



REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE



MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE ABBES LAGHROUR- KHENCHELA

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Français

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

Thèse de doctorat

Option : Sciences des textes littéraires

**Stratégies d'écriture et positionnements dans l'écriture
romanesque de Yasmina Khadra : *Ce que le jour doit à la
nuit, L'Équation africaine et Khalil.***

Réalisé par :

Mlle. Rebhaoui Djahida

Sous la direction de :

Dr. Hafsaoui Ourda

Jury:

Dr. Hambli Achour	Président	Université de Khenchela
Dr. Hafsaoui ourda	Rapporteur	Université de Khenchela
Dr. Athemena Abdelmalik	Examineur	Université de Khenchela
Dr. Benhafs Dalila	Examineur	Université de Khenchela
Dr Abdelaziz Leila Lina.	Examineur	Université de Batna
Dr. Sayad Meriem	Examineur	Université de Tébessa
Dr. Locif Badreddine	Co-encadrant et invité	Université de Khenchela

Année Universitaire : 2025/2026

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à ma directrice de recherche, Madame Hafsaoui Ourda, pour la confiance qu'elle m'a accordée, la pertinence de ses conseils et la bienveillance avec laquelle elle a guidé chacune des étapes de ce travail.

J'adresse également mes remerciements les plus sincères à Monsieur Loucif Badreddine, mon Co-encadrant, pour sa disponibilité, sa rigueur scientifique et la générosité de son accompagnement.

Ma gratitude va enfin à Monsieur Boukhalat Djamel, de l'Université Mohamed Boudiaf de M'sila, dont l'appui précieux et le soutien constant ont grandement contribué à la réalisation de cette recherche.

Dédicaces

.....A moi

Table de matière

Remerciements	2
Dédicaces.....	3
Introduction générale	1
Chapitre I: Perspectives contextuelles et conceptuelles	
Introduction partielle.....	21
I-1- D'une langue imposée à une littérature réinventée : trajectoire de la littérature maghrébine d'expression française	24
I-2 L'œuvre de l'Algérie coloniale aux chaos contemporains : Khalil, L'Équation africaine, Ce que le jour doit à la nuit.....	33
I-2-1 Ce que le jour doit à la nuit.....	37
I-2-2- L'Equation africaine :	40
I-2-3 Khalil.....	43
I-3- Les thématiques majeures dans l'œuvre de Yasmina Khadra	45
I-3-1- L'identité	46
I-3-1-1 L'identité personnelle et l'identité collective	46
I-3-1-2 L'identité hybride	50
I-3-1-3 La fragilité identitaire	53
I-3-1-4 L'identité Rhizome	55
I-3-2- L'altérité	58
I-4- Colonialisme, Terrorisme : Deux Faces d'une Même Violence.....	65
I-4- 1- Colonialisme.....	65
I-4-2 Le néocolonialisme et pseudo-indépendance.....	69
I-4-3 Les traces du passé colonial dans l'intégration des immigrés	71
I-4-5-Terrorisme	73
I-5- Les civilisations et transculturalité :	79

I-5-1- Le choc des civilisations :.....	79
I- 5-2 Dialogue intercivilisationnel.....	85
I-6- Stratégie scripturale : L'arsenal littéraire de Yasmina Khadra	91
I-6-1 Style et langue khadariens : au prisme barthésien	91
I-6-2- Le pseudonyme comme première stratégie scripturale	96
I-6-3- Hybridité générique et mélange des genres littéraire	98
I-6-3-1 Métissage, hybridité et interculturalité	100
I-6-3-2- L'interculturalité.....	104
I-6-4- La polyphonie et la voix narrative	109
I-6-5- L'esthétiques des contraires comme stratégie innovatrice Khadarienne.....	111
I-6-6- Quand le titre devient stratégie scripturale et acte de résistance :	116
I-7- Posture d'auteur entre transgression et tradition.....	124
I-7-1- L'engagement de l'écrivain et la fonction sociale de la littérature.....	124
I-7-2- Les enjeux et des stratégies du positionnement littéraire	126
Conclusion partielle	134
Chapitre II Stratégies d'écriture et singularité stylistique chez Yasmina Khadra	
Introduction partielle.....	136
II-1-Mash-up des genres et l'hybridation littéraire	138
II-1-1- Le mélange des genres dans l'œuvre de Khadra	138
II-2 Le « Je » narratif et les voix extérieures : Polyphonie et Dialogisme chez Yasmina Khadra	142
II-2-1 Polyphonie mémorielle et identitaire dans Ce que le jour doit à la nuit.....	142
II-2-2-Monologue intérieur et résilience dans <i>L'Équation africaine</i>	149
II-2-3 Le monologue intérieur dialogique dans Khalil	151
II-3- Stratégies titrologiques et innovation scripturale	154
II-3-1 Khalil	154

II-3- 2- Ce que le jour doit à la nuit et l'Équation africaine	159
II-4- Effacement et spatialité romanesque : un procédé d'écriture singulier chez Yasmina Khadra	165
II-5- L'esthétique des contraires dans l'art narratif de Khadra	176
II-5-1- La scène du double : entre affrontement et résonance des personnages chez Khadra.....	181
II-5-1-1 Kurt vs Bruno	181
II-5-1-2 Jessica vs Elina.....	187
II-5-1-3 Khalil Vs Joma	194
II-5-1-4 Jonas vs Jelloul et Ouari.....	200
II-5-2- Les frontières invisibles : la dialectique raciale « Blancs vs Noirs » dans L'Équation africaine	209
II-5-3- Europe vs Afrique, Nord vs Sud, Occident vs Orient : l'imaginaire spatial du conflit.....	218
II-5-4- L'islam vs les autres religions	226
II-6- Transculturalité et dialogue intercivilisationnel.	231
II-6- 1 L'entre-deux culturel dans Ce que le jour doit à la nuit	234
II-6- 2- Quand cultures et civilisations se heurtent dans L'Équation africaine	240
II-6- 3- Khalil : Quand le choc des civilisations devient personnel.....	244
Conclusion partielle	249
Chapitre III : Positionnements et engagement : lectures croisées de trois romans	
Introduction partielle.....	252
III-1- Dire et Contre-dire : Luites discursives et résistances identitaires dans l'œuvre de Yasmina Khadra	255
III-1- 1 Le discours colonial, le discours national et le discours opposé (post-colonial) dans ce que le jour doit à la nuit	257

III-1-2 Discours racial et le discours opposé dans L'Équation africaine.....	264
III-1- 3 Les voix contraires de Khalil entre radicalisme et tolérance	269
III-2- Le "Je" est un "Autre" : La quête identitaire comme acte de résistance chez Khadra.....	272
III-2-1- Younes et Jonas : la quête d'unité dans la dualité	272
III-2-2- Kurt : l'art de se perdre pour se retrouver.....	281
III-2-3- Khalil et la quête déchirante de soi :	285
III-3- Engagement et quête d'humanité : Yasmina Khadra entre fiction et réalité sociale	291
III-3-1 Polyphonie, le monologue intérieur et la subversion générique comme forme d'engagement littéraire.	291
III-3-2 Ecrire en pseudonymat	295
III-3-3 Les titres au-delà de l'esthétique	297
III-4- L'esthétique des contraires et la spatialité comme positionnement littéraire	300
III-5- Khadra et le syndrome de l'objet aimé : possession, dépossession, obsession et positionnement	303
Conclusion partielle	315
Conclusion générale	317
Bibliographique :	329

« Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas : c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement. Un esclave, qui a reçu des ordres toute sa vie, juge soudain inacceptable un nouveau commandement. Plutôt mourir debout que de vivre à genoux. »

— Albert Camus, L'homme révolté

Introduction générale

Dans une acception simple, les stratégies d'écriture désignent l'ensemble des choix conscients ou implicites qu'un écrivain mobilise pour organiser son discours, donner forme à sa pensée et atteindre un effet esthétique, idéologique ou symbolique. Elles ne se réduisent pas à de simples procédés stylistiques : elles traduisent une posture d'auteur et un rapport particulier au langage. La stratégie d'écriture reflète ainsi inévitablement une vision propre à l'écrivain, qui se fait à la fois parleur et médiateur de la société, en inscrivant son œuvre dans une interaction constante entre le vécu individuel, l'imaginaire créatif et les réalités collectives.

De son côté, le positionnement littéraire ou ce que l'on nomme la posture littéraire peut être défini comme l'ensemble des attitudes, des choix et des discours par lesquels un écrivain construit son identité d'auteur et se situe dans le champ littéraire et social. Elle manifeste à la fois la manière dont il se représente comme écrivain et la façon dont il est perçu par ses lecteurs et ses contemporains. Avec toute sa complexité et sa subtilité, cette posture se déploie tel un véritable labyrinthe envoûtant, dont les détours et les passages sinueux révèlent des trésors insoupçonnés. Elle devient une tangente vibrante de la réalité, une danse enivrante entre l'imaginaire et la vérité, offrant à l'écrivain la possibilité d'explorer les profondeurs de l'âme humaine. Qu'elle naisse d'un choix délibéré ou d'une impulsion instinctive, elle façonne l'essence même de l'œuvre : elle grave sur les pages blanches de l'histoire les tourbillons de pensées et les échos de voix, révélant ainsi une vision singulière du monde. À travers elle, l'écrivain ne se limite pas à raconter : il affirme une parole, il prend position, inscrivant son écriture dans une trajectoire où se conjuguent engagement, esthétique et responsabilité.

En effet, la littérature, et particulièrement le roman, se présente dès lors comme un espace de création, mais aussi comme un lieu d'engagement moral et de solidarité historique. Jean-Paul Sartre rappelle :

Je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide, et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi. L'écrivain est médiateur par excellence et son engagement c'est la médiation.¹

D'autre part, Barthes l'affirme que l'écriture n'est pas seulement esthétique, mais éthique. Chaque écrivain, en choisissant une écriture, affirme une morale : une certaine manière d'être au monde et de communiquer avec les autres. Dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Barthes distingue la langue, le style et l'écriture. La langue est un système collectif et imposé, que l'écrivain reçoit sans le choisir ; le style, quant à lui, relève de l'individu, presque de la nature biologique, puisqu'il constitue la voix singulière de l'auteur : « *Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art.* »²

L'écriture, en revanche, n'est pas donnée : elle est un choix conscient, inscrit dans l'histoire et la société, et engage l'écrivain dans une position face au monde. Comme le souligne Barthes

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, p. 84.

² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

L'écriture est une réalité ambiguë : d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société ; d'autre part, de cette finalité sociale, elle renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux instrumentales de sa création.³

Loin d'être neutre, elle traduit une prise de position, une responsabilité à l'égard de son époque et de ses lecteurs. Ainsi, choisir une écriture réaliste, poétique, lyrique ou minimaliste n'est jamais un geste purement esthétique : c'est un acte éthique qui révèle une vision du monde, une manière d'assumer ou de refuser certaines valeurs. Cette dimension éthique et historique de l'écriture trouve une résonance singulière dans le contexte algérien. Il faut dire que la littérature algérienne d'expression française est née d'une histoire de violence, de domination et de marginalisation de l'identité.

Sur le plan chronologique, elle s'inscrit dans une succession de ruptures et de continuités qui épousent les mouvements profonds de l'histoire nationale. On peut y distinguer plusieurs phases : le surgissement, l'affirmation, la contestation, l'engagement et la recomposition, chacune éclairant à sa manière l'évolution identitaire et esthétique du champ littéraire.

Dès les années 1920, émergent les premières voix pionnières de la francophonie algérienne. Jean Déjeux situe la genèse de la littérature maghrébine d'expression française autour de cette période, en évoquant des figures fondatrices telles que Hadj Mustapha le Goumier (1920), Choukri Khodja (1925) et Abdelkader Hadj Hamou (1925). Ces premiers textes, encore hésitants dans leur forme mais déjà

³ Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, 1972.

audacieux dans leur visée, esquissent les contours d'une écriture en devenir, partagée entre la contrainte d'une langue héritée et la nécessité de dire le monde algérien.

La décennie 1940 marque une étape fondatrice de cette émergence. En Algérie paraissent des œuvres déterminantes telles que *L'Éternel Jugurtha* (1946) de Jean Amrouche, *Soliloques* (1947) de Kateb Yacine, ou *Jacinthe noire* (1947) de Marie-Louise Amrouche. C'est alors l'éclosion du roman algérien d'expression française, une littérature qui, selon Jean Déjeux dans *La littérature maghrébine d'expression française* (1992), dépasse les frontières tout en s'enracinant dans des mémoires locales. Cette phase inaugure une ère où la langue du colonisateur devient paradoxalement le lieu d'une affirmation identitaire et d'une conquête symbolique de soi.

Les années 1950 marquent un tournant décisif dans l'histoire de la littérature algérienne d'expression française : l'écriture quitte les terrains de l'introspection et du témoignage pour s'affirmer comme acte de dévoilement et de contestation. L'œuvre de Mouloud Feraoun (*Le Fils du pauvre*, 1950), de Mohamed Dib (*La Grande Maison*, 1952), de Mouloud Mammeri (*La Colline oubliée*, 1952) et surtout de Kateb Yacine (*Nedjma*, 1956) érige désormais le roman en lieu de résistance symbolique, où s'élabore la conscience nationale. À travers ces voix majeures, la fiction devient un espace de lutte, un moyen de dire l'injustice et d'affirmer une identité niée. Entre 1956 et 1962, la création littéraire se politise ouvertement et se fait « littérature de combat », étroitement liée à la guerre d'indépendance et à la réécriture du destin collectif algérien.

Après l'indépendance, à partir de 1962, s'affirme une génération d'écrivains que Jean Déjeux qualifie de « non-conformiste ». Libérée des urgences militantes de la guerre, cette nouvelle voix littéraire entreprend de revisiter l'histoire récente et d'interroger les fondements du mythe révolutionnaire. Les romanciers de cette période s'éloignent du discours héroïque pour explorer les désillusions, les

fractures sociales et les paradoxes du jeune État algérien. La littérature devient alors un espace de lucidité critique, où s'élaborent de nouvelles formes esthétiques et narratives au service d'une réflexion sur la modernité, la mémoire et les contradictions du devenir national.

Dans les années 1990 et 2000, s'ouvre une période contemporaine profondément marquée par la « décennie noire », dont les blessures politiques et humaines imprègnent durablement l'imaginaire littéraire algérien. Les écrivains de cette génération, parmi lesquels Assia Djebar, Rachid Mimouni, Maïssa Bey, Salim Bachi, et Yasmina Khadra, font de la littérature un espace de témoignage, de résistance et de reconstruction. À travers leurs œuvres, ils abordent les traumatismes du terrorisme, les désillusions de l'après-indépendance, les drames de l'exil et les fractures identitaires. Cette écriture de la douleur et de la mémoire se double d'une quête de sens et d'humanité : dire pour comprendre, écrire pour réparer. Ainsi, la littérature algérienne contemporaine se distingue par sa densité thématique, sa pluralité formelle et son ouverture à l'universel, inscrivant la parole algérienne dans le concert des voix du monde.

Depuis les années 2010, une nouvelle génération d'écrivains algériens, que l'on peut qualifier d'extrêmement contemporains, s'impose sur la scène littéraire avec des formes, des langages et des imaginaires profondément renouvelés. Évoluant dans un contexte mondialisé marqué par les mutations technologiques, les déplacements migratoires et les questionnements identitaires, ces auteurs réinventent la manière de dire l'Algérie et le monde. Leur écriture, souvent introspective et ouverte à la pluralité des voix, conjugue ironie, lucidité et engagement discret, tout en s'éloignant des postures militantes héritées des générations précédentes tels que Maïssa Bey, Kamel Daoud, Samir Toumi, Kaouther Adimi, Salim Bachi et bien d'autres

Cette littérature de l'extrême contemporain se distingue par une esthétique de la fragmentation et de la mobilité. Les frontières entre les genres s'effacent, le roman se mue en récit poétique, en méditation intime ou en chronique du réel. Les thématiques de la ville, de la solitude, de la mémoire numérique, de la transmission et de la quête de soi y occupent une place centrale. Ces écrivains incarnent une génération partagée entre fidélité à une mémoire collective et aspiration à une liberté individuelle, dans un rapport renouvelé à la langue française, désormais perçue non plus comme un héritage contraignant, mais comme un espace de création, d'invention et de métissage.

Ainsi, la littérature algérienne de l'extrême contemporain ne se limite plus à témoigner d'un passé douloureux. Elle interroge le présent et invente l'avenir. Elle inscrit l'Algérie dans un dialogue fécond avec les autres cultures, tout en affirmant la singularité de son expérience historique et humaine. Cette littérature devient un véritable laboratoire de formes et d'idées, révélant la vitalité d'une parole en mouvement, en quête de nouveaux équilibres entre mémoire et modernité.

C'est dans cette évolution que s'inscrit l'écriture de Yasmina Khadra, figure-pont entre la génération de l'après-indépendance et celle de l'extrême contemporain. Son œuvre occupe une position charnière, car elle hérite des blessures de l'histoire tout en anticipant les questionnements du présent. Par une langue à la fois classique et vibrante, par une esthétique où le tragique se mêle à l'espérance, Khadra construit un univers littéraire qui dialogue avec la mémoire nationale tout en embrassant la condition humaine dans sa dimension universelle.

Son écriture, à la croisée du témoignage et de la méditation, relie la littérature algérienne à ses origines de résistance tout en la projetant vers l'avenir. Elle incarne cette transition entre la parole du combat et celle de la réconciliation, entre la littérature de l'enracinement et celle de l'ouverture. Yasmina Khadra apparaît comme

l'auteur dont la voix tisse un lien vivant entre passé et modernité, entre mémoire et ouverture à l'universel.

Né en 1955 dans le Sahara algérien, Mohammed Moulessehouli, connu sous le pseudonyme de Yasmina Khadra, incarne pleinement cette tension féconde entre contrainte et liberté. Issu d'un univers marqué par la tradition orale et l'héritage des conteurs, il intègre très jeune l'école des cadets de la Révolution, puis l'académie militaire interarmes de Cherchell, où il entame une longue carrière d'officier.

