par définition « *tout ce qui relève de l'imaginaire, œuvre, genre littéraire dans lesquels l'imagination a une place prépondérante* »⁴³. Il en résulte que l'acceptation la plus répandue est l'admission de la fiction comme affirmation douteuse ou fautive. Cette vision péjorative est courante dans l'usage populaire et pose la fiction comme un

³⁹ . Vincent Bourdeau, Préface Hegel et Marx, in : Françoise Kinot, *Philosophie de l'Histoire*, Paris : France Loisirs, pp. 18-19.

⁴⁰ . Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *Op. Cit.*, p. 84.

⁴¹ . Michel Guillou, Marc Moingeon, *Dictionnaire Universel*, Paris : Hachette, II^{ème} Ed, 1988, p. 572.

⁴² . Joseph Ki-Zerbo, *Histoire de l'Afrique noire*, Paris : Hatier, p. 29.

⁴³ . Michel Guillou, Marc Moingeon, *Op. Cit.*, p. 474.

paradigme à des notions comme contre-vérité, abstraction, littérature et récit. Le récit étant appréhendé dans cette perspective par Dorrit Cohn comme :

Une série d'assertions traitant d'une séquence d'événements liés causalement et qui concernent des êtres humains (ou des êtres semblables à eux). Conçu de cette façon, le récit exclut en premier lieu toutes les propositions générales vérifonctionnelles qui caractérisent le discours théorique, philosophique, explicatif, spéculatif ou critique. Il exclut également les assertions purement descriptives ainsi que les expressions de l'émotion⁴⁴.

De ce point de vue, la fiction est opposée au récit d'autant qu'elle inclut toutes les formes de discours que le récit exclut. Elle devient cependant une notion aux rivages indéterminés à double articulation puisqu'elle est appréhendée comme construction théorique et comme terme générique. Ainsi, est-elle sémantiquement instable. C'est ce que Dorrit Cohn a montré dans l'étude philologique et diachronique qu'elle lui consacre dans son livre *Le propre de la fiction*.

Il est important de noter que la notion de fiction se définit comparativement aux récits véridictionnels dont les textes historiques sont des références majeures. C'est d'ailleurs ce rapprochement induit et déductif qui est l'un des gages de pertinence de notre sujet d'étude. Bien qu'il soit admis que l'Histoire et la fiction sont des récits narrativisés et qu'il n'existe par conséquent pas d'abyme entre ces deux notions, si l'on part du simple fait que la mise en graphie fait déjà effet de style, il est notable que des confusions sont faites du passage de l'Histoire à la fiction et vice versa. Car le récit historique est un récit fiction et la fiction un récit fictionnel. Ce parcours dans le champ de la fiction a fait aboutir Dorrit Cohn tout comme Paul Ricœur à une définition de la fiction qui renvoie à : « un récit non référentiel »⁴⁵. Dans le même ton, Jean-Marie Schaeffer aborde la fiction comme un « discours à dénotation nulle »⁴⁶. Le syntagme adjectival « non référentiel » signifierait que l'œuvre de fiction crée par elle-même, en se référant à lui, le monde auquel elle se réfère ; selon l'idée de Marie-laure Ryan reprise par Dorrit Cohn. C'est d'ailleurs, ce que dit Paul de Man : « *Toutes les littératures... se sont toujours désignées elles-mêmes comme existant sur le mode de la fiction... L'effet*

⁴⁴ . Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris : Seuil, 2001, p. 28.

⁴⁵ . Dorrit Cohn, *Op. Cit.*, p. 24.

⁴⁶ . Jean-Marie Schaeffer, « Fiction », pp. 312-320, in : Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, 1995, p. 312.

miroir autoréflexif au moyen duquel une œuvre de fiction affirme, par son existence même, sa séparation de la réalité empirique... caractérise l'œuvre littéraire dans son essence »⁴⁷.

Cette lecture des faits crée des dissensions entre les acceptions définitionnelles de la fiction, dans la mesure où le texte de Yasmina Khadra est en porte-à-faux avec le fait que la fiction soit singulière. Car les romans de Yasmina Khadra sont tous une reprise fictionnelle de l'Histoire. En tant que tels, ils ne sauraient être des récits non référentiels d'autant même que le roman pour Yasmina Khadra est un témoignage. C'est pourquoi le corrélat noématique de l'imitation, c'est-à-dire la représentation mimétique consciente de l'Histoire qui sous-tend la production romanesque de Yasmina Khadra est digne d'intérêt.

La fiction désigne aussi la manifestation de la succession chronologique des événements relatés dans une œuvre donnée. Elle est selon l'idée de J. M. Schaeffer une séquence narrative ou représentative traitant d'événements non réellement survenus, mais sans nécessairement afficher son caractère de feinte.

Dans l'usage commun, le terme recouvre l'ensemble de la littérature imaginative, en opposition aux textes à prétention véridique (telles les chroniques historiques, les biographies et l'autobiographie). Les disciplines d'Histoire et de fiction s'influencent mutuellement dans la création de Yasmina Khadra. Elles sont même les points fondamentaux de son écriture. Il ne s'agit pas pour nous de poser des problèmes épistémologiques au sujet de l'Histoire en tant que discipline des sciences humaines dans son autonomie, ou d'aborder la fiction comme pure évanescence et vaine imagination. Il faut, avant tout, s'intéresser à la relation que l'Histoire entretient avec la mémoire car Yasmina Khadra dans son écriture semble s'imposer un devoir de mémoire. L'historien, pareillement, ne déroge pas à cette perspective ; elle est d'ailleurs sans doute, toute sa préoccupation. Il y a par conséquent une sorte de conflit tacite dans la liaison secrète et même avouée de la mémoire de l'historien ou mémoire de l'Histoire et la mémoire collective. Dans l'entretien qu'il a eu avec J. B. Pontalis, Pierre Nora rapportait les propos du premier dans son article intitulé « Mémoire de l'historien, Mémoire de l'Histoire »⁴⁸. Pontalis affirme :

⁴⁷ . Paul de Man, *Blindness and Insight*, Oxford, University Press, 1971, p. 17.

⁴⁸ . Pierre Nora, « Mémoire de l'historien, mémoire de l'Histoire : entretien avec J-B Pontalis », in : *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 15 (printemps 1977), pp. 221-232.

Si nous partons de la distinction classique entre, d'une part, la mémoire des historiens, ces « délégués » à la mémoire du groupe ; de la nation, de l'humanité, et, d'autre part, la mémoire collective, c'est-à-dire ce qui reste du passé dans l'Histoire vécue des gens, on a le sentiment d'une rupture nouvelle, récente, décisive, entre la pratique historienne, le discours des professionnels et la multiplicité des vécus historiques des groupes⁴⁹.