Traversant la période sombre des années 1990, il choisit, pour échapper à la censure militaire, de publier sous le nom de son épouse, un geste symbolique fort qui exprime à la fois la contrainte historique et la volonté inébranlable de faire entendre sa voix

Par la clarté de son style et l'universalité de ses thèmes tels que la guerre, le fanatisme, l'exil, la mémoire et la rédemption, Khadra occupe aujourd'hui une place charnière dans la littérature algérienne contemporaine, à la fois héritier d'une écriture engagée et porteur d'une parole tournée vers l'humain. Son œuvre, traduite dans plus de quarante langues, s'étend du récit autobiographique au roman postcolonial, en passant par la nouvelle et la fable philosophique. De *Morituri* (1997) à *Khalil* (2018), en passant par la trilogie composée de *Les Hirondelles de Kaboul*, *L'Attentat* et *Les Sirènes de Bagdad*, l'écrivain s'impose comme l'une des voix majeures d'une littérature à la fois ancrée dans la réalité algérienne et ouverte à l'universalité.

Ses romans, parmi lesquels *Ce que le jour doit à la nuit* (2008), *L'Équation africaine* (2011), *Khalil* (2018), *L'Attentat* (2005) et *Les Hirondelles de Kaboul* (2002), sondent les blessures intimes et collectives tout en réaffirmant, avec une foi obstinée, la dignité humaine. Adapté au cinéma par Alexandre Arcady, *Ce que le jour doit à la nuit* demeure l'un de ses textes les plus emblématiques, tant par la finesse de son écriture que par la puissance symbolique de son message.

Écrivain de l'entre-deux, Khadra manie une langue héritée de l'ancien colonisateur pour exprimer des réalités locales et universelles à la fois, construisant une œuvre plurielle traversée de voix et d'identités multiples. Écrivain prolifique, il aborde également la poésie et déploie des techniques narratives qui déroutent souvent le lecteur. Son écriture, marquée par un humanisme constant, s'attache à dépasser les malentendus entre Orient et Occident et à déconstruire les préjugés qui alimentent la méfiance réciproque. Sans jamais prendre parti pour un camp contre l'autre, Khadra revendique une posture universelle, qui refuse la violence et érige la paix en valeur fondamentale. Sa littérature, inventive, hybride et ouverte au monde, s'adresse à l'humanité tout entière. En effet, les écrivains de l'entre-deux, tels que Khadra, embrassent une langue duale et construisent une œuvre plurielle, traversée de voix et d'identités multiples. Dans ces littératures postcoloniales, l'imaginaire s'enracine dans les cultures autochtones tout en s'exprimant dans une langue héritée du colonisateur. Le français, loin de n'être qu'un simple habillage, devient le médium à travers lequel les écrivains affirment une identité à la fois singulière et plurielle, au carrefour des langues et des mondes. « *La langue est plutôt pour lui comme une ligne dont la transgression désignera peut-être une surnature du langage* »⁴. À l'instar de Yasmina Khadra, Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohamed Dib, Kateb Yacine, Rachid Boudjedra, Tahar Djaout, Rachid Mimouni et bien d'autres, ces écrivains investissent la langue française pour en faire un instrument de mémoire, de résistance et de création littéraire.

Reconnu pour sa prose poétique et dense, Khadra écrit dans une langue qu'il qualifie lui-même de conquise : « *J'écris en français, mais pas comme les Français ;*

⁴ Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, 1972.

j'écris avec la sensibilité d'un Algérien. »⁵ Loin de subir la langue de l'ancien colonisateur, il la transforme en un espace d'expression, de résistance et de dialogue. Son écriture, nourrie par une mémoire vive et par un imaginaire métissé, transcende les frontières géographiques et culturelles pour interroger les blessures du monde contemporain.

Notre étude s'intitule « *Stratégies d'écriture et positionnements dans l'écriture romanesque de Yasmina Khadra : Ce que le jour doit à la nuit, L'Equation africaine et Khalil* », s'inscrit dans une réflexion sur les rapports entre littérature, histoire et société. Elle interroge la manière dont l'auteur, à travers une écriture hybride et plurielle, met en scène l'altérité, l'identité et les tensions contemporaines, tout en ouvrant son œuvre à une portée universelle.

Dans cette perspective, il est impossible de faire abstraction du style et de la langue de l'écrivain, véritables instruments qui confèrent à son œuvre son unicité et sa singularité. Chez Yasmina Khadra, le style et la langue constituent des vecteurs essentiels qui élèvent sa création au rang de littérature-monde, en transcendant les frontières illusoires et en ouvrant un espace d'art et de beauté universels.

Cette problématique épineuse, qui touche au rapport entre style et langue, autrement dit, aux stratégies scripturales mises en œuvre par Yasmina Khadra, nous invite à approfondir l'analyse de ses choix d'écriture et de ses procédés narratifs. En effet, la langue n'est jamais innocente : chaque texte, au-delà de sa forme esthétique, s'attache à transmettre des valeurs socioculturelles et humaines, inscrivant ainsi l'acte littéraire dans une dynamique à la fois esthétique, éthique et idéologique. « *Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur.* »⁶

⁵ Legrand, Philippe, interview avec Yasmina Khadra: <https://www.parismatch.com/vivre/art-de-vivre/paroles-decrivains-yasmina-khadra-la-memoire-sinvite-dans-les-histoires-meme-les-plus-romanesques-226938> , consulté le 10 mai 2024

⁶ Sartre, 1948, p. 67.

En ce sens, la littérature ne se limite pas à refléter les normes et valeurs culturelles dominantes : elle les interroge, les déconstruit et les critique, devenant ainsi un terrain fertile pour l'analyse des structures sociales. Espace privilégié de réflexion, elle s'affirme d'autant plus lorsqu'elle met en lumière son propre processus créatif. Les écrivains, comme Yasmina Khadra, refusent toute neutralité : leur écriture se fait médiation et résistance, chaque mot portant en lui la capacité d'agir sur le réel et de nourrir les luttes pour la justice et la dignité humaines.

Dans cette perspective, Yasmina Khadra apparaît comme un écrivain de la réconciliation. Héritier d'une histoire nationale tourmentée, il fait de la parole littéraire un lieu d'échange entre l'Orient et l'Occident, entre mémoire et modernité, entre souffrance et espoir. Sa plume, qualifiée par Philippe Legrand de « *virevoltante et touchant le cœur* »⁷, incarne une voix humaniste et universelle, où se conjuguent la lucidité du témoin et la sensibilité du poète.

C'est à travers une œuvre vaste, traversée par les tourments de l'histoire et habitée par une profonde foi en l'humain, que Yasmina Khadra interroge les fractures du monde contemporain. Ses romans, qui oscillent entre engagement et méditation, témoignent d'une volonté constante de comprendre le mal, de sonder la douleur et de réaffirmer la dignité de l'homme face à la barbarie. Dans cette optique, notre étude portera plus particulièrement sur *Ce que le jour doit à la nuit* (2008), *L'Équation africaine* (2011) et *Khalil* (2018), trois œuvres emblématiques qui condensent les grandes thématiques et les tensions esthétiques de l'univers khadarien.

Ce que le jour doit à la nuit évoque la relation dialectique entre la mémoire et l'oubli, entre l'amour et la perte. Par le destin de Younes, l'auteur retrace la blessure

⁷ Legrand, Philippe, Interview avec Yasmina Khadra, « Paroles d'écrivains : Yasmina Khadra — la mémoire s'invite dans les histoires, même les plus romanesques », Paris Match, en ligne, consulté le 10 mai 2024, <https://www.parismatch.com/vivre/art-de-vivre/paroles-decrivains-yasmina-khadra-la-memoire-sinvite-dans-les-histoires-meme-les-plus-romanesques-226938>.

coloniale et la nostalgie d'une Algérie partagée entre deux mondes, tout en esquisant la possibilité d'une réconciliation par la reconnaissance mutuelle. *L'Équation africaine* met en scène la traversée existentielle d'un homme confronté à la souffrance du monde et à la nécessité de redéfinir l'humain au-delà des appartenances géographiques, culturelles ou religieuses. À travers le voyage intérieur du docteur Kurt Krausmann, Khadra médite sur la compassion, la foi et la renaissance spirituelle. Enfin, *Khalil* plonge au cœur du désastre intime d'un jeune homme happé par le fanatisme. Par cette plongée dans la conscience d'un terroriste, l'écrivain donne à voir l'irreprésentable pour interroger les mécanismes du mal et la possibilité d'une rédemption par la lucidité et l'amour.

En réunissant ces trois œuvres, notre étude entend saisir l'évolution de l'écriture khadarienne, son passage de la dénonciation du tragique collectif à la quête d'une réconciliation universelle. Chacun de ces romans, à sa manière, révèle la tension fondatrice de l'œuvre de Khadra : celle d'un écrivain qui cherche, au-delà de la violence et de la désespérance, à restaurer la confiance en l'homme et à réconcilier l'âme humaine avec elle-même.

La réflexion sur les stratégies d'écriture et la posture d'auteur irrigue abondamment la critique littéraire contemporaine. Dominique Maingueneau, dans *Le Discours littéraire*⁸ (2004), éclaire cette posture comme un pivot où s'entrelacent inscription dans le champ littéraire et social, choix stylistiques et responsabilité éthique. Loin d'une simple empreinte biographique, l'auteur y apparaît comme une construction discursive, forgée par des choix stratégiques au cœur d'une perspective socio-poétique. Au cœur du francophonisme contemporain, Mickaël Le Bris, dans *Écrire entre les langues : stratégies d'écriture et enjeux esthétiques dans le roman*

⁸ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire* (Paris : PUF, 2004).

*francophone contemporain*⁹(2014), sonde les vertus identitaires et symboliques de ces stratégies. Sonde les vertus identitaires et symboliques des stratégies scripturales qui émergent quand la langue se fait espace de rencontre et de tension. Il montre comment, dans les romans francophones actuels, des procédés comme la créolisation, l'hybridation linguistique ou la polyphonie remettent en question les hiérarchies linguistiques et esthétiques, et deviennent des gestes à la fois esthétiques et politiques pour affirmer une identité plurielle.

Spécifiquement africaine, la thèse de Julien Yao Kouadio, *Les Stratégies d'écriture dans le roman africain francophone contemporain : identité, histoire et mémoire* (2010)¹⁰, décortique les arsenaux narratifs d'Ahmadou Kourouma, Boubacar Boris Diop et Tierno Monénembo. Oralité stylisée, polyphonie et anachronismes forcent la réécriture des mémoires coloniales et postcoloniales, érigeant la fiction en bastion contre-discursif de résistance identitaire.

Quant à Yasmina Khadra, la critique en distingue plusieurs axes convergents : thématique, mémoriel, éthique et esthétique. Bouchakour Fatima (Université d'Oran 2, 2020-2021) met en lumière, dans *Les stratégies d'écriture chez Yasmina KHADRA dans « les anges meurent de nos blessures » et « ce que le jour doit à la nuit »*¹¹. Les constructions narratives, les temporalités ciselées et les figures symboliques qui signent l'unicité stylistique khadrine. Ces fils directeurs, diachroniques autant que synchroniques, se voient enrichis par des études sur les postures féminines. Nathalie Grande, dans *Discours paratextuel et stratégie d'écriture*

⁹ Mickaël Le Bris, *Écrire entre les langues : stratégies d'écriture et enjeux esthétiques dans le roman francophone contemporain* (thèse de doctorat, Université de Bretagne, 2014).

¹⁰ Julien Yao Kouadio, *Les Stratégies d'écriture dans le roman africain francophone contemporain : identité, histoire et mémoire* (thèse de doctorat, Université de Cocody-Abidjan, 2010).

¹¹ Bouchakour Fatima-Zohra, *Les stratégies d'écriture chez Yasmina Khadra dans « Les Anges meurent de nos blessures » et « Ce que le jour doit à la nuit »* (thèse de doctorat, Université d'Oran 2, Faculté des Langues Étrangères, 2020-2021).

: une étude des textes d'accompagnement chez Mme de Villedieu »¹² (2004), ausculte les préfaces et dédicaces de Marie-Catherine Desjardins comme des leviers paratextuels décisifs. Loin d'ornements vains, ces liminaires légitiment l'hybridité romanesque – histoire et morale en tension libre, et défient les censures genrées, forgeant une autrice intrépide au Grand Siècle. À l'identique, Nicoletta Agresta, dans « Stratégies auctoriales féminines de positionnement dans le champ littéraire : l'exemple d'Emilia Luzzatto »¹³ (2024), traque les ruses polyphoniques d'une romancière italienne du XIX^e siècle, dont romans « roses », chroniques, manuels et pseudonymes zoliennets contournent le monopole masculin et tracent une posture éclatée et victorieuse.

Ainsi, R. Farsi (2019), dans *Positioning Strategies and Representation in Fictional Autobiography: The Sense of an Ending*¹⁴, analyse le roman de Julian Barnes en mobilisant les théories de la représentation des acteurs sociaux et du positionnement spatial. Ce travail illustre comment les choix narratifs participent à la construction de la posture auctoriale, offrant un modèle utile pour analyser les stratégies d'écriture romanesque.

Cependant, la question précise de l'articulation entre ces deux dimensions demeure abordée de manière fragmentaire, souvent explorée à travers le prisme de l'engagement ou de la représentation du réel. C'est précisément dans cette lacune que s'inscrit notre étude, qui s'attache à analyser cette interaction au sein de trois romans

¹² Nathalie Grande, « Discours paratextuel et stratégie d'écriture : une étude des textes d'accompagnement chez Mme de Villedieu », *Textyles* **15** (2004), <https://journals.openedition.org/textyles/2297>.

¹³ Nicoletta Agresta, « Stratégies auctoriales féminines de positionnement dans le champ littéraire : l'exemple d'Emilia Luzzatto », *Fabula/Colloques* (2024), (consulté le 27 févr. 2026) <https://www.fabula.org/colloques/document11407.php>

¹⁴ R. Farsi, *Positioning Strategies and Representation in Fictional Autobiography: The Sense of an Ending*, *Anglia* **137**, no. 1 (2019): 84-104, (consulté le 27 févr. 2026) <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/ang-2019-0006/html> (consulté le 27 févr. 2026)

emblématiques de Yasmina Khadra : *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil*, qui constituent le corpus central de notre recherche. Ces œuvres, choisies pour leur richesse thématique et stylistique, permettent de saisir comment l'écrivain déploie ses stratégies narratives pour construire une écriture à la fois esthétique, éthique et universelle, et comment son positionnement d'auteur se révèle à travers la polyphonie des voix, l'hybridation des genres et la tension entre réalisme et lyrisme.

Malgré l'abondance des travaux consacrés à son œuvre, peu d'études ont véritablement analysé comment les choix stylistiques de Khadra traduisent une démarche de médiation entre cultures, mémoires et identités. C'est cette lacune que notre recherche vise à combler, en analysant comment l'hybridation des genres, la polyphonie des voix et la tension entre réalisme et lyrisme construisent une écriture à la fois esthétique, éthique et universelle.

Ces trois romans, bien que distincts par leurs intrigues et leurs contextes, dialoguent entre eux autour d'une même obsession : la quête de sens dans un monde fragmenté, où l'individu affronte à la fois les blessures de l'Histoire et les dérives de la modernité. Ils mettent en scène des personnages habités par la souffrance, le doute et l'espérance, des figures à la fois intimes et symboliques, porteuses d'un discours éthique et social qui dépasse leur destin personnel.

À travers les parcours de Younes, de Kurt et de Khalil, Khadra interroge les tensions entre l'amour et la haine, la foi et la désillusion, la culpabilité et la renaissance. L'amour y devient plus qu'un sentiment : il est une force de résistance, un espace de réconciliation entre soi et l'autre, entre l'homme et le monde. Ainsi, dans l'univers romanesque de Yasmina Khadra, les destins individuels se confondent avec celui des peuples, les drames personnels rejoignent les tragédies collectives, et la littérature se fait miroir de l'humanité blessée, mais toujours en quête de lumière.

Dans cette optique, *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil* de Yasmina Khadra apparaissent des romans privilégiés du dialogue avec l'Autre. À travers des thèmes tels que l'altérité, la dualité, la complémentarité et parfois l'opposition. Khadra met en scène une écriture profondément marquée par l'actualité politique, sociale, culturelle et religieuse, qui influence le cours même de sa création. En effet, la littérature khadarienne incarne la force de l'écriture comme médiation entre les cultures. Elle illustre la thèse selon laquelle écrire, c'est choisir une manière d'assumer sa place dans le monde, de résister à l'aliénation et d'ouvrir des voies nouvelles vers la compréhension mutuelle et la paix.

À la lumière de ces constats, notre réflexion s'articule autour d'une interrogation principale : **Comment les stratégies d'écriture mises en œuvre par Yasmina Khadra participent-elles à la construction d'une posture d'écrivain engagé, où l'esthétique devient le lieu d'une réflexion éthique et humaniste sur le monde contemporain ?** À partir de cette problématique centrale, plusieurs questions de recherche se dégagent :

- Qu'entend-on par « stratégies d'écriture » chez Yasmina Khadra et en quoi traduisent-elles un rapport singulier à la langue, à la mémoire et à l'histoire ?
- Comment l'écrivain parvient-il à concilier l'exigence esthétique de son œuvre et la portée éthique de son discours ?
- Quelle image de l'écrivain se dégage à travers ses choix narratifs et stylistiques et comment son positionnement évolue-t-il entre engagement, lucidité et quête d'universalité ?
- En quoi l'écriture khadarienne peut-elle être perçue comme une forme de médiation et de réconciliation entre mémoire, identité et universalité humaine ?

Notre recherche repose sur l'hypothèse que les stratégies d'écriture mises en œuvre par Yasmina Khadra traduisent une volonté de médiation entre les cultures,

les mémoires et les imaginaires. Son œuvre érige l'esthétique en espace de dialogue entre l'Orient et l'Occident, entre l'intime et le collectif. Loin de se réduire à une quête de beauté formelle, cette esthétique s'imprègne d'une dimension éthique, où chaque choix stylistique, du symbolisme à la métaphore, en passant par la construction des personnages, traduit une vision du monde fondée sur la dignité, la compassion et la lucidité. La langue française, loin d'être pour lui un signe d'aliénation, devient un lieu d'affirmation identitaire et de liberté créatrice.

Dans cette perspective, la posture d'écrivain qu'il construit s'apparente à une quête d'humanisme. Son engagement n'est ni militant ni idéologique ; il s'exprime dans la recherche d'une vérité morale qui refuse la haine et appelle à la réconciliation des consciences. Par la mise en récit de la souffrance, de la perte et du pardon, l'écriture khadarienne agit comme une parole réparatrice, une forme de thérapie symbolique qui restaure la dignité humaine et redonne sens à l'existence. Tout en s'enracinant dans la mémoire algérienne et postcoloniale, son œuvre tend vers un universel pluriel, nourri de la diversité des expériences humaines. En célébrant la complexité de l'être et en refusant toute forme de manichéisme, Yasmina Khadra propose une littérature de la réconciliation et de la paix, où l'art devient un moyen de résistance et de régénération spirituelle.

Pour mener à bien cette étude, nous avons adopté une démarche à la fois herméneutique, textuelle et sociocritique, afin d'articuler la dimension esthétique de l'écriture à sa portée éthique et idéologique. L'approche herméneutique permet de saisir le sens profond de l'œuvre en tant qu'espace d'interprétation du monde. Elle éclaire la manière dont Yasmina Khadra inscrit son écriture dans une quête de vérité et de compréhension de l'humain, tout en interrogeant les blessures de l'histoire et les contradictions de la condition moderne.

L'approche textuelle et stylistique s'attache, quant à elle, à analyser les procédés narratifs et les choix linguistiques qui structurent le discours romanesque. Elle met en évidence les stratégies d'écriture telles que la polyphonie, le symbolisme et la tension entre réalisme et lyrisme, à travers lesquelles Khadra transforme l'expérience vécue en matière poétique et réflexive.

Par ailleurs, l'approche sociocritique relie le texte à son contexte historique et culturel. Elle met en lumière la façon dont l'œuvre dialogue avec les problématiques du monde contemporain, notamment celles liées au fanatisme, à la guerre, à l'exil ou encore à la mémoire coloniale, tout en dépassant les frontières géographiques et identitaires. Ces différentes perspectives ne s'opposent pas mais se complètent, offrant une compréhension globale du projet littéraire de Yasmina Khadra.

Nous tenterons de répondre à notre problématique en mobilisant un ensemble de concepts théoriques complémentaires qui permettront d'éclairer la pluralité de l'écriture khadarienne. Nous nous appuierons sur Dominique Maingueneau, dont les notions de posture d'auteur et de scène d'énonciation offriront un cadre pertinent pour analyser la construction de l'identité scripturale et la position discursive de Yasmina Khadra au sein du champ littéraire. La polyphonie bakhtinienne, quant à elle, nous aidera à appréhender la multiplicité des voix, des consciences et des points de vue qui traversent ses romans, révélant une écriture dialogique ouverte à l'altérité.

Nous convoquerons également la réflexion de Roland Barthes sur le style et l'écriture, afin de comprendre comment Khadra transforme la langue française en un espace de liberté esthétique et éthique. Dans une perspective herméneutique, la pensée de Paul Ricœur nous servira à interroger la dimension interprétative et symbolique de son œuvre, notamment à travers les notions de mémoire, identité narrative et refiguration du monde par le récit.

Par ailleurs, la référence à Samuel Huntington et à sa théorie du choc des civilisations nous permettra d'analyser la portée transculturelle de l'écriture khadarienne, qui cherche à dépasser les clivages entre Orient et Occident pour instaurer un dialogue fécond entre les cultures. Enfin, la philosophie de Jean-Paul Sartre sur la littérature engagée et la responsabilité de l'écrivain nous aidera à distinguer la spécificité de l'encre khadarienne, marquée par un humanisme lucide et une parole de résistance, en la situant par rapport à celle de ses compatriotes écrivains algériens.

Le présent travail se déploie en trois chapitres fondamentaux. Le premier, intitulé « **Perspectives contextuelles et conceptuelles** », est consacré à une contextualisation du corpus ainsi qu'à des définitions des concepts clés qui sous-tendent notre étude. Il rassemble un ensemble de notions et de théories mobilisées pour guider l'analyse du corpus. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur des penseurs et théoriciens reconnus tels que Barthes, Bakhtine, Sartre, Maingueneau, Ricœur, Garaudy, Huntington, Albert Memmi, Bhabha, Edward Said, et d'autres, afin de constituer un cadre théorique solide.

Le deuxième chapitre, intitulé « **Stratégies d'écriture et singularité stylistique chez Yasmina Khadra** », propose une étude approfondie des choix narratifs et esthétiques déployés dans le corpus. Il examine l'hybridité et le mélange des genres et des formes littéraires, la polyphonie et le dialogisme selon Bakhtine. L'effacement et la spatialité romanesque, qui sont considérés comme des procédés d'écriture singuliers, ainsi que l'esthétique des contraires dans l'art narratif de Khadra. Enfin, ce chapitre aborde aussi les stratégies titrologiques et l'innovation scripturale, ainsi que la transculturalité et le dialogue intercivilisationnel.

Le troisième chapitre, intitulé « **Positionnements et engagement : lectures croisées de trois romans** », met en relief les postures de notre écrivain à travers les stratégies narratives et esthétiques analysées précédemment. Il propose une lecture

originale articulée autour de plusieurs axes. Le premier interroge le dire et le Contre-dire, révélant les luttes discursives et les résistances identitaires dans l'œuvre de Yasmina Khadra. Le second questionne le « Je » comme « Autre », en considérant la quête identitaire comme un acte de résistance. Le troisième se concentre sur l'engagement et la quête d'humanité, mettant en regard fiction et réalité sociale pour montrer ce que les choix esthétiques et narratifs de Khadra révèlent de sa vision du monde. Enfin, le chapitre se clôt par une analyse critique intitulée « Le syndrome de l'objet aimé : possession, dépossession, obsession et positionnement », qui propose une lecture approfondie des tensions et des représentations dans *Ce que le jour doit à la nuit*.

Chapitre I

Perspectives contextuelles et conceptuelle

Introduction partielle

Toute réflexion critique exige d'abord de s'ancrer dans un socle théorique et contextuel solide, afin de circonscrire les concepts, les repères et les cadres d'interprétation qui guideront l'analyse. Et pour inscrire notre recherche dans le champ scientifique qui lui est propre, ce chapitre théorique se construit comme le socle conceptuel et contextuel fondamental sur lequel repose l'ensemble de notre démarche herméneutique. Il offre un cadre méthodologique rigoureux et une boîte à outils critiques sophistiqués, spécialement conçus pour éclairer les stratégies d'écriture et les positionnements esthétiques, politiques et éthiques à l'œuvre dans l'univers romanesque de Yasmina Khadra.

Dans le cas de l'œuvre de Yasmina Khadra, écrivain majeur de la littérature algérienne d'expression française, une telle délimitation s'impose avec une intensité particulière : son écriture, à la fois profondément enracinée dans une histoire collective et tournée vers l'universel, engage le lecteur dans une traversée où se mêlent mémoire coloniale, fractures identitaires et interrogations contemporaines sur l'humanité. Avant de procéder à l'examen analytique des stratégies scripturales et des positionnements littéraires qui marquent ses romans, il est donc nécessaire de revenir aux concepts et aux contextes qui éclairent son projet d'écriture et qui permettent d'en comprendre les enjeux.

Le premier repère fondamental réside dans l'histoire de la littérature maghrébine d'expression française. Née dans la douleur d'une domination coloniale qui fit de la langue française à la fois un outil d'aliénation et un espace d'émancipation, cette littérature a connu une évolution remarquable, passant des premières voix timides, marquées par la mémoire du déracinement, à une véritable affirmation identitaire et esthétique. L'émergence de la littérature algérienne d'expression française, notamment

après l'indépendance où la langue de l'Autre devient le lieu paradoxal d'une réappropriation et d'une réinvention. C'est dans ce sillage que s'inscrit l'œuvre de Yasmina Khadra.

La présentation de l'auteur et son parcours constituent un second repère indispensable. Derrière le pseudonyme de Yasmina Khadra se tient Mohammed Moulessehoul. Ainsi, l'examen du corpus choisi, constitué de *Ce que le jour doit à la nuit* (2008), *L'Équation africaine* (2011) et *Khalil* (2018), complète ce cadrage théorique. Ces trois romans, bien que distincts par leurs intrigues et leurs contextes, sont traversés par des thématiques communes qui en révèlent la cohérence profonde. La question identitaire, l'expérience de l'altérité, les mémoires coloniales et néocoloniales, le terrorisme et la radicalisation, ainsi que le problème de l'intégration des immigrés, forment un réseau de motifs récurrents qui inscrivent ces récits dans les débats les plus brûlants de la modernité. Ces thèmes s'articulent à des problématiques de transculturalité : rencontres, cohabitations, chocs, mais aussi dialogues possibles entre civilisations. L'œuvre de Khadra apparaît ainsi comme un espace de confrontation et de médiation, où s'élabore une réflexion littéraire sur l'humain en situation de crise

C'est dans cette perspective que nous faisons appel à un cadre théorique pluriel : Barthes, pour penser la textualité et la richesse sémiotique de l'écriture ; Bakhtine, pour le dialogisme, la polyphonie et l'esthétique des contraires ; Sartre, pour l'articulation entre littérature et engagement ; Ricoeur, pour les questions d'identité narrative et de mémoire ; Jodelet et Lenclud, pour la dynamique des représentations sociales ; Rapoport et Huntington, pour les enjeux du conflit, du choc et du dialogue des civilisations ; Bhabha, pour le concept d'hybridité culturelle ; et Edward Said, pour la critique postcoloniale et la dénonciation de l'orientalisme. Ces références théoriques permettront d'éclairer les stratégies scripturales et les positionnements de Khadra dans une perspective à la fois littéraire, historique et sociologique. Ainsi, Gerard Genette

pour expliquer l'usage même du pseudonyme, véritable acte fondateur, sera envisagé comme la stratégie paratextuelle inaugurale et fondamentale d'une œuvre placée tout entière sous le signe du dédoublement, de l'interculturalité et de l'esthétique des contraires.

Enfin, pour penser dans toute son amplitude l'engagement profond qui soutend et structure cette écriture, nous mobiliserons les théories existentialistes de Jean-Paul Sartre et Compagnon sur la littérature engagée, ainsi que les analyses pragmatiques de Maingueneau sur le discours constitutif et celles, déconstructrices, de Barthes sur le mythe et la responsabilité politique de la forme littéraire.

I-1- D'une langue imposée à une littérature réinventée : trajectoire de la littérature maghrébine d'expression française

Dans son ouvrage *Qu'est-ce que la littérature ? (1948)*, Jean-Paul Sartre appuie que le caractère social du texte littéraire, lequel concrétise les conditions historiques, de la société à laquelle appartient l'auteur. L'œuvre littéraire est le miroir des traditions collectives autant qu'elle révèle les fractures d'une époque. Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire (1992)*, inscrit le texte dans le champ littéraire où il apparaît comme un espace de luttes où s'affrontent des enjeux de légitimité, où se redistribuent les capitaux culturels, et où chaque position d'auteur traduit une stratégie de distinction sociale.

Du côté des formalistes russes, Viktor Chklovski, dans *L'Art comme procédé (in T. Todorov [éd.], Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes, 1965)*, définit la littérarité par sa subversion des normes linguistiques. Le texte littéraire, en défamiliarisant le langage ordinaire, brise l'automatisme de la perception et impose une expérience renouvelée du réel.

Oswald Ducrot *Le Dire et le dit, 1984* et Émile Benveniste *Problèmes de linguistique générale, t. I, 1966* soulignent quant à eux l'importance de la mise en scène énonciative. Le texte littéraire se construit par un agencement calculé des voix narratives, des points de vue et des stratégies discursives, créant une polyphonie qui dépasse la simple communication.

Pour Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire, 1955*, Georges Poulet dans *La Conscience critique, 1971* et Martin Heidegger *Chemins qui ne mènent nulle part, 1935-1950*, le texte littéraire transcende la fonction utilitaire du langage. Il devient une présence ontologique, un espace de dévoilement où la lecture se mue en expérience existentielle, suspendue entre révélation et mystère. Enfin, Antoine Compagnon dans

son ouvrage *Le Démon de la théorie*, 1998 et Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* 1999, insistent sur le pacte de lecture singulier, où prime la production de sens sur l'informatif. L'interprétation, la réception active et la subjectivité du lecteur y deviennent constitutives de l'œuvre même.

Apparue au début des années 1950, la littérature maghrébine d'expression française s'est imposée d'emblée par sa singularité esthétique, grâce au soutien de maisons d'édition prestigieuses comme Le Seuil, Denoël ou Plon. Des débuts marqués par un lectorat principalement français et restreint, avant de connaître un rayonnement international qui lui a valu un lectorat sans cesse élargi et diversifié. Une littérature maghrébine écrite en français plutôt qu'en arabe et a connu plusieurs appellations : on l'a tour à tour nommée littérature maghrébine d'expression française, littérature maghrébine francophone, ou encore littérature maghrébine de graphie francophone. Cette dernière est utilisée selon Jean Déjeux par Khatibi pour souligner la tension entre langue d'écriture et identité culturelle

L'usage d'une langue étrangère comme véhicule d'expression ne saurait annihiler l'ancrage culturel originel de l'auteur ni oblitérer son identité première, André Miquel déclarait au sujet de l'œuvre de T. Ben Jelloun : « *Je crois que c'est une littérature arabe écrite en français.* »¹⁵ Ainsi que le formule avec pertinence Mourad Bourboune : « *la langue c'est quelque chose d'universel (...) l'écrivain algérien parle peut-être avec les mêmes mots qu'un français, mais n'utilise pas le même langage.* »¹⁶

¹⁵ Jean Déjeux, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 5, disponible sur : <https://excerpts.numilog.com/books/9782130447627.pdf>. consulté le 3 février 2024.

¹⁶ Mourad Bourboune, cité dans El Nouty, H. (1976). *L'enracinement arabe dans la littérature maghrébine d'expression française*. *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 22, 197-204. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1976_num_22_1_1393 (consulté le 28 mai 2025).

Ce constat révèle le statut purement instrumental de la langue dans ce contexte particulier. Le processus de francisation imposé aux sociétés maghrébines, bien loin de correspondre à quelque bienveillante entreprise éducative, s'est avéré constituer une machine à éradiquer méthodiquement les fondements identitaires arabo-maghrébins. Dans ce contexte, Tahar Djaout affirme que l'écrivain algérien porte avant tout le regard de sa propre identité nationale :

Tahar Djaout déclarait quant à lui en 1985 : « Je pense qu'un écrivain algérien est un écrivain de nationalité algérienne et que le regard qu'il peut porter sur son environnement et sur le monde ne peut être qu'un regard algérien, un regard qui enrichira l'Algérie d'autant plus qu'il l'inscrira dans un contexte de valeurs universelles. »¹⁷

Cette langue n'était qu'un butin de guerre que les écrivains algériens mobilisent pour dénoncer la colonisation française : « *Mais les Algériens ont conquis à leur tour le français et l'ont même retourné contre le maître.* »¹⁸ De cette violence symbolique est née une littérature maghrébine d'expression française qui, tout en étant le fruit direct de la stratégie coloniale de déracinement culturel et historique, représente paradoxalement le lieu d'une féconde hybridité linguistique et civilisationnelle. Cela n'inclue pas seulement l'Algérie mais le Maroc, la Tunisie aussi.

La naissance de la littérature maghrébine francophone selon Jean Déjeux renvoie à 1920, son précurseur Haj Mustapha le gommier (1920), Choukri Khodja (1925), Abdelkader Hadj Hamou (1925) Puis vient les précurseurs de la littérature Maghrébine francophone comme : En Algérie : Jean Amrouche L'Éternel *Jugurtha*

¹⁷ Jean Déjeux, *La littérature maghrébine d'expression française*, op. cit., p. 6.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

1946, le recueil de poèmes de Kateb Yacine, *Soliloques*, et le roman de Marie-Louise Amrouche, *Jacinthe noire*, paraissait en 1947. Au Maroc, Ahmed Sefrioui *La Boîte à merveilles* (1954). Et en Tunisie, Albert Memmi *La Statue de sel* 1953. En effet le roman n'a pas de nationalité comme le dit J. Déjeux dans son ouvrage. *La littérature maghrébine d'expression française* (1992).

Une littérature d'abondance et d'évolution perpétuelle s'est développée dans les trois pays du Maghreb, avec une vitalité particulière en Algérie. Cette production littéraire de plume française a connu une prolifération remarquable, poursuivant son expansion tout en acquérant une reconnaissance mondiale croissante :

« Le dramaturge égyptien Taoufiq El Hakim disait, interviewé : « La production [algérienne] en langue française est devenue célèbre dans le monde entier. Souhaitons qu'il en soit ainsi pour la production en langue arabe dans un proche avenir. »¹⁹

J. Déjeux rajoute à propos de qualité et la quantité par rapport à la Tunisie et au Maroc :

Il est clair cependant que sur le plan quantitatif les auteurs sont plus nombreux en Algérie qu'au Maroc et en Tunisie. La date de 1830, conquête française en Algérie, est de fait bien plus éloignée que celle de 1881 et celle de 1912. De même les œuvres elles-mêmes sont bien plus nombreuses en Algérie qu'au Maroc et en Tunisie. Mais ceci ne dit rien de la qualité.²⁰

Dans les années 1950, cette littérature évolue vers une phase de dévoilement et de contestation, marquée par la remise en question des structures coloniales et sociales. Mouloud Feraoun marqua les esprits avec son célèbre roman

¹⁹ Jean Déjeux, *La littérature maghrébine d'expression française*, op. cit., p. 7.

²⁰ *Ibid.*

autobiographique *Le Fils du pauvre* (1950). Kateb Yacine s'imposa comme une figure majeure grâce à son chef-d'œuvre *Nedjma* (1956), un roman qui révolutionna la littérature algérienne d'expression française par son innovation narrative. Mouloud Mammeri, avec *La Colline oubliée* (1952) et Mohamed Dib avec *La Grande Maison* dans la même année. Sans oublier Malek Haddad est son recueil de poème *Le Malheur en danger* (1956) et *Je t'offrirai une gazelle* (1959)

Cette effervescence littéraire, portée par des plumes algériennes exceptionnelles, créa une dynamique unique entre auteurs et lecteurs, reconfigurant le paysage romanesque. Entre 1956 et 1962, période cruciale de la guerre d'indépendance, se développe une littérature de combat, engagée politiquement et militante. Enfin, à partir de 1962, une nouvelle génération d'écrivains non conformistes émerge, apportant des voix plus diverses et critiques, bien que cette phase soit encore esquissée de manière sommaire.