C'est ce hiatus sous-jacent à l'Histoire et à la mémoire collective quidans un premier temps se lit dans le rôle que Pierre Nora assigne à l'historien : « (...) *j'entends par-là que l'Histoire – mais je n'aime pas la généralité du mot – débuse les inerties de la mémoire, les illusions qu'une société a besoin d'entretenir sur elle-même pour se maintenir et se perpétuer* »⁵⁰. Yasmina Khadra, tout comme l'historien, s'approprie la mémoire de l'Histoire. Il y a donc une sorte de décalage entre ce qui a été vécu et ce qui est rapporté ; lisible dans la partie de création de l'auteur. Il nous incombe de montrer après ce constat l'intertextualité au sens où l'entendent Tzvetan Todorov et Ducrot Oswald : « *"Ainsi du discours même qui, loin d'être une unité close, fût-ce sur son propre travail, est travaillé par les autres textes" – "tout texte est absorption et transformation d'une multiplicité d'autres textes"* »⁵¹, de préciser l'interdisciplinarité qui existe entre les textes historiques sources et les textes de Yasmina Khadra issus de ces sources historiques. Comme l'a écrit Chevrel :

Le terme souvent galvaudé d'interdisciplinarité ne paraît pas pouvoir être évité quand il s'agit des études de réception. Celles-ci laissant à d'autres toute étude uniquement formelle d'une oeuvre, se proposent de ne pas enfermer le littéraire dans la seule littéralité – faut-il dire dans le ghetto de la littéralité ? Leur hypothèse fondamentale est qu'un texte n'existe vraiment que quand il a été lu. D'où l'importance de l'histoire, discipline maîtresse dont les buts et les méthodes ont connu un renouvellement considérable durant les dernières décennies, que les études de réception doivent prendre en compte⁵².

Les textes de Yasmina Khadra apparaissent *de facto* comme des hypertextes, quand on sait qu'au sens de Gérard Génette : « *Un hypertexte est un texte qui dérive d'un autre par un processus de transformation, formelle et/ou thématique* »⁵³ et les textes historiques comme des hypotextes. Notre méthode de travail est donc de dégager la transtextualité qui ressort de la création romanesque de Yasmina Khadra et d'en expliquer les raisons. La transtextualité que Génette nomme « *transcendance textuelle du texte* »⁵⁴, c'est-à-dire l'entrée en contact d'un

⁴⁹ . Ibid. p. 121.

⁵⁰ . Pierre Nora. Op.Cit. p.48.

⁵¹ . Ducrot Oswald / Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, 1972, p. 446.

⁵² . Yves Chevrel, « Les études de réception », pp. 177-214, in : Pierre Brunel, Yves Chevrel, *Précis de littérature composée*, Paris : PUF, 1989, p. 212.

⁵³ . Gérard Génette, *Figure IV*, Paris : Seuil, 1999, p. 21.

⁵⁴ . Gérard Génette, *Op. Cit.*, p. 21.

texte avec d'autres textes, le surpassement de sa propre clôture et qu'il retrouve dans l'hypertextualité, l'intertextualité, la métatextualité et l'architextualité. Ces quatre composantes de la transtextualité sont les bases de la perspective comparatiste qui guide notre étude. Nous mettrons en relief la transtextualité qui existe entre la production de Yasmina Khadra et les productions historiques. Il est important de souligner que l'hypertextualité est, selon la catégorisation de Genette, la relation d'un hypotexte donné à un hypertexte résultant. L'hypotexte étant la source, l'origine tandis que l'hypertexte est le dérivé, la résultante de l'exploitation de l'hypotexte. L'intertextualité serait l'allusion implicite à d'autres textes. Quant à la métatextualité elle est le commentaire du texte fait par lui-même ou d'un texte quelconque par un autre. L'architextualité, enfin, est la relation entre le texte et les genres auxquels on l'assigne. La méthode d'approche se justifie dans la mesure où l'œuvre de Yasmina Khadra transcende les disciplines et les genres. Elle est à la croisée des genres et des disciplines.

À travers notre méthode d'étude, se découvre toute l'utilité du comparatisme et de la littérature comparée qui fait voyager entre les disciplines et même qui les rapproche. Sa capacité fusionnelle et éclectique ouvre les boulevards des interactions. Contrairement à cet esprit d'ouverture, si leurs adversaires affichés et leurs détracteurs cachés leur reprochent un confusionnisme et un cosmopolitisme creux, à la question de savoir « *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* », nous convenons avec Pierre Brunel, Claude Pichois et André-michel Rousseau que :

La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles parties d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter »⁵⁵.

Ainsi, sommes-nous avec le rapport interdisciplinaire de l'Histoire et de la fiction, sujet à réflexion, dans le champ du comparatisme et de la littérature comparée. La littérature comparée n'est plus exclusivement l'étude des faits littéraires par-delà les frontières politiques, linguistiques ou culturelles. Elle n'est certes pas non plus la comparaison. Mais elle serait la mise en balance ou le rapprochement d'au moins deux domaines de la

⁵⁵ . Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris : Armand Colin, 1996, p. 150.

connaissance dans le cadre littéraire. C'est d'ailleurs pour cette raison essentielle que l'interdisciplinarité sous-jacente à notre sujet d'étude fait de lui un sujet comparatiste à part entière. Notre approche s'inscrit de fait dans les voies de l'interaction disciplinaire, aspect grandissant du comparatisme. N'est-ce pas ce que Bertrand Westphal note dans les aspects de la littérature comparée qu'il dégage ?

(...) La littérature comparée est interagissante ; elle est à l'intersection ; elle figure en un centre abstrait, toujours mobile, ponctuel, qui fédère toutes les tensions concrètes.

Dès lors que l'on intègre l'incompréhensible écart du parallèle dans un discours global de fragmentation, on isole un peu mieux l'utilité – la nécessité – d'une approche comparatiste. Grâce à sa nature profondément hétérogène, le comparatisme est coextensible à l'hétérogène archipélagique⁵⁶.

À cette première démarche argumentative s'ajoute la narratologie qui se justifie par le fait que Yasmina Khadra opère une révolution narratologique dans ses romans. En effet, l'éclatement de la narration qui entraîne l'instabilité de l'instance narrative, pourrait engendrer par induction des schèmes communicationnels propres à son œuvre. La circulation de la parole spécifique qui impose de s'attarder sur l'énonciation dans le roman de Yasmina Khadra, est l'un des fondements de la narration dans la production de l'auteur.

La transtextualité, constatée dans les œuvres du corpus, infère des questions nodales qui postulent l'enjeu de notre étude. Car l'Histoire et la fiction sont certes les points de suture de l'écriture de Yasmina Khadra, mais elles sont en même temps des voies pour d'abord pénétrer les textes et les questionner ensuite.

III. La fiction au service de l'Histoire dans le texte de Yasmina Khadra

L'Histoire ou le passé peut être intégré dans la fiction d'une part, par le biais d'un roman à caractère historique où un narrateur omniscient prend en charge des références historiques et qui a pour but de produire « *l'effet de réel* ». D'autre part, et dans la plupart des romans, le récit est pris en charge par un narrateur-personnage intradiégétique, comme c'est le cas dans notre corpus d'étude où ce dernier produit une représentation plus au moins subjective du passé. La référence historique est édifiée de la mémoire individuelle ou collective, prise en charge par le narrateur ou le personnage.

⁵⁶ . Bertrand Westphal, « Parallèles, mondes parallèles, archipels », in : *Revue de littérature comparée, les parallèles*, Paris : Didier Edition, n° 2, avril-juin 2001, p. 241.

En effet, le choix du deuxième modèle de représentation est dans la mesure d'exprimer une attitude esthétique vis-à-vis de l'Histoire. Cette dernière « *garde des silences, des falsifications* »⁵⁷ qui ne peuvent être dévoilées et clarifiées que par le biais de la fiction et de la narration.