Chronologiquement, Jean Déjeux y discerne quatre étapes : une littérature folklorique et moralisante jusqu'en 1945, suivie autour des années 50 d'une littérature de dévoilement et de contestation qui aboutit à l'éclatement de l'Ecole nord-africaine des Lettres » une littérature de combat qui se développe entre 1956 et 1962, une littérature de jeunes "non conformistes" enfin, (un peu trop sommairement esquissée) à partir de 1962. Suit un tableau fort

*complet des œuvres littéraires produites par les
trois pays du Maghreb entre 1945 et 1972²¹.*

A partir des années 90 vers les années 2000, apparue une nouvelle génération d'écrivains qui représente une littérature moderne dite contemporaine, émerge avec des figures comme Assia Djébar, Yasmina Khadra, Rachid Mimouni, Maïssa Bey, Kamel Daoud et Salim Bachi. Leurs œuvres, marquée par les traumatismes et l'angoisse d'une mémoire douloureuse vécue ou héritée de la Décennie noire, propose une relecture de l'histoire algérienne coloniale et postcoloniale. À travers leurs écrits, ils décryptent les blessures du terrorisme, les désillusions de postindépendance et les ambiguïtés du pouvoir, tout en explorant les déchirements identitaires, l'exil et les défis de l'intégration des immigrés. Cette littérature reflète ainsi les fractures profondes d'une société en crise, citant comme exemples *Le Fleuve détourné* (1982) de Rachid Mimouni ; *Le Blanc de l'Algérie* (1995) d'Assia Djébar ; la trilogie de Yasmina Khadra : *Les Hirondelles de Kaboul* (2002), *L'Attentat* (2005) et *Les Sirènes de Bagdad* (2006) ; *Meursault, contre-enquête* (2014) de Kamel Daoud ; et *Le Chien d'Ulysse* (2001) de Salim Bachi.

Cette nouvelle génération d'écrivains aborde des thématiques inédites tout en renouvelant les sujets traditionnels. Si certains textes persistent à traiter des maux sociaux bien ancrés comme immigration, exil, histoire coloniale. Cette mouvance aborde surtout des questions contemporaines comme la résilience, la réconciliation avec le passé colonial et postcolonial. Des œuvres telles que *L'Ombre d'un homme qui marche au soleil* (2004) illustrent cette double approche, mêlant réflexion historique et traitement novateur de l'amour et de la reconstruction identitaire.

²¹ Michel Gontard, « [Compte rendu de] Jean Déjeux : Littérature maghrébine de langue française », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 22, 1976, p. 216-220, disponible sur : https://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1976_num_22_1_1398, consulté le 29 mai 2025.

Dans une interview, l'écrivain revient sur son double destin de soldat et d'écrivain :

Moi, j'étais né pour écrire, je n'étais pas né pour être soldat. J'étais soldat à 9 ans parce que mon père le voulait. Ma première nouvelle, je l'ai écrite à 11 ans. Mon premier écrit publiable à 17 ans. J'ai vécu dans un monde parallèle. D'un côté soldat, de l'autre écrivain. Et c'est l'écrivain qui l'a emporté, même en tant que soldat. Je n'avais pas le sentiment de transgresser, juste d'être soldat. Et j'ai enfreint pas mal de règles, en écrivant durant 11 ans dans la clandestinité. Ce n'était pas de l'insubordination, mais le refus d'abandonner cette vocation.²²

Auteur de la trilogie fameuse, *Les Hirondelles de Kaboul*, *L'Attentat* et *Les Sirènes de Bagdad* et de nombreux romans qui ont conquis des millions de lecteurs dans le monde entier. Ecrivain algérien contemporain d'expression française. « *Mon problème c'est la langue française, c'est une langue que je n'ai jamais étudiée mais que je veux mériter(...)* Moi j'écris en français mais pas comme les français, j'écris avec la sensibilité d'un algérien (...)»²³ Reconnu pour sa plume fictionnelle ancrée dans une réalité tragique, Yasmina Khadra écrit avec une poésie qui porte comme un souffle romanesque puissant, plaçant le sujet humain au premier plan. Ses récits épiques

²² +213 Podcast, « *Yasmina Khadra : Algérien universel* », Apple Podcasts, 2025, disponible sur : <https://podcasts.apple.com/ca/podcast/3-yasmina-khadra-algérien-universel/id1810433612?i=1000704733259>, consulté le 19 juin 2025.

²³ Philippe Legrand, « *Paroles d'écrivains – Yasmina Khadra : "La mémoire s'invite dans les histoires, même les plus romanesques"* », Paris Match, disponible sur : <https://www.parismatch.com/vivre/art-de-vivre/paroles-decrivains-yasmina-khadra-la-memoire-sinvite-dans-les-histoires-meme-les-plus-romanesques-226938>, consulté le 10 mai 2024.

explorent les thèmes de l'amour, de l'amitié, de la solidarité, de l'espoir, de la sagesse et de la paix, guidant le lecteur à travers un monde violent et injuste vers la lumière. D'après Philippe Legrand : « *Sa plume virevolte, enthousiasme, réveille et touche le cœur. Yasmina Khadra fait partie du cercle très convoité de ces grands écrivains qui font le tour du monde.* »²⁴

Issu d'une tribu de conteurs, de poètes et d'écrivains, Mohammed Moulessehoul est né le 10 janvier 1955 dans le Sahara algérien, fils d'un père infirmier nomade. Il a embrassé la vie militaire dès l'âge de 9 ans en intégrant l'école des cadets, où il a gravi les échelons pour devenir sous-lieutenant de l'académie militaire interarmes de Cherchell. Pendant 25 ans, il a servi en tant qu'officier dans l'armée algérienne, atteignant le grade de Commandant pendant la guerre civile des années 90 en Algérie, où il a combattu contre l' AIS puis le GIA. Après sa démission de l'armée algérienne en 2000, il s'est consacré à l'écriture. Après avoir vécu au Mexique, il s'est installé en France en 2001, où il réside toujours. IL a préféré d'écrire en pseudonymat pour plusieurs raisons ; Yasmina Khadra est le nom de plume sous lequel Mohammed Moulessehoul écrit ses œuvres. G. Genette souligne : *[...]Ou bien il signe d'un faux nom, emprunté ou inventé : c'est le pseudonymat [...].* »²⁵ Khadra déclare :

J'écris sous pseudonyme pour des raisons de survie. J'étais dans l'armée (...) dans certain moment, on a exigé même un manuscrit à travers une comité de censure et j'ai choisi d'écrire dans la

²⁴ Philippe Legrand, « *Paroles d'écrivains – Yasmina Khadra : "La mémoire s'invite dans les histoires, même les plus romanesques"* », *op. cit.*

²⁵ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 21.

*clandestinité pour échapper à cette censure. Mais
le pseudonyme absolument n'a rien à voir (...)*²⁶

Il a débuté son parcours d'écrivain sous son vrai nom alors qu'il servait en tant que soldat. « *L'armée ne m'a jamais interdit d'écrire mais elle a essayé de me faire croire que ma carrière était ailleurs et qu'elle était dans l'errant.* »²⁷, confie-t-il. Entre 1984 et 1989, il a publié trois recueils de nouvelles et trois romans sous sa propre identité, recevant plusieurs distinctions littéraires. En 1997, paraît en France chez l'éditeur parisien Baleine son roman *Morituri*, qui le propulse sur le devant de la scène publique, bien que sous le pseudonyme Yasmina Khadra. Ce n'est qu'en 2001, avec la parution de son autobiographie *L'Écrivain*, que son identité masculine est révélée, et c'est dans *L'imposture des mots* en 2002 que toute son identité est dévoilée, après avoir conquis un large lectorat et reçu de nombreuses critiques élogieuses. Ses écrits ont été traduits dans nombreux pays et figurent parmi les plus lus au monde. Nombre de ses œuvres ont été adaptées au théâtre et au cinéma, notamment *Les Hirondelles de Kaboul*, transformé en film d'animation réalisé par *Zabou Breitman*, qui a été présenté au Festival de Cannes en mai 2019, ainsi que *Ce que le jour doit à la nuit*, adapté au cinéma par Alexandre Arcady en 2012.

Mohammed Moulessehoul captive son lectorat par sa capacité à explorer une diversité de genres littéraires, allant de l'autobiographie au roman post-colonial en passant par la nouvelle.

*La mémoire c'est un repère probant, nous devons
toujours nous référer à une mémoire surtout si elle
est nationale (...)* On ne pourra aller nulle part si

²⁶ Philippe Legrand, « *Paroles d'écrivains – Yasmina Khadra : "La mémoire s'invite dans les histoires, même les plus romanesques"* », *op. cit.*

²⁷ *Ibid.*

*on n'a pas derrière soi cette mémoire qui nous rappelle toujours à l'ordre(...)*²⁸.

Il a consacré la majeure partie de ses écrits à explorer le dialogue entre l'Orient et l'Occident, où se croisent des civilisations et des cultures telles que l'Afrique-Europe, l'Algérie-France. L'islam-christianisme, ainsi que les relations entre Blancs et Noirs. Il est également reconnu comme l'écrivain de l'urgence pendant la guerre civile en Algérie dans les années 90 ; ses œuvres telles que *Les Agneaux du Seigneur* (1998) et *À quoi rêvent les loups* (1999) retracent une partie de l'histoire de l'Algérie durant cette sombre période de conflit civil.

I-2 L'œuvre De l'Algérie coloniale aux chaos contemporains : Khalil, L'Équation africaine, Ce que le jour doit à la nuit

Yasmina Khadra est l'un des écrivains algériens contemporains d'expression française qui a consacré sa plume à dénoncer la réalité amère et désolante de la décennie noire des années 90 en Algérie, tout en réécrivant l'histoire d'un pays déchiré par la guerre en mêlant habilement réalité et fiction pour décrire de manière plus détaillée le quotidien socioculturel et pour lever le voile sur le passé colonial de la France en Algérie. Il s'inscrit ainsi dans le mouvement de la littérature mondiale qui a émergé pendant la période coloniale de l'Algérie et qui continue de résonner aujourd'hui à l'ère post-coloniale, mettant en lumière les urgences de notre époque.

Une plume oscillante entre souplesse et raffinement d'un côté, densité et sévérité de l'autre. Cette écriture métamorphose chaque roman en une aventure littéraire, jonglant avec aisance entre les styles et les tons. Nous avons opté pour l'étude

²⁸ Philippe Legrand, « *Paroles d'écrivains – Yasmina Khadra : "La mémoire s'invite dans les histoires, même les plus romanesques"* », *op. cit.*

de trois romans de son œuvre, motivés par diverses raisons qui seront éclaircies plus tard : *Ce que le jour doit à la nuit, l'équation africaine et Khalil*.

Le texte littéraire est lié à son contexte sociohistorique. En l'étudiant, nous nous efforçons de contextualiser son écriture, d'identifier les conditions qui l'ont façonné et en l'explorant, nous cherchons à restituer son essence afin de mieux appréhender les intentions de l'auteur. La sociohistoire, l'histoire sociale et le sociohistorique, trois termes qui gravitent autour d'un même thème : les circonstances et les conditions dans lesquelles une œuvre littéraire prend forme, en se basant sur deux piliers fondamentaux : la sociologie et l'histoire. En effet, la sociologie explore les relations interindividuelles ainsi que les dynamiques sociales, souvent marquées par la concurrence et la quête de richesse à travers les conflits et les guerres. En revanche, la sociohistoire s'intéresse aux langages, aux activités culturelles et aux moyens de communication qui participent à définir l'identité collective ou individuelle au sein d'une communauté, en prenant en compte tous les acteurs de la société, car ces derniers influent également sur les enjeux sociétaux.

Le texte était avant tout un document reflétant l'esprit et les mœurs de la société à laquelle il appartenait, dont il était censé exprimer l'essence :

La querelle sur Homère (...) a valeur exemplaire.

On a débattu pour savoir s'il existait bien un

individu nommé Homère (...) ou si ces œuvres

étaient seulement un ensemble de poèmes

anonymes (...). Dès lors que L'Iliade et L'Odyssée

étaient censées "exprimer" l'"esprit" de la société

grecque archaïque, (...)²⁹

²⁹ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, op. cit., p. 4.

De ce fait, les romans sont comme des miroirs de la société dans laquelle ils émergent. Les auteurs utilisent souvent leur écriture pour explorer et commenter les différentes facettes de leur monde, que ce soit les normes sociales, les conflits politiques, les changements culturels ou les aspirations individuelles. En se concentrant sur les personnages, les interactions et les récits, les romans offrent une perspective unique sur les complexités et les nuances de la vie quotidienne à une époque donnée. En ce sens, les écrivains agissent tantôt comme des historiens, tantôt comme des guetteurs, enregistrant et interprétant les dynamiques sociales de leur temps à travers le prisme de la fiction. D'après une critique de *La Bruyère* dans son œuvre majeur de la littérature française du XVIIe siècle *Les Caractères* publiée en 1688 :

Au terme d'une lecture attentive, Les Caractères apparaît étroitement lié à son époque (...). Il porte témoignage des irritations et des inquiétudes (...), reflète "les sentiments qui animèrent la France en ces désastreuses années" et nous ouvre des perspectives sur l'"Envers du Grand Siècle (...)"³⁰

L'ouvrage plonge au cœur des caractères humains, des travers sociaux et des comportements propres à la noblesse et à la bourgeoisie de cette époque. Les romans de cette période en général captent avec finesse les préoccupations les inquiétudes et les sentiments qui animaient la France à la fin du règne de Louis XIV. Selon Maingueneau :

Œuvre et société sont mises en relation sans que l'on quitte la conscience de l'auteur (...). Le style est

³⁰ Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, éd. R. Garapon, Paris, Classiques Garnier, 1962

*l'expression d'une "vision du monde" singulière qui donne accès à une mentalité collective (...). Chaque œuvre constitue un univers clos (...) où s'opère une double réconciliation : entre la conscience de l'auteur et le monde, et entre l'extrême subjectivité de l'auteur et l'universalité de son époque.*³¹

D'un autre côté, dans son ouvrage *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Maingueneau, à partir de L'approche marxiste classique qui considère la littérature comme un élément de la superstructure trouve que les œuvres doivent être interprétées comme des reflets idéologiques, bien que déformés, d'une réalité extérieure qui les façonne. Ainsi, les œuvres les plus accomplies, qualifiées de réalistes, sont celles qui remplissent le mieux cette fonction. Dans le même ouvrage, il cite que les romans de grande qualité mettent en scène des personnages typiques qui incarnent à la fois des individualités authentiques et le mouvement même de l'histoire.

L'écrivain Yasmina Khadra, se distingue en tant que représentant de l'histoire et contributeur à sa réinterprétation, mais à la différence d'un historien conventionnel, il le fait à travers le prisme de la fiction, proposant ainsi une vision originale et créative de la réalité passée. Ses écrits, notamment dans *Ce que le jour doit à la nuit*, offrent un témoignage puissant de l'histoire de l'Algérie coloniale et de ses paradoxes. Ils dépeignent une épopée bouleversante, imprégnée de sagesse et d'espoir. De même, ses romans, tels que *A quoi rêvent les loups* et *Les agneaux du Seigneur*, traversent la décennie noire des années 90 en Algérie, abordant des thèmes tels que la violence, l'intégrisme, la pauvreté, la religion, l'islamisme, le terrorisme, la politique et la guerre civile post-coloniale.

³¹ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, op. cit., p. 6.

L'écrivain examine également le terrorisme à l'échelle mondiale dans sa trilogie célèbre, composée de *Les hirondelles de Kaboul*, *L'attentat* et *Les sirènes de Bagdad*. À travers ces romans, Yasmina Khadra nous transporte dans un univers totalement différent, en utilisant une écriture à la fois sévère et poétique, parfois directe, pour dépeindre une réalité marquée par un dialogue percutant, profond et sensible.

I-2-1 Ce que le jour doit à la nuit

Composé 437 pages, publié en 2008 Éditions Julliard et aux éditions Sedia et Casbah en Algérie. Il s'agit d'un roman humain qui explore l'amour d'un pays à travers des histoires d'amour invraisemblables, violentes, meurtrières, charnelles, sanguines et nostalgiques, qui ainsi reflètent l'histoire littéraire passée de l'Algérie coloniale avec une richesse littéraire considérable. Les concepts principaux présents dans l'œuvre de Khadra sont mis en avant : l'identité, la mémoire et L'altérité demeure au cœur des réflexions sur l'esthétique et l'éthique, constituant ainsi un aspect central de l'œuvre de Yasmina Khadra. Son écriture constitue une réécriture de la mémoire, qui émerge d'une période coloniale oppressante, allant des années trente jusqu'à l'indépendance. Puis, l'œuvre aborde la période à partir de 2008, soulignant que la guerre qui a duré un demi-siècle ne peut être ni négligée, ni dépassée, ni résumée en quelques pages. Dans ce roman, Yasmina Khadra nous entraîne dans une épopée romanesque, décrivant une période de l'histoire de l'Algérie coloniale, de 1930 à 1960, à travers un style simple qui affirme la réalité. Il recourt à des événements historiques, des lieux réels et des personnages fictifs pour dévoiler la réalité sociale et historique de manière saisissante.

Dans une écriture intense, Yasmina Khadra aborde le rapport entre colonisé et colonisateur en retraçant avec justesse et profondeur l'histoire de l'Algérie coloniale, la dualité culturelle, la déchirure de l'identité individuelle, familiale et territoriale, ainsi que l'impact des rencontres interculturelles sur la construction identitaire. Il représente

le paysage sociétal comme le fruit d'une fracture entre deux populations vivant ensemble sans parvenir à s'accepter. À travers un style à la fois fluide, poétique et captivant, Khadra exprime les sentiments de nostalgie, de jalousie, d'idéologie et les dilemmes moraux.

Dans ce roman, le personnage central, Younes, jeune Algérien qui vit à Oran, est confié à son oncle pharmacien Mahi après que son père a tout perdu suite à l'incendie de ses récoltes et a été contraint de chercher une vie meilleure. Son père, malgré son travail incessant pour subvenir aux besoins de sa famille, se trouve confronté à un échec financier. Il confie alors son fils Younes à son frère et à sa femme française. Les circonstances sociales et politiques mettent Younes, rebaptisé Jonas par ses nouveaux parents, à l'épreuve de ses liens familiaux et de son identité. Younes/Jonas devient ainsi le témoin des événements heureux, tragiques et violents qui façonnent son être. Il incarne les racines de tout ce qui construit une vie, le courage d'être vrai, sans artifice ni mensonge, témoignant de la complexité de l'existence. Fasciné par la beauté et le bien-être en arrivant à Oran, mais aussi bouleversé par le gouffre qui sépare les deux espaces, il se retrouve confronté à une nouvelle réalité. Jennane Jato, un quartier populaire pauvre et dangereux, devient son lieu de résidence avec sa petite famille. C'est à Río Salado, un bourg fertile proche d'Oran, que Jonas grandit et découvre les colons français, le racisme, la guerre, le débarquement des Américains, ainsi que les nationalistes algériens et leur lutte pour l'indépendance. Un changement radical de mode de vie attend Younes dans ce nouveau quartier, où il est adopté par sa nouvelle famille. Younes, rebaptisé *Jonas*, s'intègre rapidement à cette nouvelle vie. Il grandit aux côtés de ses amis français juifs et chrétiens dans des écoles françaises, mais n'oublie jamais sa famille. L'oncle de *Jonas* décide de quitter le quartier pour Rio Salado où il vit des aventures avec ses amis et entretient une relation amoureuse avec Emilie. Cette dernière se marie avec Simon, l'ami de *Jonas*, après avoir été repoussée à plusieurs

reprises par ce dernier, en raison d'une promesse faite à sa mère, Mme. Cazenave, avec qui il entretenait une relation intime. Malgré son amour pour Emilie, Jonas continue de la rechercher pour lui avouer ses sentiments, mais elle le refuse à chaque fois. Après l'indépendance, Emilie quitte l'Algérie pour la France comme tous les colons. Les amis se séparent, mais se retrouvent en 2008 en France pour évoquer les souvenirs et les aventures passées. Avant sa mort, Emilie laisse une lettre à son fils *Michel*, qui la remet au vieux *Jonas* et lui permet de retrouver ses amis.

En 2008, paraît ce roman qui plonge dans la période de la réoccupation de la France en Algérie, couvrant les années 1930 à 1962. De 1954 à 1962, une guerre a éclaté, marquant la lutte pour l'indépendance de l'Algérie vis-à-vis de la France et annonçant ainsi une nouvelle ère pour le peuple algérien tout en attestant que l'Algérie n'avait jamais été française. Ce thème était fréquemment abordé par les écrivains algériens d'expression française, Yasmina Khadra étant l'une des figures éminentes qui l'ont exploré avec profondeur dans ce roman.

L'histoire de l'Algérie française commence en 1830, Yasmina Khadra explore une partie de cette période à partir des années 1930, caractérisée par la perte des droits des Algériens, la confiscation de leurs terres, le chômage, la discrimination, l'acculturation, l'imposition de la langue française dans les administrations, ainsi que la propagation des maladies et la détérioration des conditions de santé. Cette période culmine avec le déclenchement de la guerre nationale en 1954, qui dure sept ans et aboutit à l'indépendance de l'Algérie en 1962. Une guerre implacable s'engage dans les Aurès, déclenchée par l'armée algérienne sous l'égide du FLN, et se caractérise par l'adhésion d'autres factions politiques algériennes à cette résistance armée. Depuis 1930, le peuple algérien a été le témoin de diverses formes de violence, allant du terrorisme organisé aux massacres et génocides. Parmi ces tragédies, on compte les massacres de Mélouza le 8 mai 1945, ceux du 28 mai 1957, ainsi que les événements

meurtriers du 17 octobre 1961. Après avoir subi un lourd tribut en vies humaines lors des massacres évoqués, notamment lors des manifestations du 8 mai 1945, un cessez-le-feu a été officiellement déclaré le 19 mars 1962, suivi de la proclamation de l'indépendance de l'Algérie la même année. Cet événement a marqué la fin de la violence infligée par la France coloniale.

I-2-2- L'Equation africaine :

Un roman où se rencontrent et s'affrontent des univers contrastés ; Afrique et Europe, islam et christianisme, Blancs et Noirs, qui assure ainsi une transculturalité à la fois saisissante et singulière, fruit du choc profond de deux mondes radicalement différents.

Ce roman de 349 pages, publié en 2011 aux éditions Julliard, traite plusieurs thèmes ; la misère, la résilience, l'amour, la corruption, la violence, l'injustice. Un voyage introspectif où Kurt Krausmann, le personnage central du roman, se trouve contraint d'affronter non seulement les périls extérieurs, mais également ses propres tourments intérieurs.

Le protagoniste est un médecin allemand qui mène une vie tranquille entouré d'amis, de collègues et d'autres connaissances à Frankfurt, avec sa femme Jessica Brodersen, cadre dans une entreprise. Cependant, sa vie est bouleversée par un drame inattendu : le suicide de Jessica, retrouvée morte dans la baignoire de la salle de bains, pour des raisons ambiguës.

Ce drame marque le début d'une série d'événements tragiques qui vont transformer la vie *de* Kurt. Profondément affecté par la perte de sa femme, Kurt sombre dans la dépression. Il accepte alors une proposition de son ami Hans, un homme d'affaires riche, de faire un voyage thérapeutique aux Comores dans un but humanitaire.

Mais leur voyage prend une tournure dramatique lorsque des pirates attaquent leur voilier en plein mer et les prennent en otages. Traités comme des ennemis, Hans et Kurt sont emmenés dans des cavernes au milieu du Soudan, où les pirates africains, animés par la haine et la rancune envers les blancs, les considèrent comme des envahisseurs semblables à ceux de la période coloniale en Afrique. Ces pirates, tels que Joma, et d'autres, cherchent à se venger pour l'Afrique spoliée de ses ressources naturelles et soumise par les blancs d'autrefois et d'aujourd'hui.

Les pirates font preuve d'une cruauté impitoyable envers les otages Kurt et Hans. Ils les transportent d'une région à une autre, leur faisant par inattention découvrir les conditions de vie extrêmement difficiles. Au cours de cette épreuve, Kurt et Hans font la rencontre d'un Français nommé Bruno. Celui-ci leur explique qu'ils doivent verser une rançon pour recouvrer leur liberté. Il est installé dans la région depuis des années ; il témoigne de la résilience des habitants face à des conditions de vie insurmontables, les maladies et la pauvreté. Malgré tout, la solidarité, l'amour, l'espoir et la dignité demeurent dans la région. Bruno s'y est profondément attaché, une réalité que Kurt refuse d'admettre. À ses yeux, la région apparaît comme un lieu désolé où les habitants luttent pour survivre, enchaînés à une existence imprégnée de misère. Pour Kurt, cette vie semble absurde et insurmontable. Transportés en convoi par leurs ravisseurs, les otages ont saisi l'occasion de leur désaccord pour s'échapper vers le désert. Après quelques jours d'aventure, ils ont finalement découvert un camp de la Croix-Rouge, où ils ont reçu les soins nécessaires.

C'est là que Kurt a rencontré le Dr Elena Juarez, envers qui il a développé des sentiments. De retour en Allemagne, il a réalisé qu'il était amoureux d'elle et a décidé de retourner en Afrique pour la retrouver. C'est là qu'il prend conscience que l'amour, l'espoir, la résilience la solidarité et la dignité sont les véritables fondements

de l'essence de l'Afrique, malgré les défis de la pauvreté, de la misère et des épidémies qui la traversent.

Ce roman émerge au cœur d'événements historiques mondiaux sensibles : le terrorisme, l'islamophobie, les guerres civiles dans de nombreux pays arabes. C'est une époque marquée aussi par le printemps arabe dans le moyen orient en Egypte, la Tunisie, la naissance du sud Soudan. Ainsi les tueries et les massacres à travers le globe. Ces sujets sont largement médiatisés à l'échelle mondiale, souvent à tort associés aux Arabes et au Moyen-Orient en général. Dans une interview datée du 3 novembre 2011³², Yasmina Khadra exprime sa volonté de permettre aux lecteurs de dépasser les informations médiatiques superficielles, souvent diffusées comme des spots publicitaires et l'équation africaine reflète les défis de notre époque contemporaine. Et de découvrir ce continent qui est pour beaucoup, est un territoire sans intérêt, une épave de l'histoire, une ruine hantée par les réflexes d'antan et livrée à l'érosion de la méconnaissance ou de l'indifférence.³³

Yasmina Khadra comme écrivain, il est témoin de sa société et son époque. Touché par ce qui se passe autour de lui, fasciné par son époque de ce fait le sujet des prises d'otages aux larges de la Somalie et le phénomène de la piraterie dans le golfe d'Aden lui touche et lui fait réagir³⁴.

À partir de 2005 ; la piraterie autour de la corne de l'Afrique, essentiellement perpétrée par des pirates somaliens, s'est caractérisée par des attaques, des pillages et des enlèvements en mer, devenant ainsi une menace significative pour le transport maritime. Les troubles politiques en Somalie, marquée par un État

³² Interview avec Yasmina Khadra, *You Tube*, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=i-dBDMMes7A>, consulté le 4 juin 2024.

³³ Nadia Agsous, « *Entretien avec Yasmina Khadra à propos de L'Équation africaine* », *La Cause littéraire*, disponible sur : <https://www.lacauselitteraire.fr/entretien-avec-yasmina-khadra-a-propos-de-l-equation-africaine>, consulté le 4 juin 2024.

³⁴ *Ibid.*

chaotique et l'absence d'un gouvernement central fort, ont largement contribué à l'essor de la piraterie. De même, les côtes du Yémen, confrontées à des problèmes similaires avec un État faible et peu de moyens pour surveiller le golfe d'Aden, ont facilité ces activités. Cette région voit transiter un important trafic maritime, puisque la plupart des navires entre l'Extrême-Orient et l'Europe empruntent la route passant par la corne de l'Afrique et la péninsule arabique via le golfe d'Aden pour rejoindre le canal de Suez.

Khadra nous décrit un monde privé de paix et de sérénité, mais jamais de rêve et d'espoir : « *L'écrivain essaye de nous expliquer les causes des haines et des malentendus qui existent dans entre des personnes appartenant à différentes sphères géographiques et culturelles.*³⁵ » Ce roman reflète l'actualité politique mondiale en mettant en lumière les tensions et les relations conflictuelles perpétuelles entre les communautés noires et blanches. Il fait référence à des événements historiques contemporains pour illustrer la fracture entre l'Orient et l'Occident, où l'Afrique demeure une région marquée par les conflits, la misère et la pauvreté.

I-2-3 Khalil

Un roman de 264 pages. *Khalil* se distingue comme un roman majeur de la littérature algérienne en langue française. Publié 2018 aux éditions Julliard. C'est un roman réaliste qui relate des événements réels dans une société réelle, inspiré par les attentats du 13 novembre 2015 en France, Il reflète ce que Genette appelle l'emprunt.³⁶ Ce roman fusionne subtilement le réel et la fiction pour explorer une tranche de vie en Europe, plus spécifiquement en France où des personnages fictifs évoluent au sein d'événements authentiques. À travers l'utilisation subtile de la première personne, nous

³⁵Hafsaoui Ourda, « *La dimension politique dans le roman de Yasmina Khadra, L'Équation africaine* », disponible sur : <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/27/27/2/216089>, consulté le 5 juin 2024.

³⁶ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, disponible sur : <https://books.google.dz/books>, consulté le 23 février 2024.

plongeons dans l'intimité du personnage central explorant ses doutes, ses rêves, ses réflexions et ses motivations. Cette approche nous permet de dévoiler les raisons profondes du terrorisme à l'échelle universelle

Ce récit narre l'histoire d'un jeune Belge d'origine marocaine qui vit à Bruxelles. Avec sa mère et son père travaille dans une épicerie. Il a deux sœurs Yezza et Zahra, cette dernière étant sa sœur jumelle, ainsi que deux amis, Rayane et Driss. Khalil et Driss ont grandi ensemble, échoué dans leurs études et passé leur temps dans la rue et ils sont devenus des kamikazes, alors que Rayane, lui, était brillant. En proie à des conflits familiaux avec son père le force à quitter le foyer parental. Khalil, narrateur et protagoniste de ce roman, peine également à s'intégrer dans la société. L'auteur suit minutieusement la trajectoire de radicalisation de ce jeune belgo-marocain en nous faisant vivre sa vie à travers l'emploi du « Je ». Il intègre une association attrayante pour les chômeurs et les jeunes vulnérables. Cette association, dénommée « Association Solidarité Fraternelle », dont leur ami Lyes est l'un de ses chefs, se révèle être une organisation terroriste où Khalil acquiert rapidement un statut d'importance, poussé par son ami de longue date, Driss, qui lui a soufflé l'idée de rejoindre ce groupe. Promis par « Firdous », le degré suprême du paradis, et mourir comme martyr. Khalil est devenu un vrai terroriste qui a soif à tuer plus des gens pour atteindre le paradis promis. Khalil se voit confier la mission délicate de faire exploser le Stade de France le 13 novembre. Accompagné de Driss, son ami d'enfance, et de deux autres complices avec le chauffeur Ali, ils approchent de Paris en voiture. Alors que les autres kamikazes réussissent leurs missions, Khalil rencontre un obstacle avec sa ceinture explosive, échouant dans sa mission. Par chance, il parvient à s'échapper à la police parisienne avec sa ceinture explosive. Avec l'aide de son ami Rayane, il se rend en Belgique pour se cacher chez sa sœur Yezza. Là-bas, il trouve un emploi de livreur chez Souleymane, attendant une nouvelle mission pour prouver sa loyauté à l'association. Chargé à nouveau de faire

exploser un lieu public, le Jamaa El Fna au Maroc, la mort de sa sœur jumelle le confronte à son véritable dessein dans la vie. Les souvenirs partagés avec elle l'empêchent d'accomplir sa mission. Khalil a prévu les autorités, il est finalement arrêté.

Khalil, A quoi rêvent les loups, les agneaux du seigneur, les hirondelles de Kaboul, l'attentat et les sirènes de Baghdâd ; ces romans se réunissent autour d'une thématique commune : le terrorisme, l'intégrisme, la violence. En partant de l'Algérie puis, l'Irak, l'Afghanistan et à la Syrie pour dire que le terrorisme n'est pas propre à une culture, une religion ou une région, mais universel. En 2018, le roman de *Khalil*, inspiré par les attentats au Stade de France en 2015, continue d'explorer ces thèmes. Ses attentats du 13 novembre 2015 en France ont constitué une série de fusillades et d'attaques-suicides islamistes survenues en soirée à Paris et dans sa périphérie, menées par trois groupes distincts. Le bilan officiel des victimes a été de 130 morts et 413 blessés hospitalisés, dont 99 en urgence absolue. Ces attentats ont été les plus meurtriers jamais commis en France et les seconds en Europe. En inspirant des événements et des lieux authentiques, mais en introduisant des personnages fictifs, ce récit se déroule dans un cadre narratif qui diverge légèrement de celui de Kaboul, Bagdad, l'Algérie, la Syrie et l'Afrique. Le roman de *Khalil* était une reconstitution fictive d'une actualité sanglante.

I-3- Les thématiques majeures dans l'œuvre de Yasmina Khadra

Dès son jeune âge, Mohammed Moulessehoul s'est lancé dans l'écriture, abordant diverses thématiques telles que les conflits au Moyen-Orient et les différences entre les sociétés orientales et occidentales. Il a exploré le terrorisme dans plusieurs pays en proie à des conflits tels que l'Afghanistan, l'Irak, la Syrie la Libye et l'Algérie, ainsi que dans des régions de guerre comme la Palestine dans ses œuvres comme *Les hirondelles de Kaboul* (2002), *L'attentat* (2005), *Les sirènes de Bagdad* (2006), *La*

Dernière Nuit du Raïs (2015), *Khalil* (2018). Mohammed Moulessehoul a également écrit sur l'Algérie coloniale dans son roman *Ce que le jour doit à la nuit* (2008), ainsi que l'Algérie contemporaine pendant la décennie noire à travers *Les agneaux du Seigneur* (1998) et *À quoi rêvent les loups* (1999).

Dans ce tiroir de thèmes, où miroitent les maux universels, l'amour, lui, demeure, obstiné, au cœur des romans khadraïens : L'amour impossible entre Younes alias Jonas et Emilie dans *Ce que le jour doit à la nuit*. Entre un chirurgien arabe israélien, et sa femme dans *L'attentat*. Dans *Les hirondelles de Kaboul entre Atiq et son épouse gravement malade*, ainsi que la relation interdite entre *Mohsen* et sa femme *Zunaira*. Dans *pour l'amour d'Elena* où l'auteur raconte l'histoire d'un couple amoureux depuis l'enfance. Dans *L'Équation africaine* Kurt, le protagoniste, est guidé par son amour pour le Dr Elena Juarez, ce qui le pousse à retourner en Afrique pour la revoir. Et l'amour fraternel dans *Khalil* entre Khalil le protagoniste et sa sœur jumelle *Zahra*.

L'identité de l'écrivain et la narration historique sont intimement liées à la mémoire, reflétées à travers les personnages, les lieux et les événements décrits dans ses romans. Yasmina Khadra traite dans ses œuvres des thèmes tels que la quête identitaire, l'altérité, le colonialisme et le terrorisme, la violence, l'amour des éléments qui résonnent profondément dans sa mémoire et suscitent l'intérêt des critiques et des théoriciens.

I-3-1- L'identité (personnelle, sociale et culturelle) et L'identité-rhizome

I-3-1-1 L'identité personnelle et l'identité collective

L'identité est une singularité sans pareille. C'est être unique et original par rapport un individu, un groupe de personne ou une communauté. Ce qui exige être

différent aux autres. Selon Larousse³⁷ l'identité c'est ce qui fait qu'une chose est la même qu'une autre, que deux ou plusieurs choses ne sont qu'une ou sont comprises sous une même idée. Elle est tous ce qui définit la personnalité l'individu, un groupe ou une communauté.

Pour Erik Erikson, l'identité personnelle ou individuelle se développe tout au long de la vie.

*L'identité personnelle (...) se révèle (...) un phénomène complexe et multidimensionnel. Elle a (...) une signification objective : le fait que chaque individu est unique (...) par son patrimoine génétique. Cependant, elle a surtout un sens subjectif : (...) sentiment de son individualité (« je suis moi »), (...) de sa singularité (« je suis différent des autres ») et d'une continuité dans l'espace et dans le temps (« je suis toujours la même personne »)*³⁸

L'identité constitue un thème majeur dans l'œuvre de Yasmina Khadra. En effet, La majeure partie de ses romans abordent la question identitaire sous des angles variés, explorant la quête de soi, la transculturalité, la crise existentielle liée à la guerre, ainsi que les problématiques de l'altérité et de l'exil. À titre d'exemple, dans *L'Attentat* (2005), le personnage d'Amine, médecin arabe israélien, incarne cette complexité identitaire. Frappé par la double appartenance à des cultures antagonistes, il illustre les tensions et les déchirements d'une identité fragmentée. Le roman interroge la possibilité

³⁷ Hachette Larousse, *Dictionnaire*, Paris, Hachette, 2006.

³⁸ Catherine Halpern, *Identité(s) : L'individu, le groupe, la société*, Tielt (Belgique), Sciences Humaines Éditions, 2016, p. 28.

d'une coexistence harmonieuse au sein de ce pluriel identitaire, dans un contexte marqué par la guerre et la méfiance.