Dans *les anges meurent de nos blessures*, Yasmina Khadra fait transposer les histoires fictionnelles de son héros avec l'Histoire collective de l'Algérie. « *Une histoire d'une nation était en train de s'écrire, mettant la mienne entre parenthèses* »⁵⁸, il transcrit les événements que traversait le pays à cette époque en relatant les faits relatifs à la vie familiale et amoureuse de son personnage héros. Ce qu'il déclare dans une émission télévisée « *c'est un destin qui évoque un peu une époque, ce que je voulais à travers cela c'est raconter l'Algérie des années 1920-1930* »⁵⁹. Il propose une nouvelle lecture du passé algérien en évoquant une Algérie plurielle, française et arrogante en nous proposant un discours sur la relation du passé avec le présent, ce qui nous permet de comprendre ce dernier.

L'auteur nous replonge dans cette même Algérie à travers le personnage Turambo, un jeune prodige, misérable mais sensible et qui doté d'un trait de caractère rare : la candeur qui lui permet de franchir le monde des occidentaux mais qui reste toujours fidèle à ses principes. Pour cela, Yasmina Khadra met le point sur la situation des Algériens de cette époque, qui n'avaient même pas la condition de citoyen français, un peuple méprisé, exploité et qui vivait la misère la plus affreuse. A travers ces histoires au sein du récit, l'auteur révèle, non seulement la mauvaise condition des Algériens mais, il met en évidence la troisième catégorie de ce peuple et qui n'a pas été déjà évoqué par les autres écrivains ; ne serait-ce que cette catégorie neutre, qui n'est ni le colon ni le combattant. Une jeunesse qui se trouvait dans une déroute, entre deux mondes qui s'affrontent ; celui du dominateur et celui du dominé.

Notre personnage héros s'appelle Turambo, du nom de son village natal rayé suite à un glissement du terrain, il a connu durant son enfance la misère extrême et l'apartheid dont souffrait tout le pays. Le narrateur utilise la technique de Flash-back pour raconter l'histoire sous forme de souvenirs qui interpellent la mémoire de Turambo à l'instant de « pré-mort » et avant de passer sur l'échafaud. Il évoque le nom « *Edmond Bourg* »⁶⁰ à travers la voix de son

⁵⁷ Hafid. Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoel, 1987, p35.

⁵⁸ *Les Anges meurent de nos blessures*. Op.cit. 36.

⁵⁹ Yasmina Khadra, L'invité, consultée le 4/6/2017.

⁶⁰ *Les anges meurent de nos blessures*, Op.cit.391

personnage pour faire recours à la personne miraculée dont la guillotine n'en voulait pas parce que pour lui, ce n'est pas le cas, et la mort ne lui était qu'un sursis.

La mémoire du narrateur-personnage se considère comme une mémoire collective puisque tous ces souvenirs qui lui reviennent en se dirigeant vers la guillotine restituent l'Algérie des années 1930, avec ses misères, ses endroits publics où le lecteur peut y projeter ses propres souvenirs. Ces derniers sont, en fait, indissociables du contexte de l'Algérie coloniale et que l'auteur décrit raconte avec lyrisme par l'implication d'un personnage attachant, pur, dure et naïf, reflétant l'image de son pays. Ainsi, la fiction prend le relais de l'Histoire étant donné qu'elle est dans ce roman un moyen pour renvoyer au passé de la société algérienne révélant les rêves, les tensions, les angoisses, les différentes cultures et le poids de la culture européenne. L'auteur interpelle des événements du passé et il insère des faits réels et historiques dans cet univers fictif, ce qui contribue à rendre le texte plus crédible : « *l'histoire inclue aussi des effets de réel qui l'aident à passer du plan de la conviction à celui de la persuasion* »⁶¹

L'auteur s'est attardé sur les relations qu'avaient les algériens avec les juifs et aussi avec les colons en contant l'histoire de ce petit « yaould » et ses relations avec Gino qu'il découvre juif. Cette amitié qui le sauve parfois n'est en réalité qu'un moyen utilisé par Yasmina Khadra afin d'évoquer la diversité de la société de cette époque ; une façon de restituer l'Algérie des années 1930 et de dire qu'il y avait autre chose que la haine, ne serait-ce que l'amour et l'amitié. « *Je revois Gino, mon ami Gino, mon très cher ami Gino* »⁶²
Le personnage Gino accompagne notre personnage-héros tout au long du récit, ce qui permet d'interroger le côté sombre de l'Histoire, puisqu'il semble que cette Histoire officielle que raconte les autochtones a nié cette partie que Khadra tente de révéler, c'est qu'il y avait une complaisance entre les gens des deux communautés (musulmane et juive).

D'autre part, l'auteur insiste sur l'injustice du système colonial de cette époque à travers les expériences que le personnage narrateur a vécues et par lesquelles il nous montre que dans ce cadre (celui de l'Algérie de l'entre-deux guerres), il était difficile pour un araberbère de s'imposer. Pour cela, il nous relate la première expérience qui relie Turambo avec les occidentaux par le biais d'un métier que ce dernier adopte ; Turambo cire les

⁶¹ . *Les Anges meurent de nos blessures*. Op.cit. p.13.

⁶² Ibid., P15.

chaussures des notables, des colons européens, ce qui le rappelle à son état d'indigène. « *Le soldat laissa tomber une pièce par terre et traversa la chaussée en sifflotant* »⁶³, cet phrase décrit la manière avec laquelle un soldat européen récompense Sid Roho (un jeune autochtone, ami de Turambo et qui a appris à ce dernier ce métier). Dans un autre passage, le narrateur décrit une situation que les même personnages ont vécue et qui renvoi à l'injustice et au racisme des colons envers les algériens, et à leur idéologie ; celle du dominateur, cette fois un autre européen ne récompense même pas Sid Roho : « *A la fin, le policier grogna de satisfaction et reprit sa ronde sans porter la main à la poche* »⁶⁴.

Nous pouvons dire qu'au milieu de la fiction, l'auteur n'a pas omis les indices historiques comme nous l'avons démontré au début, afin de faire revivre l'Histoire de son pays ; la visite de Ferhat Abbas à Turambo avant son dernier combat de boxe souligne le cadre historique dans lequel le roman s'inscrit. Ce personnage « réel » intégré dans le récit fictif, et qui est là pour rappeler Turambo de la nécessité de gagner le combat, car pour lui c'est une affaire d'existence et d'identité : « *Demain nous voulons avoir notre champion d'Afrique du Nord pour prouver au monde que nous existons* »⁶⁵. De plus, l'auteur annonce la véritable profession de Ferhat Abbas rien que pour rendre les faits plus crédibles : « *je suis pharmacien de profession, mais j'écris des articles dans la presse et j'organise des débats politiques et des congrès clandestins* »⁶⁶. Il ajoute, pour pointer le doigt sur l'engagement de cette personne historique, à ceux qui ne la connaissent pas : « *je suis militant de la cause de notre peuple* »⁶⁷. Turambo ne comprend guère les allusions de Ferhat Abbas à ses activités militantes, ne connaît pas l'existence de l'**Amical des étudiants musulmans**, car il n'a pas été à l'école, ce que ce dernier considère comme indifférence de la part de Turambo envers la cause de la nation.