Elle aussi se définit comme la représentation complexe et distinctive des caractéristiques, des valeurs, des expériences et des défis. L'identité est intimement liée à la société, notamment à travers les interactions sociales qui contribuent à façonner l'identité collective. Les individus se définissent au sein de leur communauté, participant ainsi à la construction de cette identité commune. Celle-ci englobe les éléments culturels, sociaux, patrimoniaux, historiques et communautaires partagés par le groupe, les distinguant ainsi des autres groupes :

Elle surgit, écrit Erik H. Erikson, de la répudiation sélective et de l'assimilation (...) des identifications de l'enfance ainsi que de leur absorption dans une nouvelle configuration (...) grâce à laquelle une société (...) identifie le jeune individu en le reconnaissant comme quelqu'un qui avait à devenir ce qu'il est. » (...)³⁹

Dans cette citation d'Erik H. Erikson met en avant le processus par lequel notre identité se forme. Il explique que l'identité naît de la façon dont nous rejetons certaines identifications de notre enfance tout en en intégrant d'autres de manière mutuelle. Ce processus est influencé par la manière dont la société, à travers ses divers groupes sociaux, reconnaît et encourage le développement personnel. Cependant, ce cheminement n'est pas sans défis et peut inclure des périodes de conflits et de remises en question, même en dehors des problèmes pathologiques.

³⁹ Halpern, Catherine, *Identité(s) : L'individu, le groupe, la société*, op. cit., p. 34.

Dans un ouvrage : *Frontières, identité, altérité*, L'identité personnelle et collective est définie comme :

*L'identité personnelle est celle par laquelle un individu se qualifie pour rendre compte de sa singularité et sa subjectivité. Elle n'en est pas moins sociale au sens où la notion même d'individu et les caractères par lesquels nous sommes identifiés dans le corps social (le genre, la nationalité, l'âge, la religion, le métier, etc.) sont des constructions sociales.*⁴⁰

L'identité personnelle est la manière dont un individu se définit pour exprimer sa singularité et sa subjectivité. Elle ne se limite pas à une dimension individuelle, car elle est également influencée par des éléments sociaux. En effet, les caractéristiques qui nous identifient dans la société, telles que le genre, la nationalité, l'âge, la religion et le métier.

D'autre part, l'identité collective fait référence à la manière dont plusieurs individus s'identifient en tant que membres de groupes spécifiques. Cette identité collective est souvent revendiquée dans l'espace social et souligne l'appartenance à un groupe, renforçant ainsi le sentiment de solidarité et de communauté parmi ses membres. De fait dans des romans comme *Les Agneaux du Seigneur* (1998) et *À quoi rêvent les loups* (1999), Khadra aborde l'identité algérienne déchirée par la violence et le terrorisme islamiste. Les personnages sont souvent tiraillés entre tradition et modernité, entre foi et radicalisme, reflétant les fractures d'une société en crise.

⁴⁰ Staszak, J.-F., Debarbieux, B. et Pieroni, R., « Frontières, identité, altérité », dans J.-F. Staszak (dir.), *Frontières en tous genres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 6.

L'identité personnelle et collective est le résultat d'une interaction complexe entre les expériences individuelles et les influences sociales, où chaque individu navigue entre sa propre subjectivité et les identités sociales qui le définissent.

I-3-1-2 L'identité hybride

Dans son œuvre *Culture et impérialisme (1993)*, Edward Saïd aborde un concept similaire en mettant particulièrement l'accent sur l'identité hybride. Cette dernière est façonnée par l'histoire et l'imagerie coloniale. A cet égard, soulignant l'importance d'examiner le passé colonial d'une nation ou d'une communauté. En effet, on peut perdre son identité, comme c'est le cas du colonisé qui se retrouve dans une société qui n'est pas la sienne (d'origine) car elle a subi toutes formes d'éradication et déracinement des traits et des repères identitaires d'origine à travers l'acculturation et la manipulation de ma mémoire collective et l'oubli manipulé. Paul Ricoeur aborde le même concept en disant :

Un autre abus de la mémoire est la mémoire manipulée dont la contrepartie est l'oubli manipulé. S'il y a une histoire officielle, autorisée, commémorée, il y a aussi un oubli officiel, des choses interdites dont on n'a pas le droit de se souvenir.

*En tout cela, la structure pathologique, la conjoncture idéologique et la mise en scène médiatique ont régulièrement joint leurs effets pervers, tandis que la passivité excusatoire composait avec la ruse active des omissions, des aveuglements, des négligences*⁴¹

⁴¹ Reagan, C. (2008). « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricoeur : *La mémoire, l'histoire, l'oubli* », *Transversalités*, n°3, p. 165-182. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-transversalites-2008-2-page-165.htm> (p. 173).

Cette perte de repères d'appartenance sociale entraîne une confusion identitaire. En conséquence, la personne peut éprouver des difficultés à se situer dans son environnement social et à se sentir pleinement intégrée ou comprise par les autres membres de ces groupes. Ce processus est souvent associé à ce que l'on appelle la quête de soi ou la recherche identitaire. L'intégration dans un groupe étranger à celui d'origine, que ce soit par imposition comme dans le cas du colonialisme, ou par choix comme dans le cas de l'immigration par exemple, conduit à l'identité hybride décrite par Edward Saïd et Ricoeur. Dans cette optique, l'identité hybride se présente comme un concept fondamental dans l'œuvre de Yasmina Khadra. Elle n'est jamais un équilibre paisible, mais un état de tension créatrice ou destructrice. En vérité, l'auteur lui-même incarne cette complexité identitaire. Il symbolise la fracture et la synthèse entre Orient et Occident. Dans ses romans, cette tension se retrouve chez des personnages partagés.

Cette notion relie à l'issue qui découle de la fusion de deux langues, cultures, ethnies ou même deux religions complètement différentes. C'est également commun pour décrire une personne ou un personnage qui possède simultanément plusieurs cultures. Ils passent aussi par le prototype multiculturel. L'individu s'est construit d'une manière complexe et dynamique. Même si on suppose qu'il y a un dialogue constant entre ces cultures, ce processus n'a pas toujours réussi à arriver à la fin. En effet, on doit ajouter que ce dialogue échoue parfois. Cette situation crée un sentiment de tension ou de conflit intérieur. En partageant l'idée de ces conflits et tensions psychologiques, Éloïse Brezault partage cette réflexion dans son article scientifique, reprenant ainsi l'idée d'Edward Saïd et en ajoutant :

« Il n'est pas facile de concilier une ou plusieurs cultures pour façonner une identité hybride. Le métissage peut

*entraîner des déchirements identitaires qui vont à l'encontre
d'une intégration réussie. »⁴²*

Elle ajoute dans le même texte :

*L'identité n'est pas une assimilation systématique
des valeurs d'autrui, c'est un processus lent (...)
C'est une "notion caoutchouc" qui prend forme à
travers un questionnement de soi et des Autres.
Erre égale et aspirer à l'universel ne veulent pas
dire abolir toute différence en s'assimilant à
l'Occident ; ni homogénéiser routes les valeurs
culturelles africaines et accentuer leurs différences
avec les valeurs culturelles occidentales".⁴³*

En ce sens, L'identité n'est pas un simple processus d'assimilation de toutes ces valeurs étrangères. C'est un long processus indéfini, une œuvre qui n'est jamais finie. En d'autres termes, L'identité ressemble à un champ de bataille ou une lutte en apparence paisible qui engendre pourtant des déchirures psychiques, un dilemme constant entre l'être originel et l'être imposé, qu'il soit le fruit de la colonisation ou non. Fluide comme le caoutchouc, elle se modèle aux circonstances et aux actes. Mais gare à ne point confondre universalisme et uniformisation : ni négation des singularités au profit d'un Occident mimétique, ni exaltation des différences qui, sous couvert d'affirmation, creuserait le fossé des valeurs entre les cultures.

⁴² Brezault, Éloïse (2003). *Identités post-coloniales et discours dans les cultures francophones*, vol. 1, sous la direction de Marie-Ange Somdah. Paris – Budapest – Torino : L'Harmattan, 160 p. ISBN 2-7475-5088-5. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2004-n17-ela03226/1041513ar.pdf>, consulté le 20 juillet 2024.

⁴³ Brezault, Éloïse (2003). *Identités post-coloniales et discours dans les cultures francophones*, op. cit.

Dans cette perspective, dans *Ce que le jour doit à la nuit*, le protagoniste oscille entre les valeurs coloniales et son identité algérienne. De même, dans *L'Équation africaine*, le docteur Krausmann, Européen plongé en Afrique, représente l'étranger en quête de redéfinition à travers l'exil. Cette hybridité, parfois source d'une richesse profonde, se manifeste dans le personnage de Younes, mais peut aussi se révéler une souffrance indicible, à l'image d'Amine dans *L'Attentat*, que tous considèrent comme un traître. Ses romans montrent que dans un monde globalisé et traumatisé, l'identité pure est un mythe : nous sommes tous des êtres de frontières, et c'est peut-être dans cette hybridité que réside notre humanité.

I-3-1-3 La fragilité identitaire

Paul Ricoeur s'intéresse à la fragilité identitaire. Il la définit ainsi :

« La fragilité de l'identité consiste dans la fragilité de ces réponses en quoi, prétendant donner la recette de l'identité proclamée et réclamée. Le problème est ainsi reporté d'un degré, de la fragilité de la mémoire à celle de l'identité. »⁴⁴

Ainsi, dans la quête de la construction de soi et de la définition de notre véritable identité, il est essentiel d'obtenir des réponses précises, claires et définitives. Cette clarté nous permet de forger une identité solide et cohérente. En effet, la quête d'une identité proclamée et réclamée est au cœur de la construction de soi. L'individu cherche à affirmer qui il est, à revendiquer son appartenance à un groupe, une culture ou une nation, tout en réclamant que cette identité soit reconnue et acceptée par les autres. Cependant, ce processus est fragile car il dépend de nombreux facteurs, tels que les souvenirs, les expériences et la mémoire, qui peuvent être altérés ou incomplets.

Ricoeur donne trois causes de cette fragilité :

⁴⁴ Ricoeur, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, p. 98.

Il faut nommer comme première cause de la fragilité de l'identité son rapport difficile au temps ; le recours à la mémoire, Deuxième cause de fragilité, la confrontation avec autrui ressentie comme une menace. (...) Troisième cause de fragilité, l'héritage de la violence fondatrice. Ici, la troisième cause de fragilité de l'identité se fond dans la seconde.⁴⁵

L'identité est liée à la mémoire, qui permet de relier le passé au présent et d'anticiper l'avenir. Lorsque cette relation au temps est problématique, l'individu éprouve des difficultés à se définir de manière stable et correcte, car il doute entre des souvenirs déformés, du présent incertain et d'avenir flou. Ensuite, Les interactions avec l'Autre peuvent remettre en question l'identité proclamée ou se heurter à des rejets. La confrontation avec autrui est souvent perçue comme une menace. L'Autre, en tant que différent, peut être vu comme un danger pour l'identité personnelle et cela qui fragilisent le sentiment d'appartenance. Enfin, l'héritage de la violence fondatrice contribue également à cette fragilité. Les conflits et les guerres laissent des traces durables sur son identité collective.

Cette violence historique alimente dans une certaine mesure des sentiments de méfiance et de division ce qui fragilise l'identité. Chez Yasmina Khadra, l'identité se révèle rarement stable ou univoque. Elle apparaît au contraire comme une construction fragile, constamment menacée par des forces extérieures, telles que la guerre, l'exil ou l'oppression, mais aussi par des tourments intérieurs, comme le doute, la culpabilité et l'aliénation. Dans *Les Agneaux du Seigneur*, ce fragile équilibre

⁴⁵ *Ibid.*

s'effondre, les personnages perdant toute certitude morale. De même, dans *Les Hirondelles de Kaboul*, Mohsen, intellectuel afghan, voit son identité d'homme éclairé se dissoudre dans la soumission aux talibans. Dans le roman *Khalil*, le protagoniste incarne la fragilité extrême d'une identité prise en étau entre plusieurs cultures, et comment cette vulnérabilité peut mener à la destruction de soi et des autres. Sa haine de lui-même précède sa haine des autres, reflet d'un mal-être existentiel profond.

I-3-1-4 L'identité Rhizome

Dans une réflexion complètement différente, Édouard Glissant affirme que l'identité se conçoit : « *comme rhizome, [...] comme racine allant à la rencontre d'autres racines* ». ⁴⁶ Il critique ainsi la notion d'identité racine, qui implique une origine unique et fixe, souvent associée à des conceptions exclusives et monolithiques de l'identité culturelle. En fait, le terme Rhizome en botanique signifie littéralement « racine rampante » ou « racine souterraine ». Le mot provient du grec ancien (rhízōma), signifiant « touffe de racines ». Le terme rhizome a été utilisé pour la première fois en littérature par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur ouvrage *Mille Plateaux*, publié en 1980 pour décrire des systèmes de pensée non hiérarchiques et interconnectés, par opposition aux structures linéaires et centralisées.

La proposition d'Édouard Glissant ouvre ainsi sur une mise à l'épreuve de l'épistémologie, remettant en cause les paradigmes établis et permettant d'apprendre de nouvelles relations d'identification contemporaine. En s'opposant à l'idée d'une identité unique et fixe, Glissant propose une vision de l'identité comme un rhizome, une racine

⁴⁶ Rhimy, M. L. (2022). *L'identité-rhizome, le métissage et la créolisation : les résultantes d'une « contre-rhétorique »*, sous-tendant la fiction romanesque d'Édouard Glissant, et les soubassements de sa transmodernité esthétique. *Métissages*, 12(1), décembre 2022. Université de Tunis. Disponible sur : <https://lentre-deux.com/upload/pdf/12.1.10.LAMINE.pdf>.

capable d'aller à la rencontre de toutes les autres. Amine Maalouf s'inscrit dans cette même veine, il dit en répondant à ceux qui demande son origine et son identité :

Moitié français, donc, et moitié libanais ? pas du tout ! L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un "dosage" particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre.⁴⁷

Cette perspective s'inscrit dans le concept d'identité-rhizome, qui met en avant la fluidité et la multiplicité des influences culturelles qui façonnent l'identité de chaque individu. Maalouf rejette l'idée que l'identité puisse être divisée en parts distinctes, pour lui chaque personne est le produit d'un mélange unique d'éléments culturels et personnels. Ce qui affirme que l'identité est un processus de construction continue, influencé par les expériences vécues et les interactions sociales, cela reflète parfaitement la nature interconnectée et évolutive de l'identité humaine.

Glissant continue sans cette perspective dans son ouvrage *Poétique de la Relation* :

L'identité-relation [...] est liée, non pas à une création du monde, mais au vécu conscient et contradictoire des contacts de cultures [...], est donnée dans la trame chaotique de la relation et

⁴⁷ Maalouf, Amine, cité dans : Aouici, S., & Gallou, R. (2016). *Entre transmission et construction de l'identité : le cas des enfants de vieux immigrés africains*. *Vie Sociale*. Disponible sur : <https://entre-transmission-et-construction-de-lidentite-le-cas-des-enfants-de-vieux-immigres-africains.pdf>. Consulté le 23 mai 2024.

*non pas dans la violence cachée de la filiation [...],
ne se représente pas une terre comme un territoire,
d'où on projette vers d'autres territoires, mais
comme un lieu où on « donne avec » en place de «
comprendre ».*⁴⁸

Glissant introduit le concept « identité-relation », qui désigne une conception dynamique de l'identité fondée sur les interactions entre différentes cultures plutôt que sur des origines fixes. Il évoque expériences vécues par les individus, qui sont souvent marquées par des tensions et des oppositions dues à la rencontre de diverses influences culturelles. Glissant souligne que l'identité ne se construit pas dans un cadre linéaire ou simple, mais dans une trame chaotique de la relation, ce qui signifie que les relations culturelles sont complexes et parfois désordonnées. Il rejette ainsi l'idée de voir la terre comme un territoire à conquérir, il propose en parallèle de la considérer comme un lieu où on donne avec, ce qui implique un partage et une collaboration entre cultures au lieu d'une simple compréhension intellectuelle.

Glissant ajoute dans le même contexte : « *L'identité-relation exulte la pensée de l'errance et de la totalité* »⁴⁹ Cette citation montre que l'identité est en errance et qu'elle doit être appréhendée dans sa globalité, intégrant toutes les expériences et influences qui la façonnent. L'errance, dans le contexte de Glissant, symbolise un état d'ouverture et de mouvement constant, où les individus naviguent entre différentes influences culturelles sans être ancrés à une seule origine. Cela reflète l'idée que les identités sont en perpétuelle évolution. Pour lui, le métissage et la créolisation sont des

⁴⁸ Rhimy, M. L. (2022). *L'identité-rhizome, le métissage et la créolisation : les résultantes d'une « contre-rhétorique »*, op. cit.

⁴⁹ Rhimy, M. L. (2022). *L'identité-rhizome, le métissage et la créolisation : les résultantes d'une « contre-rhétorique »*, op. cit.

processus créatifs qui ne se limitent pas à une simple hybridation, mais qui produisent des résultats uniques et innovants. Ces deux processus sont perçus comme un espace où des cultures se rencontrent, se mélangent et engendrent de nouvelles formes d'expression artistique et sociale, rompant avec les structures dominantes et célébrant la richesse des diversités plutôt que des racines fixes ou des appartenances exclusives. IL ajoute : « *L'errance, c'est cela même qui nous permet de nous fixer* »⁵⁰ En ce sens l'errance ne doit pas être perçue comme une perte ou un désordre, mais plutôt comme un processus dynamique qui permet aux individus de naviguer entre différentes cultures et expériences. En se laissant porter par cette errance, on acquiert une perspective plus large et plus riche sur soi-même et sur les autres, ce qui facilite une forme de fixité c'est-à-dire un ancrage identitaire qui est à la fois flexible et ouverte.

Au sein de cette configuration, les personnages de Khadra tels que Younes, Khalil ou Kurt, mais aussi bien d'autres, incarnent une identité rhizomique, et l'identité-relations qui ne se réduit nullement à une origine unique, mais se construit au cœur de la contradiction. Ces figures agissent tel des nœuds dans un réseau complexe, connectés à plusieurs mondes, sans jamais être pleinement intégrés à l'un d'eux. Après avoir traversé une crise identitaire et existentielle, dans des conditions et des contextes variés, Younes, Khalil et Kurt finissent par se retrouver et s'identifier, en résistant à l'effacement malgré leur fragilité identitaire.