II.1. Turambo entre réalité et fiction

II.1.1. Turambo : symbole et signification

Dans son ouvrage intitulé *Le personnage du roman*, Philippe Hamon souligne : « *Etudier un personnage c'est pouvoir le nommer. Agir pour le personnage c'est*

⁶³ Ibid., p.56

⁶⁴ *Les Anges meurent de nos blessures*. Op.cit. p.58.

⁶⁵ Ibid.56.

⁶⁶ Ibid., p.43.

⁶⁷ Ibid., p.34.

aussi et d'abord pouvoir épeler, interpeller, appeler et nommer les autres personnages du récit. Lire c'est pouvoir fixer son attention et sa mémoire sur des points stables du texte, les noms propres »⁶⁸. La lecture ou l'interprétation d'un texte passe nécessairement par la compréhension du choix du personnage qui demeure une référence visible et un modèle propre à une société donnée. L'auteur façonne le personnage et lui attribue des caractéristiques telles : un âge, un sexe, des traits physiques et moraux et le plus souvent un nom qui est considéré comme le trait le plus essentiel qui le distingue des autres et qui peut nous informer sur sa classe sociale.

Le nom en tant que signe, nous permet d'éclaircir cette relation qui l'unit avec l'histoire de ce personnage. Suivant l'idée de Roland Barthe : « *un nom propre doit être toujours interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants* »⁶⁹, on peut dire qu'un nom propre est un signe linguistique qui possède un signifiant, un signifié et un référent, et en littérature l'auteur attribue au personnage un nom qui, généralement, le relie à l'ensemble textuel. Dans *les anges meurent de nos blessures*, le personnage héros est caractérisé par un nom qui lui donne un caractère exceptionnel, voire ambiguë.

Le surnom est évoqué au début du premier chapitre du roman, dans lequel le personnage-narrateur affiche l'histoire de son surnom : « *je dois mon surnom au boutiquier de Graba* »⁷⁰, « turambo » est le nom du village natal du héros que le boutiquier de Graba lui a attribué puisqu'il ignore le vrai nom de ce dernier : « *Depuis ce jour, chaque fois que je passais à proximité de son échoppe, le boutiquier me criait : « Hey ! Turambo. C'est de quel côté de l'enfer, ton bled ? » Sa voix portait si loin que, petit à petit, tout le monde s'était mis à m'appeler Turambo* »⁷¹. Turambo est, de notre point de vue, le lieu de la rencontre entre deux grandes communautés, ce qui est évident puisque le héros fera partie des deux masses culturelles tout au long du roman.

Il signifie, pour le personnage-narrateur, l'identité puisqu'il a hérité du nom de son village ; ce qu'il affiche en rapportant le dialogue qui a eu lieu entre lui et Irène : « *je préfère*

⁶⁸ Philippe Hamon, *le personnage du roman*, Droz, Genève, 1983, p. 220.

⁶⁹ BARTHES, Roland, « Elément de sémiologie », in : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1965, p. 45.

⁷⁰ *Les Anges meurent de nos blessures*. Op.cit. p.21

⁷¹ Ibid., p.21.

celui de mon village. De cette façon, au moins, je sais d'où je viens »⁷². Son surnom renvoie donc à l'Histoire de son bled d'un côté, et de l'autre côté, il est une proximité évidente avec le vécu du personnage. Turambo le village, est caractérisé par la misère et la pauvreté mais aussi le respect et la bonté, de même que notre personnage-héros : « *A Turambo, on ne jurait pas, on ne levait pas les yeux sur plus âgé que soi* ».⁷³

Ainsi, en essayant de réfléchir sur la signification du mot « Turambo », nous ne parvenons pas à trouver de significations à ce nom tel qu'il est prononcé par le personnage et tel qu'il est écrit dans le roman. Mais nous avons pu constater que, le nom Turambo est un jeu de mots qui renvoie à la rue Arthur Rimbaud située aux environs de Sidi Bel Abbès et c'est presque à la fin du récit que le narrateur de Khadra affiche cette référence par le biais d'un autre personnage anonyme (le visiteur) : « *il veut surement parler d'Arthur Rimbaud, une bourgade qui a été engloutie par un glissement de terrain au début des années vingt du côté de Tessala, non loin de Sidi Bel Abbès* »⁷⁴.

On ne peut, en aucun cas, considérer cette référence comme une déclaration de la part de l'écrivain, jusqu'à ce que ce dernier l'affiche dans une interview : « *Turambo signifie Arthur Rimbaud. On a tendance à nous venger de la présence coloniale française chez nous en déformant ses plus prestigieux noms* ». Le choix du nom Turambo n'est donc pas arbitraire, mais il se rapporte d'une façon plus au moins implicite à l'idéologie de l'auteur et à celle de sa tribu : « *Prendre des noms existants peut sembler le comble de l'arbitraire, mais même les noms choisis au hasard d'un annuaire ne sont pas gratuits puisqu'il s'agit de reproduire la réalité* »⁷⁵. Ici, le nom du personnage héros évoque une réalité sociale autant que culturelle, il est considéré comme un signe littéraire traduit dans le texte, ce que Barthes souligne : « *le nom propre est lui aussi un signe, et non bien entendu, un simple indice qui désignerait sans signifier* »⁷⁶.

Cela nous permet de dire que le personnage-signe du récit a la même classification que les signes de la langue, c'est pourquoi nous pouvons le diviser en trois catégories (suivant la perception de Philip Hamon) : La première catégorie est celle de personnage embrayeur : celui-ci marque la présence du locuteur ainsi que celle de l'interlocuteur sous forme de pronoms personnels (je, tu, nous, vous) présents dans le discours : « *ils sont les marques de la*

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibid., p.24

⁷⁴ *Les Anges meurent de nos blessures*. Op.Cit.p.190

⁷⁵ Le jeu des noms : l'onomastique chez Roger Vailland.

⁷⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de Nouveaux essais critiques, op. cit, p. 125.

présence de l'auteur, du locuteur ou de leurs délégués : personnage porte-parole, chœur de tragédies antiques, (...) conteur et auteur intervenant (...) personnages de peintres, d'écrivains, de narrateurs »⁷⁷.

Nous pouvons dire, à partir de notre analyse du roman, que le personnage Turambo s'inscrit dans cette catégorie. Ainsi, pour concrétiser l'idée de Vincent Jouve, nous pouvons citer quelques propos du personnage-narrateur où il établit une relation entre le récit et le lecteur : « *oui, mon frère, toi qui n'accordes plus de crédit à la rédemption, (...) toi, mon jumeaux enténébré, sais-tu pourquoi nous n'incarbons plus que nos vieux démons ? c'est parce que les anges sont morts de nos blessures* ». ⁷⁸ Et comme nous l'avons déjà soulevé, le personnage embrayeur marque l'implication de l'auteur, ce qui apparaît dans ce passage : « *en regardant de près nos vies, on s'aperçoit que nous ne sommes pas les héros de nos histoires personnelles* » ⁷⁹.

La deuxième catégorie dans laquelle on peut classer notre personnage est celle du personnage référentiel : « *ils renvoient à une réalité du monde extérieur ou à un concept. Ils font tous référence à un savoir institutionnalisé ou un objet concret appris* » ⁸⁰. Dans ce cas, c'est le personnage qui marque la réalité au sein du récit fictif, il renvoie à des références historiques dans une culture bien déterminée ou à des personnes réelles. Et c'est à partir de la page 190 du roman *les anges meurent de nos blessures*, que Turambo prend parti de cette catégorie, puisqu'au début du récit, le nom « Turambo » ne renvoie à aucune personne réelle ni à une représentation historique vu qu'il est déformé.

En revanche, Arthur Rimbaud renvoie, en premier lieu, au grand poète français et une des figures premières de la littérature française. Et en deuxième lieu, à la rue de côté de Tessala aux frontières de Sidi Bel Abbès, portant le nom de cette personne.

La troisième et dernière catégorie est celle du personnage anaphore : un personnage qui a comme fonction la cohésion et l'organisation dans le système narratif, il renvoie non pas à l'aspect culturel mais à la grammaire textuelle ; c'est le cas de notre personnage dans les passages suivants : « *je n'arrête pas de dire qu'un coup de théâtre va me sortir de là, et puis*

⁷⁷ Vincent Jouve, *l'effet personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1992, p. 271.

⁷⁸ Vincent, Jouve, *l'effet personnage dans le roman*, Op.cit. p. 40.

⁷⁹ Ibid., p. 41.

⁸⁰ <http://recherche.formation.Revues.Org>, N64/2010

*quoi encore ? Les dés sont bel et bien jetés, il n'y a plus grand-chose à espérer. L'espoir ? Quelle arnaque ! Il y a deux genres d'espoir. L'espoir qui relève de l'ambition, et l'espoir qui se réclame du miracle ».*⁸¹

Dans ce passage le personnage-narrateur montre son état de désespoir et de tristesse par des expressions et des désignations répétitifs et des démonstratifs.

II.1.2. Turambo, témoin de l'Histoire

Un personnage est porteur d'une vision du monde, puisqu'il appartient à un monde créé par le narrateur pour transcrire ou refléter celui de la réalité. Il est une partie principale qui contribue à cet effet de réel. Ainsi, pour révéler ce que le texte transcrit, il est important d'analyser le personnage en tant que porteur d'une vision du monde et témoin de l'Histoire. Chez Yasmina Khadra, le personnage, par ses traits physiques et moraux, est le moyen essentiel pour donner l'effet de la réalité : *« je préfère m'attarder sur le personnage et en faire une personne »*⁸².

Dans notre corpus d'analyse, Turambo est le personnage qui peut refléter le plus la réalité puisque toute l'histoire se déroule autour de lui et elle est racontée par lui-même. Ainsi, le personnage est présent par des critères que l'auteur lui attribue explicitement, ou implicitement pour le rapprocher de la réalité, ce qui est expliqué par J. P. Goldenstein : *« caractériser un personnage de roman, c'est lui donner, bien que dans la fiction, les attributs que la personne qu'il est censé présenter, posséderait dans la vie réelle »*⁸³

L'écrivain essaye donc de faire de son personnage une référence et une représentation sociale et historique puisqu'il l'inscrit dans une histoire, un espace et une société qui reflète d'une manière directe ou indirecte, les questions, les réponses, les désordres, les chutes et les misères d'une société réelle. Ce rapprochement des deux sociétés est assuré par des techniques et codes esthétiques que chaque écrivain s'approprie. Le personnage et ses relations dans le roman, est l'un de ces codes qui donnent l'illusion du réel et qui permet au lecteur d'identifier le réel du fictif en se référant à son vécu, son savoir et sa mémoire et de le rapprocher de la société réelle de l'écrivain ; ce que Claude Duchet explique quand il aborde la notion du « sociogramme ».

⁸¹ *Les Anges meurent de nos blessures*. Op.cit. p.09

⁸² Entretien avec Y. K, El watan, 18eme salon international du livre, Novembre 2013.

⁸³ J.P. Goldenstein, *Lire le roman*, Paris, Boeck, 2005, p. 50.

Dans *les anges meurent de nos blessures*, l'auteur ne nous présente pas son personnage héros par une description explicite, ce dernier est présenté sous un caractère implicite suivant un plan discursif où le lecteur le reconnaît par ses comportements, sa façon d'agir qui relève d'une idéologie ou d'une culture bien précise.

Exemple : - *Je n'aime pas me battre, je ne fais que me défendre.*

Cette réplique extraite de la page 126, est la réponse de Turambo à Destefano (européen et directeur d'une écurie de boxe qui lui a demandé de rejoindre cette dernière), explique un principe dont Turambo est doté : le refus de la violence. Le même avis est partagé par son oncle Mekki qui refuse, catégoriquement, la demande de Destefano. « *C'est un péché, décréa-t-il. On ne trempe pas son pain dans le sang d'autrui (...) nous sommes des croyants, et aucune foi ne se reconnaît dans la violence* »⁸⁴.

Yasmina khadra nous livre un des traits moraux de son personnage mais aussi de la société algérienne, ce à quoi il fait allusion par l'emploi du pronom personnel « nous » dans le passage ci-dessus.

Un autre trait moral que le lecteur peut détecter facilement dans un autre passage discursif :

- *Pas moi. L'argent haram, ce n'est pas ma tasse de thé.*
- *Comment ça haram ? tu ne l'as pas volé.*
- *Je ne l'ai pas mérité, non plus. Je suis boxeur pas comédien.*⁸⁵

L'auteur insiste sur les traits psychologiques de son personnage-héros plus que ses traits physiques pour présenter les marques indicatives de toute une société. En effet, Turambo est un personnage à travers lequel on peut identifier l'époque, le pays et la société qu'il reflète, il est notamment, le moyen le plus privilégié pour nous transmettre ce que l'auteur veut nous faire apprendre sur l'Histoire ainsi que son point de vue. Il est intra-diégétique, un personnage-narrateur qui témoin, argumente et raconte l'Histoire de l'Algérie de l'entre-deux guerres, par ses valeurs morales, ses expériences et ses réactions vis-vis le monde qui l'entoure.

III. Espace entre le réel et l'imaginaire

⁸⁴ *Les Anges meurent de nos blessures*. Op.cit. p.127.

⁸⁵ Ibid.167.

Tout récit met en jeu au moins un personnage aux prises avec une intrigue dans un espace représenté, dans un cadre temporel précis. Personnage, intrigue, temps et espace sont les quatre composantes fondamentales du récit.

Entendu comme un lieu où se déroule l'action fictive, narrée dans le récit, il est à la fois créateur narratif et indicateur d'un lieu mais, comme le rappelle J. P. Golden Stein : «*L'utilisation de l'espace dépasse pourtant de beaucoup la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend présenter* »⁸⁶ Ainsi, on peut comprendre que l'espace est producteur de sens c'est-à-dire qu'il participe en s'investissant à part entière dans les éléments donnés à interpréter et il joue un rôle important dans l'illusion du réel que l'écrivain veut donner par son récit.

Dans notre corpus d'étude : *les anges meurent de nos blessures*, le narrateur décrit la pauvreté, la violence et le racisme que vivait l'Algérie en employant des indicateurs temporels et spatiaux des événements réellement vécus par le peuple algérien. Cette réalité extra littéraire donne lieu à une réflexion critique sur la mission de l'écrivain ; celle de dénoncer fortement l'ordre et la mémoire coloniale. Pour cela, l'auteur joint les deux maillons de la production littéraire : d'un côté la fiction et de l'autre côté la réalité sociale. Et comme pour faire effet de vraisemblance, ou effet de réel, l'auteur se réfère à des lieux réels (Oran, Alger, Sidi Bel Abbas, Médine Djedida, Lourmel) et donne des dates précises et qui renvoient à des événements existants dans la réalité historique « *jeux d'Amsterdam en 1928* ».