I-3-2- L'altérité

Ce miroir, qui révèle les fractures identitaires ainsi que les possibles voies de dialogue, constitue un thème central dans l'œuvre de Khadra. Il se manifeste sous

⁵⁰ Chanson, P. (2024, 12 février). *Tout-Monde*. Université de Genève. <https://doi.org/10.47854/j4tc6x95>. Consulté le 23 novembre 2024.

des formes multiples, culturelle, religieuse, sociale, et même intime. Khadra explore les tensions entre le « Soi » et « l'Autre » dans des contextes de guerre, d'exil ou de crise sociale. Ce conflit montre que l'Autre n'est pas simplement un adversaire, mais également un révélateur de nos propres limites. Son œuvre suggère que c'est en regardant l'Autre en face qu'on se découvre soi-même.

Selon Denise Jodelet, l'altérité se définit fondamentalement par rapport à un même, que ce soit une personne, une chose ou un état. Littré précise qu'est Autre ce qui n'est pas la même personne ou la même chose :

La notion d'« autre », dérivée du latin alter, se définit par rapport à un même, qu'il s'agisse d'une personne, d'une chose ou d'un état. Selon le Littré, « est autre ce qui n'est pas la même personne ou la même chose », avec une nuance importante : si une similitude est postulée, l'autre peut être perçu comme une copie inférieure du même, tandis que s'il y a différence, l'autre peut être considéré comme supérieur.⁵¹

Cependant, la perception de l'autre dépend de la relation établie avec le même. S'il y a similitude, l'autre peut être vu comme une reproduction inférieure du même, occupant une position secondaire. En revanche, si l'on postule une différence entre deux manifestations d'une même réalité, l'autre peut alors être qualifié de supérieur. De plus, les termes dérivés de la racine "alter" (altérer, altération, alternatif, alternative) sont associés à des notions de changement d'état, de transformation qualitative, de succession, d'opposition et de choix.

⁵¹ Jodelet, Denise. *Formes et figures de l'altérité*. Dans Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata (dir.), *L'Autre : Regards psychosociaux*, Presses Universitaires de Grenoble, 2005, pp. 27-28.

Selon le dictionnaire littéraire⁵², l'altérité est l'état ou la qualité de ce qui est autre, distinct. Ce concept fait référence à la condition d'être différent ou distinct par rapport à autrui, mettant en avant la valorisation de la diversité et de la pluralité des identités, des cultures ou des points de vue. Il est lié à l'identité, car notre propre identification se construit en référence à autrui. L'autre agit comme un repère essentiel permettant de mesurer nos différences, tout en reconnaissant et en intégrant la valeur de son identité culturelle, sociale ou individuelle.

La question de l'altérité occupe une place centrale dans un vaste champ intellectuel qui englobe la philosophie, la morale, le droit et les sciences humaines et sociales. Cette problématique a suscité un intérêt durable au sein de plusieurs disciplines, telles que l'anthropologie, qui l'a explorée depuis ses fondements, et la sociologie, qui s'y est intéressée depuis ses périodes classiques. Edward Saïd, Emmanuel Levinas, Foucault, Kristeva abordent la question de l'altérité de différents angles : L'altérité et l'ethnie, le rencontre avec l'autrui. En remettant en question les normes et les structures de pouvoir dans la société à travers une approche historique et philosophique profonde. Influençant la philosophie contemporaine sur ces questions.

L'autre est partie de moi, peut représenter pour moi une menace, un avantage. Il est présent alors il est problématique pour moi :

C'est, au fond, la forme la plus concrète pour chacun d'entre nous de l'altérité. La morale est la réponse qui permet de trancher entre violence et vivre-ensemble : l'Autre étant un ennemi potentiel,

⁵² Hachette Larousse. (2006). *Dictionnaire*. Hachette.

*il faudra bien que je choisisse et ensuite que
j'agisse.*⁵³

L'altérité, en tant que reconnaissance de l'Autre différent de soi, représente la forme la plus concrète de confrontation à l'étranger. Confrontés à cette différence, souvent perçue comme une menace potentielle, nous sommes amenés à faire des choix guidés par notre morale. La morale intervient alors comme un cadre de référence qui nous permet de trancher entre la violence, engendrée par la peur de l'Autre, et le vivre-ensemble, en favorisant des actions éthiques orientées vers une coexistence pacifique. Ce choix conscient, dicté par nos principes moraux, influence directement nos interactions avec l'Autre et la manière dont nous réagissons face à cette altérité qui remet en question notre propre identité. Ainsi, notre relation avec l'autre dépend de notre morale. Cette dernière représente l'incarnation la plus concrète de l'altérité pour chacun de nous. Elle est ainsi la réponse décisive pour choisir entre la violence et la coexistence. C'est ce que symbolisent Kurt et Joma dans *l'Equation africaine* : chacun accuse l'autre, chacun perçoit l'autre comme un ennemi. Tous deux se considèrent dépositaires de la raison, tenant l'autre pour défaillant ou erroné. Kurt et Joma incarnent ainsi deux pôles antagonistes, Occident et Orient, Europe et Afrique, reflet d'un choc culturel nourri d'un cumul de stéréotypes et d'idéologies enracinés dans le mépris de l'autre et l'égoïsme.

Denise Jodelet ajoute à propos de l'altérité et l'identité :

*L'identité, la diversité, la hiérarchie, le conflit, la
transformation sont au cœur de l'altérité et vont se
retrouver dans la façon dont elle se décline
socialement. Propriété assignée, l'altérité s'oppose*

⁵³ Droit, Roger-Pol. *Figures de l'altérité*. Paris : Presses Universitaires de France, 2014, p. 176.

*à l'identité et pose la diversité, la pluralité qui impliquent la différence. Située au sein du même, elle suppose une certaine rupture et parfois une menace pour l'intégrité.*⁵⁴

Ainsi, l'altérité englobe des notions d'identité, de diversité, de hiérarchie, de conflit et de transformation. Elle renvoie à la manière dont nous percevons et interagissons avec ce qui est différent de nous, construisant ainsi notre propre identité en nous comparant à autrui. L'altérité implique la reconnaissance de la diversité et de la pluralité, mais pouvant également engendrer des tensions lorsque certaines identités sont valorisées au détriment d'autres, entraînant des conflits. De plus, l'altérité peut être perçue comme une rupture ou une menace pour l'intégrité d'un groupe, suscitant des peurs et des réactions défensives. Cependant, elle peut également être un moteur de transformation, remettant en question nos préjugés et nous poussant à évoluer. En fait, comprendre l'altérité est essentiel pour naviguer dans un monde interconnecté, où les interactions entre différentes identités sont inévitables. Sous ce prisme particulier, Sartre l'illustre en affirmant que dans l'interconnexion entre l'autre et soi, il existe une dynamique d'interdépendance, de lutte et de liberté : « *Tout ce qui vaut pour moi vaut pour autrui. Pendant que je tente de me libérer de l'emprise d'autrui, autrui tente de se libérer de la mienne ; pendant que je cherche à asservir autrui, autrui cherche à m'asservir.* »⁵⁵

Chaque individu cherche à affirmer son identité en se libérant des contraintes imposées par les autres et en se confrontant à eux. De fait les relations

⁵⁴ Jodelet, Denise. Formes et figures de l'altérité. L'Autre : Regards psychosociaux, Rhimy, M. L. (2022). *L'identité-rhizome, le métissage et la créolisation : les résultantes d'une « contre-rhétorique »*, op. cit., p. 28.

⁵⁵ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par Arlette Elkaim-Sartre, Paris, Gallimard, 1943, p. 404.

humaines est souvent conflictuelles et interdépendantes. La liberté personnelle est indissociable de la reconnaissance de l'autre. Ce processus révèle la nature paradoxale des relations humaines, marquées par une quête incessante de liberté individuelle et une interdépendance inévitable.

Sartre ajoute dans le même contexte :

*Je suis possédé par autrui ; le regard d'autrui
façonne mon corps dans sa nudité, le fait naître, le
sculpte, le produit comme il est, le voit comme je ne
le verrai jamais. Autrui détient un secret : le secret
de ce que je suis. Il me fait être et, par cela même,
me possède, et cette possession n'est rien autre que
la conscience de me posséder.⁵⁶*

La citation de Jean-Paul Sartre, affirme que notre identité dépend le regard et les perceptions des autres. Selon lui, nous ne sommes pas des individus autonomes, mais notre existence est en partie déterminée par la façon dont nous sommes perçus par les autres. Le regard d'autrui nous définit, et nous sculpte en fonction de leur perception. Cela suggère que notre identité contient des aspects que nous ne connaissons pas ou que nous ne voulons pas reconnaître, mais qui sont perçus par les autres. Cette dépendance à l'égard du regard d'autrui crée une forme de possession, où les autres et nous possèdent. Cependant, cette possession n'est pas seulement externe, elle implique aussi une conscience de soi.

L'Attentat offre une exploration magistrale de ce mécanisme identitaire par rapport à l'Autre, tandis que *Les Hirondelles de Kaboul* dévoile comment le régime

⁵⁶ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, op. cit., p. 404.

taliban institue et exacerbe la condition d'altérité. En effet, la rencontre avec l'Autre s'avère douloureuse car elle met en lumière nos contradictions internes.

L'identité soulève des questions profondes sur la liberté, la dépendance, et sur la manière dont nous nous définissons dans un monde où autrui joue un rôle essentiel dans notre existence. Les personnages qui refusent ce miroir, tel Khalil, sombrent dans une folie identitaire, incapable de supporter le regard de l'Autre et ce que ce dernier reflète de nous-même, ce qui détermine en dernière instance notre humanité. Joma, lui, incarne la dépendance inversée : son obsession de l'Occidental devient l'autre face de ce même vertige identitaire.

Sartre évoque aussi la complexité de l'existence humaine, où la prise de conscience de soi, la revendication de son identité et le projet de récupération de son être sont liés à la notion de responsabilité et de liberté : *« Ainsi, dans la mesure où je me dévoile à moi-même comme responsable de mon être, je revendique cet être que je suis ; c'est-à-dire que je veux le récupérer ou, en termes plus exacts, je suis projet de récupération de mon être. »*⁵⁷

La citation aborde des concepts essentiels : la responsabilité individuelle, l'affirmation de soi et le développement de l'identité qui se constitue dans le dialogue avec l'Autre. L'individu doit prendre conscience qu'il est libre et responsable de ses propres décisions, ce qui entraîne une revendication active de son identité. De ce fait, l'altérité apparaît ainsi comme la condition même de cette responsabilité identitaire : c'est parce que nous sommes exposés aux autres que nous devons sans cesse nous réapproprier notre être, dans une dynamique où la liberté se nourrit paradoxalement de cette dépendance constitutive.

⁵⁷ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant op. cit.*, p. 404.

I-4- Colonialisme, Terrorisme : Deux Faces d'une Même Violence

I-4- 1- Colonialisme

L'œuvre de Yasmina Khadra ne manque pas d'aborder ces deux phénomènes majeurs que sont le colonialisme et le terrorisme. Bien que distincts dans leur historicité, ces deux phénomènes partagent une même matrice : la violence. Le colonialisme, par les fractures et les violences qu'il engendre, nourrit en effet le terreau du terrorisme. *Ce que le jour doit à la nuit* peint l'Algérie des années 1930 à 1960, période marquée par une répression sanglante durant la guerre d'indépendance, générant un conflit profond entre colons français et indigènes algériens. Quant à *A quoi rêvent les loups* et *Les Agneaux du Seigneur*, ils dépeignent la guerre civile des années 1990 comme un héritage empoisonné de la colonisation, révélant une société fracturée et prête à l'explosion. En ce sens, le colonialisme ne s'achève pas avec le départ des Français ; il laisse derrière lui une société déchirée, propice à la montée du terrorisme, même après l'indépendance. Ici, l'idée de colonisation ne désigne pas uniquement l'occupation d'un territoire ; elle englobe un ensemble de procédés et conséquences qui affectent intensément toutes les sociétés concernées, qu'elles soient anciennes ou contemporaines.

Historiquement, la colonisation a été mis en œuvre sur des motifs très variés : la recherche de ressources naturelles, de nouveaux territoires ou bien par le truchement d'idéologies culturalistes ou racistes :

La signification du terme « colonisation » n'est pas complètement stabilisée. Dans son sens le plus restreint, le terme désigne l'implantation politiquement organisée de communautés humaines – les colonies de peuplement – sur un

territoire étranger. Dans un sens plus large, on appelle « colonisation » la pratique à travers laquelle une organisation politique prend le contrôle d'un territoire pour y instaurer une relation de domination à l'égard des populations autochtones.⁵⁸

Pour les puissances coloniales du XIXe siècle surtout, ont souvent présenté leurs actions comme des missions civilisatrices, masquant ainsi les conséquences dévastatrices pour les sociétés autochtones. Ces dernières, quand elles n'étaient pas encore au courant leurs agissements comme des missions civilisatrices. La colonisation a été critiquée encore pour ses conséquences anciens et durables : les inégalités socio-économiques, les conflits ethniques dans l'ancienne colonie sous-tend toujours aujourd'hui.

Mathias Delori ajoute :

Jusqu'au XVIIIe siècle, la mission civilisatrice se concevait uniquement en termes chrétiens, l'objectif officiel étant d'évangéliser les populations païennes. Avec la montée en puissance des idées des « Lumières », une version sécularisée de la mission civilisatrice s'est alors superposée : soit la nécessité d'arrêter des pratiques « barbares » et pré « modernes » comme l'esclavage ou les

⁵⁸ Mathias Delori, « Colonisation / Néocolonisation », dans *Relations internationales. Théories et concepts*, dir. Philippe Bonditti et Alex Macleod, 4^e éd., Outremont (Québec), Athéna Éditions, 2019. Disponible sur : https://scholar.google.com/scholar?hl=fr&as_sdt=0%2C5&q=COLONISATION%2FNEOCOLONISATION&btnG=. Consulté le 2 février 2024.

*atteintes aux corps des femmes. Ces justifications ont été contestées dans les pays colonisés mais, aussi, au cœur même des empires.*⁵⁹

Jusqu'au XVIIIe siècle, la mission civilisatrice était principalement perçue comme une entreprise chrétienne visant à évangéliser les populations. Avec l'essor des idées des Lumières, cette mission a émergé et a justifié l'intervention coloniale par la nécessité d'éradiquer des pratiques jugées « barbares » et « prémodernes », telles que l'esclavage et les violences faites aux femmes. Cependant, ces justifications ont été contestées tant dans les pays colonisés que dans les métropoles, où des critiques ont dénoncé les contradictions entre les idéaux proclamés de civilisation et les réalités brutales du colonialisme. Dans le même contexte, Il ajoute : « *Le terme « colonialisme » est par exemple apparu à la fin du XIXe siècle pour dénoncer les contradictions entre les idéaux proclamés et les pratiques concrètes, notamment la violence coloniale dont on connaît aujourd'hui l'ampleur et la fonction.* »⁶⁰ C'est dans ce contexte de critiques internes et externes envers les contradictions de la mission civilisatrice que le terme « colonialisme » a émergé à la fin du XIXe siècle. Il a permis de mettre en lumière la violence systématique et l'exploitation des peuples colonisés, révélant ainsi l'écart profond entre les discours de progrès et les réalités brutales de la domination coloniale.

La formule « *civiliser, développer, aider* » ; *pris séparément, ces termes rappellent les grands moments mis traditionnellement en exergue dans l'analyse des rapports Nord-Sud.* »⁶¹ Le terme « Nord-Sud » fait référence aux relations inégales

⁵⁹ Mathias Delori, « Colonisation / Néocolonisation », *op. cit.*

⁶⁰ Mathias Delori, « Colonisation / Néocolonisation », *op. cit.*

⁶¹ Matasci, Damiano, & Desgrandchamps, Marie-Luce, « Civiliser, développer, aider » : croiser l'histoire du colonialisme, du développement et de l'humanitaire, *Histoire Politique. Revue du Centre d'histoire de Sciences Po*, no 41, 2020, pp. 2-3. <https://doi.org/10.4000/histoirepolitique.284>.

entre les pays développés, principalement en Europe, et les pays en développement, notamment en Afrique où des dynamiques historiques de colonialisme et de dépendance économique persistent. Les concepts de « civiliser », « développer » et « aider » illustrent ces relations. « Civiliser » évoque la mission colonialiste qui a justifié l'expansion européenne, tandis que « développer » se rapporte aux initiatives de modernisation mises en place dans les colonies. Enfin, « aider » renvoie à l'essor de l'aide humanitaire, particulièrement après les crises des années 1970-1980. Ensemble, ces termes soulignent comment les interventions extérieures, bien qu'affichant des intentions altruistes, peuvent masquer des structures de pouvoir inégales et des rapports néocoloniaux qui continuent d'affecter l'Afrique.

Porté par ce mouvement, Aimé Césaire dénonce l'idéologie coloniale qui a utilisé des justifications religieuses et culturelles pour légitimer la domination et l'exploitation des peuples colonisés : « *les équations malhonnêtes : christianisme = civilisation ; paganisme = sauvagerie.* »⁶² IL critique la manière dont le colonialisme a construit une hiérarchie artificielle entre les cultures, en associant le christianisme à la civilisation et au progrès, tandis que les religions et cultures non chrétiennes étaient réduites à l'état de sauvagerie ou de barbarie. Ces équations malhonnêtes servaient à justifier la mission civilisatrice des colonisateurs, présentée comme une nécessité morale pour élever les peuples colonisés à un prétendu niveau supérieur. En réalité, Césaire montre que cette rhétorique masquait des intérêts économiques et politiques, tout en niant la richesse et la complexité des cultures non occidentales.

⁶² Césaire, A. (1950). *Discours sur le colonialisme*. Paris : Éditions Réclame. Disponible sur : <https://theatredupuzzle.blog4ever.com/aime-cesaire-discours-sur-le-colonialisme>. Consulté le 12 janvier 2024.