De plus, les structures spatiales dans le récit relèvent d'un choix idéologique, celui de rendre compte des changements sociaux et historiques en Algérie par lesquelles l'auteur expose une évolution graduelle en rapport direct avec le vécu algérien : « *J'ai grandi dans un bidonville dantesque aux portes de Sidi Bel Abbas. Dans un patio où les souris avaient la taille des chiots. La faim et les guenilles étaient mon âme et mon corps* »⁸⁷. On remarque que le premier espace décrit par l'auteur est un espace référentiel qui a une signification historique, les adjectifs que le narrateur a accordés à son village natal expliquent la situation misérable et la pauvreté que vivait le peuple colonisé.

L'auteur évoque un espace de la communication littéraire et idéologique ; la spatialité que sous-entend toute une esthétique de la réception. Le narrateur de Yasmina khadra décrit

⁸⁶ GOLDENSTEIN, Jean-Paul, *Pour lire le roman*, Op.cit. p.209.

⁸⁷ *Les Anges meurent de nos blessures*. Op.cit. p.57.

les lieux des frontières (Turambo, Graba) comme des espaces où il y a un mode de vie instable, misère, analphabétisme. Il explore la société et la vie des habitants des frontières en parlant de l'extrême pauvreté : « *A Graba on ne payait ni pour ses crimes ni pour ses péchés, on était pauvres, un point c'est tout* »⁸⁸. Yasmina khadra dénonce ce mode de vie et cette situation par la voix de son personnage narrateur, ce qu'il exprime en évoquant le premier espace (Graba) et en parlant de Zane (son employeur a Graba) : « *il fallait être fou pour s'enraciner à Graba lorsqu'on avait les moyens de se payer une maison à la ville* »⁸⁹. C'est dans cette phrase que l'écrivain fait recours à la ville, un espace qui a révélé en lui le désir de rêver pour la première fois « *je crois que c'est bien ce jour-là que je m'étais mis à rêver car je ne me souviens pas de l'avoir fait avant* »⁹⁰

En parlant de la ville de Sidi Bel Abbes vue pour la première fois, le narrateur exprime sa grande attirance pour cette ville par opposition à Graba ; deux espaces, l'un prestigieux, l'autre médiocre pour nous faire plonger pleinement dans le déséquilibre que vivaient les algériens de cette époque :

Et voilà Sidi Bel Abbas qui balayait mes références d'une main seigneuriale en étalant sous mes yeux un monde insoupçonnable fait de rues asphaltées, de réverbères tandis que nous nous éclairions aux quinquets d'un autre âge, de trottoirs jalonnés d'arbres, de vitrines où l'on exposait de la lingerie fine qui m'aurait anesthésié de gêne...⁹¹

Si l'auteur a voulu apporter une description minutieuse de ces espaces complètement divergents, c'est dans un but purement idéologique, celui d'insister et de pointer le doigt sur le déséquilibre social et économique qui ne peut être que le fruit de la colonisation et d'un système qui ne se soucie pas des divergences et d'injustices. Cette idée apparaît clairement surtout, quand il commence à décrire Oran.

III.1. Oran, un espace-personnage

Depuis toujours, la ville est une source d'inspiration que l'on rencontre chez de nombreux auteurs. Personne ne peut nier ou oublier les descriptions de Paris dans les écrits de Balzac, de Zola ou de Baudelaire. Ce dernier est considéré comme l'un des premiers écrivains

⁸⁸ Ibid., p.89.

⁸⁹ Les Anges meurent de nos blessures. Op. Cit. p.41.

⁹⁰ Ibid., p.55.

⁹¹ Ibid., p. 54.

qui ont évoqué la nouvelle représentation de l'espace au sein de la fiction. Dans l'un de ses poèmes ; *le cygne*, il fait allusion aux métamorphoses de la ville.

En ce sens, le récit contemporain impose un nouveau mode de narration. Notre écrivain utilise des techniques de narration moderne en rupture avec la littérature classique. Bernard Westphal écrit dans « la Géocritique » qu' « *en l'absence d'une hiérarchie strictement établie, le récit postmoderne s'empare du monde, le désinstalle, le remonte ou le re-monde à sa guise tout en préservant sa qualité foncière* ». Ceci nous montre l'importance et la préoccupation que l'écrivain contemporain accorde à la construction de son espace fictionnel, mais chaque auteur à sa manière de l'ancrer dans ses récits littéraires, ce qui relève du talent de l'auteur en ce qui est la construction d'une géographie symbolique même si on peut y repérer une représentation des lieux réels de la ville.

Des théoriciens comme Michel Butor, George Perec explique qu'il existe une relation étroite entre la ville et le roman dans le sens où ils se complètent mutuellement. Dans ce roman, l'auteur de « *les anges meurent de nos blessures* » nous présente Oran comme un espace polymorphe, chargé de plusieurs significations. Il fait recours à des lieux à la fois historiques et imaginaires, ce qui nous invite à explorer avec profondeur la richesse symbolique de la ville d'Oran.

L'évocation d'Oran émerge à la page 74, où le personnage-narrateur met les pieds, pour la première fois, sur Oran plus exactement à Médine Djedida. Il évoque cette ville en exprimant le sentiment d'étonnement et de plaisance à la découverte de la ville : « j'étais aux anges...et, pour moi, c'était ce que je pouvais espérer de mieux »⁹². En décrivant Médine Djedida, l'auteur constitue de cette ville un lieu hybride, à mi-chemin entre le réel ; puisqu'il fait recours à des espaces qui existent réellement dans cette cité, des détails qui emmènent le lecteur jusqu'aux lieux décrits « la rue de Général Cérez et du boulevard Andrieu »⁹³ et l'imaginaire quand il fait succéder ces lieux réels par des expressions qui expriment sa subjectivité et son imaginaire « *le rêve, enfin* ».

L'auteur nous transporte au cœur de l'Histoire à partir des détails qu'il nous fournit sur cette ville qui est, pour lui, un « *port d'attache* », son « *refuge* » et sa « *patrie* ». Il

⁹² *Les Anges meurent de nos blessures*. Op. Cit. p.74

⁹³ *Ibid.*, p.74.

mentionne « *A Médine Djedida, la pauvreté était toujours là, sauf qu'elle avait de la pudeur* ».p.80

On comprend qu'ici que le narrateur affirme, d'une part, qu'aucun espace ou partie de l'Algérie de cette époque, n'était à l'abri de la misère et de la pauvreté. D'autre part, il souligne que la différence est bien claire entre le premier espace habité par des autochtones et le deuxième qui rassemble différentes communautés et où les gens combattent et refusent la pauvreté : « *car à Oran, la pauvreté était une mentalité, et non une condition* »⁹⁴. Il ajoute « *à Oran on tolérait d'être au bas de l'échelle, jamais au pied de quelqu'un* »⁹⁵.

Le narrateur souligne que ces espaces qu'il prend pour « des refuges » étaient à une époque donnée, plus beaux et les gens y étaient plus heureux « *c'était mon univers qui recouvrait ses marques, mes gens tels qu'ils furent avant que le malheur les désarçonne* »⁹⁶ et pour mettre le point sur son identité et son appartenance à ce territoire avant que les autres « colons » le font exiler, il ajoute « *mon élément que je réintérais après tant d'exils et de naufrages* »⁹⁷. Il se laisse perdre dans les ruelles de la ville en portant un nouveau regard sur son existence et sur celle de ses semblables, il fait une description minutieuses des rues, demeures, ruelles avec un lexique mélioratif en opposition avec le premier univers « Graba » qui est symbolique de la misère, la violence, la pauvreté. « *Celui qui a connu Graba peut aller n'importe où en paix. Le pire restera toujours derrière lui* »⁹⁸

L'auteur introduit une dualité qui élargit le trou entre les communautés, rien que pour marquer le décalage qui était entre la condition des Européens en Algérie avec celle des autochtones et pour décrire la situation sociopolitique de l'Algérie à la période des colons. Oran « la ville européenne » était un univers qui privilégie le multiple, tout y devient pluriel où l'autochtone cherche ses repères et tente de reconstruire son identité. L'inégalité et l'injustice que les colons ont créées en Algérie étaient omniprésentes dans cette ville, le narrateur l'indique clairement quand il parle des autochtones habitants d'Oran ;

Le partage n'était guère équitable, et les choses accusaient un strabisme trop prononcé pour que tout le monde puisse regarder la même chose de la même façon. Il y avait fausse donne quelque part. Trop de décalages rendaient les

⁹⁴ . *Les anges meurent de nos blessures*. Op. Cit.p.76.

⁹⁵ Ibid. p.77.

⁹⁶ Ibid. p. 78.

⁹⁷ Ibid. p. 81.

⁹⁸ Ibidem.

passerelles périlleuses ; la ségrégation, qui faisait des uns une entité abstraite et des autres un fait accompli⁹⁹

En plus de différence des conditions en passant d'un espace à un autre, le narrateur, par cette exposition des lieux complètement différent, nous indique le développement et le changement de la vie de son personnage héros, en passant de Graba à un espace ambitieux, raffiné ; Oran, où il connaîtra l'aventure et le sens de la vie et un changement qui touchera le cours et le mode de cette dernière.

Une certaine confusion s'installe dans l'esprit du lecteur lorsque le narrateur décrit Oran tantôt comme une ville chargée de monuments historiques et tantôt comme une ville fantasmée; elle rassemble ne fait, le réel et le fictif. En effet, les endroits cités montrent l'engagement de l'auteur dans l'intériorisation des lieux où l'Histoire en est l'élément de base. En revanche, on ne peut inscrire toute cette description dans le réel puisqu'elle est subjective par les sentiments et les sensations du personnage-narrateur bien qu'une vraisemblance est omniprésente et exaltée par un cadre spatial qu'on peut identifier au réel.

Ainsi, le lieu dans ce roman devient actant, voire un personnage qui participe au développement de l'histoire et qui occupe une place très importante. Il est porteur d'une parole qui ajoute un éclaircissement sur l'Histoire de l'Algérie des années 1920-1930. Par ailleurs, il est nécessaire de souligner le rôle que le personnage-narrateur joue dans la création de l'espace en question, il reflète l'humeur du héros et l'état dans lequel il se trouve. Ce dernier décrit les espaces sous différents aspects : culturels, poétiques, sociaux, historiques... ce qui nous fournit des interprétations sur l'Histoire de l'Algérie. « *Oran était devenue le cirque de l'horreur* »¹⁰⁰

Dans cette citation, on remarque que le même espace « de rêves » décrit avec un lexique mélioratif s'est transformée en « un cirque d'horreur », une perception plurielle et différente du lieu fait intégrer des espaces réels, existants dans la carte géographique, dans la fiction et l'imagination du narrateur. En ce sens, l'auteur fait rejoindre à la fois l'aspect descriptif et métaphorique d'une part, et d'autre part la réalité et la fiction, ce qui rend difficile de détecter et de situer la barrière entre le réel et le fictif, ce qui révèle de la fonction même de la narration : voiler le réel pour mieux le dévoiler.

⁹⁹ Ibid. P. 76.

¹⁰⁰ . *Les anges meurent de nos blessures*, Op. Cit.p. 140.

Les images que Khadra nous donne sur ces endroits (quoiqu'elles soient subjectives), elles reflètent exactement la situation de l'Algérie et des différentes communautés qu'il y avait à cette époque, ainsi que l'état du personnage-narrateur au nom de la jeunesse algérienne des années 1930 jusqu'à l'indépendance (1962). Les états des lieux changent donc avec le changement des situations vécues spécifiquement par Turambo et par l'Algérie d'une façon générale.

Au fil de notre lecture, nous avons constaté que la description des espaces révèle non seulement la dualité richesse/pauvreté, mais qui peut se lire sous un autre angle : si on analyse les lieux décrits dans les autres romans de Khadra où le narrateur veut transmettre la vision des autochtones qui ont vécu la colonisation, on trouverait certainement des indices qui reflètent la ségrégation, le pessimisme d'un côté et peut être, la nostalgie et l'amour envers ces endroits. Mais, ce qui marque la différence avec la description d'Oran dans *les anges meurent de nos blessures* est justement la pluralité ; c'est une ville dans laquelle se rejoignent les différentes communautés, celles des français, des espagnols et des *araberbères*¹⁰¹, différentes races et différentes cultures, ce qui la rend belle et attirante, c'est ce que le narrateur tente d'exprimer dans les pages 77,78,79 du roman. «*A cet endroit précis se rejoignaient sans se fréquenter les différentes communautés qu'une ligne de démarcation virtuelle départageait tacitement* »¹⁰². L'espace vaut donc plus qu'une simple description des endroits, il permet non seulement aux actions de se dérouler mais d'inscrire la fiction dans la réalité et de restituer la mémoire de l'Algérie plurielle.

¹⁰¹ Néologisme créé par Yasmina Khadra pour indiquer les personnes.

¹⁰² . *Les anges meurent de nos blessures*. Op. Cit. P79

Conclusion

En guise de conclusion de ce chapitre, nous pouvons dire que le discours historique constitue un ornement narratif dans le texte de Yasmina Khadra. Notre auteur, grâce à sa stratégie narrative, nous raconte une période de l'Histoire algérienne, celle des années 20. Cette période a été marquée par la misère et la pauvreté. A l'image du village détruit par un séisme violent, le personnage principal, Turambo, a connu des hauts et des bas dans un contexte social pénible.

Monté si vite et si haut dans ce sport noble par rapport, entre autres, à ses origines moyenâgeuses), il cherche surtout une vie amoureuse, quiète et heureuse. Mais, rien ne ternit plus la lumière de son bonheur acquis sur les rings, que le souvenir de «Turambo», son village natal. Rien aussi ne le navre plus que l'impossibilité dressée par l'esprit colonial, maître fabricant de tuiles à lui faire tomber sans arrêt sur la tête. Par ailleurs, Turambo ne réussit pas à construire ce dont il rêve, c'est-à-dire sa vraie raison de vivre, un solide amour-refuge à ses angoisses de colonisé dans une société coloniale conquérante pourrie de complexes de supériorité, teintée de racisme et de mensonges qu'aucune série d'œuvres de fiction ne pourrait reproduire totalement, définitivement. Puis l'«ange» est déchu. Ni l'amour de sa cousine Nora, ni celui d'Aïda une prostituée, ni même celui d'Irène, «l'Européenne», entre autres, n'apaisent les houles d'insatisfactions montées en lui, ne refroidissent les brûlures toujours vives de son âme. Là donc, son éducation sentimentale est un échec violent, terrible.

Conclusion générale

Le travail a consisté à prouver une double intention. Il s'est agi d'emblée de dégager l'expression identitaire malinké à travers l'exploitation fictionnelle de l'Histoire. Cette double intentionnalité procède de deux points névralgiques. Elle met d'abord en évidence l'utilisation consciente de l'Histoire comme substrat du roman entraînant par ce fait son exploitation pour aboutir à une fiction. C'est d'ailleurs ce que Jean-Marie Schaeffer appelle « la contamination du monde historique par le monde fictionnel »¹⁰³. En réalité, c'est le monde imaginaire et imaginable qui s'empare du monde historique pour créer le monde fictionnel. Tel que posé, le monde fictionnel équivaut au monde imaginaire.

Il en ressort que dans le rapport Histoire/fiction, la fiction corrode l'Histoire, la dénature et la dévisage pour la soumettre aux exigences de l'imagination. Là est tout le sens de l'exploitation et de l'esthétisation. Cependant, les traces flagrantes de l'Histoire perceptibles dans l'œuvre romanesque sont les marques de la référentialité qui accordent à certaines œuvres un crédit de dénotation. Il y a donc interaction et interagissement entre ces deux disciplines et, par conséquent, l'action de la fiction n'est pas que dénaturation. L'ambiguïté relationnelle qui en découle a certainement motivé l'embarras de Paul Ricoeur dans la désignation des rapports entre Histoire et fiction. Il parle invariablement et inversement de « *fonctionnalisation de l'histoire* »¹⁰⁴ et d'« *historicisation de la fiction* »¹⁰⁵. L'objectif immédiat paraît être la vulgarisation de l'Histoire qui est confinée dans les rayons des bibliothèques. Il faut débusquer l'Histoire, se jouer d'elle pour la répandre et la faire connaître ; c'est probablement ce à quoi s'attèle Yasmina Khadra. Il éveille la mémoire de l'Histoire en s'inventant un univers interdisciplinaire.

Ensuite, on note que l'enjeu identitaire préside à l'écriture de Yasmina Khadra. En effet, son œuvre, au-delà de son enracinement dans l'Histoire de l'Algérie, est le lieu d'expression de la donnée récurrente qu'est l'identité culturelle maghrébine en général et algérienne en particulier. Cette identité se lit à deux niveaux. D'abord par le biais du style narrativisant du texte de Yasmina Khadra et ensuite par l'intégration des items et culturels algériens dont la présence dans les textes représente sans nul doute un retour aux sources pour

¹⁰³ . Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999, p. 141.

¹⁰⁴ . Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Tome III, Paris : Seuil, 1985, p. 331.

¹⁰⁵ . *Idem*, p. 342.

l'auteur. Il y a une sorte de « promotion » culturelle chez Yasmina Khadra qui s'oppose à la notion de quête identitaire, car l'auteur ne recherche plus une identité mais il affirme celle qui le détermine.

A travers *Les anges meurent de nos blessures*, le romancier ouvre de nouveaux rivages et des horizons neufs qu'il faudra découvrir avec l'innocence et quelquefois la naïveté de l'enfant. L'observateur ou le lecteur de Yasmina Khadra devra se débarrasser de tous les préjugés pour s'abreuver à la source de sa fécondité créatrice.

Par ailleurs, le romancier s'engage dans un processus d'autoréalisation d'autant plus qu'il écrit dans un langage qui lui est propre. Il se réalise dans sa spécificité. L'exploitation fictionnelle de l'Histoire apparaît dans la perspective de Yasmina Khadra comme une saignée, ce qui donne à cette écriture l'aspect d'un rituel, d'un sacrifice. Il s'est fortement inspiré des grands bouleversements de l'Histoire algérienne, ceux qui mettent en relief des conflits, des guerres, des souffrances physiques et morales, qui toutes, dans une perspective métonymique, renvoient à une blessure, à du sang. Yasmina Khadra a, dans un langage d'un conteur, créé ses fictions.

Bibliographie

1. Corpus

KAHDRA, Yasmina, *Les anges meurent de nos blessures*, Casbah édition, Alger, 2013.

2. Romans de Yasmina Khadra

KHADRA Yasmina, *L'Ecrivain*, Paris, Julliard, 2001

KHADRA Yasmina, *L'automne des chimères*, Paris, Baleine (Folio Policier), 1998

3. Ouvrage :

ADAM Jean Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994.

BARTHES, Roland, « Elément de sémiologie », in : *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1965.

DUCHET Claude, *Sociocritique* (texte de B. Berke et J. Decottignie), Paris, Nathan, 1979.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1978.

GENETTE, Gérard, Seuil, Seuil, Paris, 1987.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992.

JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris : SEDES/HER, 1999.

MAINGUENEAU Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, Collection Le Fondamentaux, 1994.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

RICOEUR, Paul, *Histoire et vérité*, Paris : Seuil, 2001.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Tome I, Paris : Seuil, 1983.

RICOEUR Paul, *Temps et récits*, Tome II, (La configuration dans le récit de fiction), Paris, Seuil, 1984.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, Tome III, (le temps raconté), Paris, Seuil, 1985.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'Histoire ?*, Paris, Seuil, 1971.

Vincent, Jouve, *Poétique du roman*, deuxième édition, Armand Colin, Paris, 2007.

ZERAFRA, *Roman et Société*, Paris, P.U.F., 1971.

Table des matières

Introduction générale	2
Premier chapitre Présentations : auteur, corpus d'étude et cadre théorique	
Introduction.....	7
I. Présentation de l'Auteur	
I-1. Biobibliographie.....	8
I-2. Yasmina Khadra : une histoire d'un pseudonyme	11
II .Présentation du corpus.....	13
II.1. Préambule.....	13
II.2. Résumé de l'œuvre.....	14
II.2.1. Analyse et interprétation du titre.....	15
II.2.1.1. Second chapitre : I – Nora	17
II.2.1.2. Le troisième chapitre : II – Aida.....	18
II.2.1.3. Le quatrième Le chapitre : III – Irène.....	19
II.2.2. L'analyse de l'image.....	19
II-3- Le choix de la langue française.....	22
II-4- Sens et cheminement d'une œuvre.....	23
Conclusion.....	27
Deuxième chapitre : Histoire et histoires	
Introduction.....	29
I. Histoire et Fiction : quelques notions théoriques.....	30
I.2. Histoire, quelle définition prendre en considération ?.....	30
I.3. La fiction : Approche définitionnelle.....	32
II. La fiction au service de l'Histoire dans le texte de Y. Kahdra.....	37
II.1. Turambo entre réalité et fiction.....	40
II.1.1. Turambo : symbole et signification.....	40
II.1.2. Turambo, témoin de l'Histoire.....	43
III. Espace entre le réel et l'imaginaire.....	45
III.1. Oran, un espace-personnage.....	47
Conclusion.....	52

Conclusion générale.....	53
Bibliographie.....	55
Table des matières.....	56