I-4-2 Le néocolonialisme et pseudo-indépendance

Delori parle largement dans son article du « *Néocolonialisme* » comme concept et notion. Il explique que les notions de « néo-colonisation » et de « néocolonialisme » désignent la persistance de relations de domination et d'exploitation après la décolonisation. Bien que de nombreux pays aient obtenu leur indépendance politique, cette indépendance de droit ne s'est pas toujours accompagnée d'une véritable autonomie. Le néocolonialisme se manifeste par des mécanismes tels que l'exploitation économique par des entreprises multinationales ou des interventions politiques qui maintiennent des régimes favorables aux anciennes puissances coloniales. Ces termes soulignent ainsi que, malgré des avancées en matière de souveraineté, de nombreux pays continuent de faire face à des formes de domination qui perpétuent les inégalités héritées de la colonisation

Il conclut son article en disant :

[...] dont le caractère néocolonial découle du fait que « ces pratiques de sécurité contribuent à la constitution de deux identités orientalistes, celle (imposée) du “musulman = terroriste” et celle du “civilisé blanc”, cette dernière se composant elle-même de deux variantes : celui qui “torture” et celui qui sent que “sa vie est protégée par ces actes biopolitiques”⁶³

Le néocolonialisme se manifeste à travers des pratiques de sécurité qui renforcent des stéréotypes identitaires. Deux identités orientalistes sont ainsi construites : d'une part, l'image imposée du « musulman = terroriste », qui déshumanise les

⁶³ Mathias Delori, « Colonisation / Néocolonisation », *op. cit.*

populations musulmanes en les associant à la violence et à la menace ; d'autre part, celle du « civilisé blanc », qui se divise en deux variantes. La première variante est celle de l'individu qui « torture », représentant les acteurs de la violence systématique, tandis que la seconde est celle de l'individu qui se sent protégé par ces actes, percevant la violence comme nécessaire pour sa sécurité. *L'Équation africaine* incarne pleinement cette problématique. Les pays africains y sont décrits comme des terres spoliées, victimes d'une exploitation intense de leurs richesses et ressources naturelles. L'Afrique s'appauvrit, tandis que l'Occident s'enrichit aux dépens de ce continent. Dans ce roman, le terrorisme, qu'il revêt sous les formes de la piraterie, les guerres civiles, les misères sociales et les épidémies ne sont que les conséquences directes du colonialisme et du néocolonialisme, ce dernier prenant diverses formes, parfois insidieuses, au-delà de la simple occupation territoriale.

Louis-Jean Calvet partage une réflexion similaire à celle de Mathias Delori sur la persistance du phénomène colonial. Dans son ouvrage *Linguistique et colonialisme*, Calvet souligne que le colonialisme n'a pas disparu, mais continue d'exister sous différentes formes, notamment à travers ce qu'il appelle des « pseudo-indépendances » : « *Le phénomène colonial est en effet loin d'avoir disparu, il se survit sous sa forme classique ou sous le masque de pseudo-indépendances.* »⁶⁴

Selon Calvet, de nombreux pays ont officiellement obtenu leur indépendance, mais cette dernière est illusoire. Ces pays sont toujours victimes de la dépendance politique et économique des anciennes puissances coloniales, qui peuvent encore exercer une influence significative sur ces anciennes colonies. Les pseudo-indépendances se réfèrent donc à des situations où les nations restent en réalité

⁶⁴ Calvet, L.-J. (1979). *Linguistique et colonialisme : petit traité de glottophagie*. Paris : Payot. p. 11.

dépendantes de l'extérieur, souvent à cause de structures héritées du colonialisme, malgré le fait qu'elles soient souveraines. Et c'est le cas des pays africains

I-4-3 Les traces du passé colonial dans l'intégration des immigrés

Le colonialisme a eu un impact majeur sur la façon dont les identités se construisent et comment les différences sont perçues. En établissant des hiérarchies culturelles et en dévalorisant les cultures locales, il a placé les cultures colonisatrices en position dominante. Cela a entraîné un sentiment d'infériorité chez les colonisés, fragmentant leur identité et les obligeant à jongler avec diverses appartenances culturelles. Ce processus a influencé la perception de l'altérité, et a renforcé les stéréotypes et les préjugés qui ont perduré après la période coloniale. Les colonisés, souvent vus comme différents, ont dû se battre pour redéfinir leur identité face à les impositions coloniales.

Ainsi, le colonialisme a non seulement redéfini les identités individuelles et collectives, mais a aussi créé des relations complexes d'altérité qui continuent d'influencer les interactions culturelles contemporaines et posent un problème même dans l'intégration des immigrés dans un pays colonisateur. Cette dernière est le sujet d'un l'article intitulé *La question d'intégration des immigrés et la quête d'identité dans un pays colonisateur* de Halil Aytakin :

Dans les pays colonisés ou bien dans les pays où s'installent les émigrés, la discrimination, les destructions racistes, le conflit, la crise identitaire et les questions d'appartenance seraient bien évidemment inévitables. En tant que victime de ces

*comportements qui violent les droits de l'homme du
citoyen.*⁶⁵

Halil continue d'expliquer ce problème de l'intégration des immigrants dans un pays colonisateur en expliquant une citation de Gérard Lenclud :

*Selon Lenclud, l'homme participe seulement d'une
seule nation ou communauté de culture, mais
qu'est-ce qui arrive quand l'homme fait partie de
plusieurs cultures ou communautés ? Qu'est ce qui
arrive quand il ou elle a plusieurs identités ? N'est-
il pas possible de parler plusieurs langues et
d'avoir plusieurs identités en même temps ?*⁶⁶

Gérard Lenclud interroge ce modèle en se demandant ce qui se passe lorsque les individus sont exposés à plusieurs cultures ou communautés. Cette réflexion révèle la complexité de l'identité dans un monde globalisé, où les individus peuvent osciller entre différentes identités culturelles et linguistiques. Lenclud remet en question l'idée selon laquelle une personne ne peut avoir qu'une seule identité, en suggérant qu'il est tout à fait possible de parler plusieurs langues et de posséder plusieurs identités simultanément. Cela implique une reconnaissance de la pluralité identitaire, qui peut enrichir l'expérience humaine plutôt que de la compliquer. En effet, le multilinguisme n'est pas un handicap, mais un atout qui favorise le développement cognitif et la compréhension interculturelle. Ainsi, la perspective de Lenclud invite à repenser les

⁶⁵ Aytekin, H., Çamlıoğlu, Y., & Tahtalı. (2016). *La question d'intégration des immigrants et la quête d'identité dans un pays colonisateur (à travers l'histoire Anne ici – Sélima là-bas)*. Synergies Turquie, 9. Disponible sur : https://www.gerflint.fr/Base/Turquie9/aytekin_camlioglu.pdf. Consulté le 1 juin 2024.

⁶⁶ Aytekin, H., Çamlıoğlu, Y., & Tahtalı. (2016). *La question d'intégration des immigrants et la quête d'identité dans un pays colonisateur*, op. cit.

notions d'identité et d'appartenance dans un contexte où la diversité culturelle est la norme plutôt que l'exception.

Animé par ces contradictions, le plus grand piège dans l'analyse de la colonisation est de se laisser abuser, de bonne foi, par une hypocrisie collective. Cette dernière consiste à masquer la réalité derrière des prétextes nobles, tels que l'évangélisation, le progrès humanitaire ou la lutte contre l'ignorance et la tyrannie. Il s'agit plutôt d'un projet fondé sur des intérêts économiques et une logique de domination. Ainsi, pour comprendre la colonisation, il faut voir clair, penser clair, et oser répondre sans détour à la question fondamentale : qu'est-ce que la colonisation en son principe ? Il s'agit de rejeter les justifications fallacieuses et de reconnaître, sans détour, qu'elle fut avant tout un système d'exploitation et de domination, dont les conséquences continuent de peser sur les rapports de pouvoir et les identités culturelles à travers le monde.

À travers son roman *Khalil*, Khadra aborde la question de l'intégration des immigrés, où il estime que la mémoire coloniale non assumée engendre des identités fracturées, fragiles et susceptibles de basculer dans la violence.

I-4-5-Terrorisme

L'histoire du terrorisme est longue et complexe. Elle remonte à la période de la Terreur en France (1793-1794). Le terme renvoie à des actions répressives de l'État puis l'usage du terme terrorisme s'élargit pour désigner des actions menées contre l'État par des groupes non étatiques. Le terme a connu plusieurs définitions. Selon le dictionnaire Le Robert⁶⁷ Le terrorisme peut se figurer en : attentats, des prises d'otages et d'autres formes de violence destinées à créer un climat de peur et d'insécurité au sein

⁶⁷ Dictionnaire *Le Robert*. Disponible sur : <https://dictionnaire.lerobert.com/>. Consulté le 7 septembre 2024.

de la population pour des buts politiques, idéologiques ou religieux. Le terrorisme est universel. Il a un seul caractère mais plusieurs formes et figures

Alex Peter Schmid a proposé plusieurs définitions du terrorisme. Reconnu comme une référence dans les études sur le terrorisme. Il a longuement réfléchi à la question de la définition du terrorisme. Ce problème est dû à l'instabilité et la complexité de ce phénomène. Il est considéré comme variable et en relation étroite aux contextes dans lesquels il se manifeste. Il prend plusieurs formes qui peuvent être liées aux facteurs sociaux, politiques ou économiques :

Pourquoi est-il si difficile d'avoir suffisamment de recul historique et définitionnel ? La raison tient vraisemblablement à la nature-même du qualificatif de « terrorisme », qui est avant tout un terme péjoratif, insultant, et donc toujours utilisé pour désigner l'Autre, l'ennemi politique.⁶⁸

La définition du terrorisme reste un sujet de débat complexe. L'ONU n'a pas pu parvenir à une définition à la fois satisfaisante et rigoureuse et il est pratiquement impossible d'y parvenir. Il n'existe toujours pas de consensus sur une définition universelle car chaque pays interprète les actes terroristes selon ses intérêts et ses contextes. Par exemple, le Djihad dans les pays musulmans, perçu par les habitants comme une défense légitime de leur territoire contre toute forme d'occupation alors qu'il est considéré par les colonisateurs comme une forme de terrorisme. Les attentats réalisés par les extrémistes envers des innocents sont considérés par ces derniers comme

⁶⁸ Haroun, Amal. (2019). *Regards croisés sur la transmission. Actes du 2e colloque annuel du département d'anthropologie à l'UdeM, CADA 2019*. Disponible sur : <https://www.researchgate.net/publication/347467401>. Consulté le 12 mars 2024.

un Djihad contre tout ce qui est kafir, tandis que le reste du monde les considère comme des terroristes.

Pierre-Alain Clément, dans son article *Vers une normalisation typologique du terrorisme publié en 2014*, a défini le terrorisme comme une violence politique comme les autres violences. Il pense que pour définir le terrorisme il faut caractériser les auteurs, les victimes, et les motivations. Parler de l'absence d'une définition consensuelle du terrorisme nous conduit à aborder sa typologie qui est étroitement liée à sa définition.

Dans cette dialectique, Pierre-Alain Clément note : « *En effet, les typologies souffrent en premier lieu de l'absence d'une définition consensuelle du terrorisme. Aucune typologie n'échappe à ce problème.* »⁶⁹ Selon lui, le terrorisme basé sur la production de la terreur et le degré de ses dégâts est considéré comme un élément clé pour le distinguer d'autres formes de violence. Le second est le terrorisme d'État qui est souvent justifié et considéré comme légitime et légal face à des menaces car il est exercé par des gouvernements. Cependant, les actes de violence de groupes infra-étatiques sont classés comme terroristes.

David Charles Rapoport parle de la périodisation des vagues du terrorisme :

La vague anarchiste, anticoloniale, de la nouvelle gauche, puis enfin la vague religieuse actuelle. Si Rapoport ne nie pas que pendant chaque vague, des formes alternatives de « terrorisme » ont coexisté, il insiste néanmoins sur le fait que chacune correspond à la prédominance d'un certain type de

⁶⁹ Clément, Pierre-Alain. (2014). *Le terrorisme est une violence politique comme les autres : vers une normalisation typologique du terrorisme. Études internationales*, 45(3), septembre. <https://doi.org/10.7202/1027551ar>. Consulté le 5 juin 2024.

*terrorisme, comme étant alors le plus actif et le plus dangereux.*⁷⁰

Rapoport explique que chaque vague est marquée par un type de terrorisme prédominant, considéré comme actif et dangereux à son époque. Cependant, les formes de violence politique qui proviennent d'autres régions du monde sont souvent négligées. Par conséquent, cette historiographie donne une image incomplète et ambiguë du phénomène terroriste ce qui minimise les causes et les motivations qui existent en dehors du cadre occidental. Cela soulève des questions sur la manière dont le terrorisme est perçu et analysé. Et en particulier dans un contexte global où les causes et les motivations et les conséquences de la violence peuvent être très diverses.

Dans ce contexte, chez Yasmina Khadra, le terrorisme ne se réduit pas à une simple idéologie ; il naît avant tout d'un profond vide identitaire. Il peut prendre la forme du djihadisme, dépassant les frontières nationales se déployant sans ancrage territorial stable. Selon Khadra, la souffrance emprisonne aussi bien les victimes que les bourreaux dans un même engrenage implacable. Des œuvres telles que *Khalil* ou *L'Attentat*, *l'Equation africaine* ainsi que d'autres, illustrent que le terrorisme ne connaît ni nationalité ni géographie définie. Khadra montre comment les traumatismes coloniaux se transmettent aux générations suivantes.

Le terrorisme est toujours lié aux Autres. Terestchenko dit : « *Les terroristes, ce sont toujours les autres.* »⁷¹ La notion de terrorisme désigne toujours l'Autre, est essentiellement politique et biaisée. Ce qui limite la portée des études sur le terrorisme :

⁷⁰ Rapoport, David Charles, cité dans : Haroun, Amal. (2019). *Regards croisés sur la transmission. Actes du 2e colloque annuel du département d'anthropologie à l'UdeM, CADA 2019*. Disponible sur : <https://www.researchgate.net/publication/347467401>. Consulté le 19 juillet 2025.

⁷¹ Haroun, Amal. (2019). *Regards croisés sur la transmission. op. cit.*,

Si le terroriste est forcément l'Autre, alors tout usage de la notion ne peut qu'être politique et biaisé, et tant que cette dimension n'est pas prise en compte, les terrorism studies se condamnent à n'être que les relais d'un certain discours antiterroriste sans aucune valeur universelle.⁷²

La notion d'altérité dans le contexte du terrorisme est perçue comme une rupture « du pacte social »⁷³ et une attaque contre les valeurs fondamentales d'une communauté. Ainsi une rupture des liens qui unissent les individus au sein de la société :

Le terrorisme ne peut qu'être le fait de l'Autre, dont la dénonciation est par-là même constitutive de l'identité du Nous auquel il s'oppose. En ce sens, l'anthropologie appelle à replacer les usages de la notion de terrorisme dans le sillage des divers discours altérisants et déshumanisants dont l'histoire recèle : la sorcellerie, le sauvage, la race, etc. Quelle substance est donnée, concrètement, à cette altérité, selon le contexte dans lequel elle est invoquée.⁷⁴

⁷² *Ibid.*

⁷³ Le pacte social, concept développé par des philosophes comme Rousseau, représente l'accord implicite entre les membres d'une société pour vivre ensemble en respectant des règles et des valeurs communes. Lorsque des actes de terrorisme se produisent, ils sont souvent considérés comme des attaques directes contre ce pacte, remettant en question la sécurité, la confiance et la cohésion sociale au sein de la communauté.

⁷⁴ Châteauneuf, Michaël, et Amal Haroun (dir.). *Regards croisés sur la transmission. Actes du 2^e colloque annuel du département d'anthropologie à l'UdeM (CADA)*. 2019.

Cette désignation contribue à forger l'identité du "Nous" qui s'oppose à lui. L'anthropologie propose la recontextualisation de la notion du terrorisme au sein des discours déshumanisants qui ont jalonné l'histoire. Notamment ceux associés à la sorcellerie, aux populations sauvages ou aux questions raciales. Ces discours justifient la stigmatisation et la violence contre ceux perçus comme différents ou menaçants. Il est donc important d'examiner comment l'altérité est construite et représentée dans différents contextes car cela influence la manière dont le terrorisme est perçu et traité.

En somme, Khadra déconstruit le mythe d'un terrorisme exclusivement oriental. Il souligne que les actes terroristes ne sauraient se réduire à une origine géographique unique. Le roman *Khalil* révèle ainsi que l'Occident lui-même peut devenir un foyer du djihadisme. De son côté, *Les Sirènes de Bagdad* illustre comment l'intervention américaine en Irak engendre des vocations terroristes à portée transnationale. Ces deux œuvres sont autant de symboles de la globalisation du terrorisme. Celui-ci n'est ni purement religieux, ni strictement politique ; il se déploie sur plusieurs fronts, traduisant une dispersion et une complexité des opérations. Les actes terroristes ne sont plus le caractère exclusif des pays dits « orientaux » car le monde occidental peut à son tour se muer en berceau de ces violences. Dans cette perspective, l'œuvre-monde de Yasmina Khadra refuse l'idée d'un choc des civilisations et affirme que les civilisations se rencontrent et que les peuples s'interconnectent, favorisant ainsi une transculturalité en perpétuelle évolution. Selon lui, les civilisations ne s'affrontent pas ; elles se côtoient et s'enrichissent mutuellement, chacune étant à la fois blessure et richesse.

I-5- Les civilisations et transculturalité :

I-5-1- Le choc des civilisations :

Échanges, affrontements ou influences réciproques entre civilisations : Ces phénomènes s'inscrivent pleinement dans l'air du temps, en réponse à un contexte historique précis. Le concept de choc des civilisations, formulé par Samuel P. Huntington dans son ouvrage *Le choc des civilisations* publié en 1996, propose que les conflits contemporains soient principalement motivés par des différences culturelles et religieuses, plutôt que par des idéologies politiques ou économiques. Il affirme que les grandes divisions au sein de l'humanité et la source principale de conflit sont culturelles ; elles ne sont ni idéologiques ni économiques. Cela permet d'examiner les tensions entre différentes civilisations, notamment entre l'islam et le christianisme, mais aussi entre l'Europe et l'Afrique, et plus largement entre le Nord et le Sud du monde.

Historiquement, les relations entre l'islam et le christianisme ont été marquées par des affrontements historiques, tels que les croisades, qui ont exacerbé les rivalités religieuses. Huntington dans le même ouvrage, fait remarquer dans son ouvrage que les musulmans ont du mal à vivre en paix avec leurs voisins. Il souligne ainsi la profondeur des tensions culturelles qui existent.

Le choc des civilisations s'étend également aux relations raciales entre Noirs et Blancs, où les identités raciales sont souvent définies par des rapports de pouvoir inégaux ce qui illustre comment ces tensions peuvent être perçues comme une dimension du choc culturel. Ainsi, les héritages coloniaux persistent dans les relations entre Noirs et Blancs, où les mouvements de décolonisation en Afrique ont souvent été accompagnés d'une réévaluation des identités culturelles africaines face à l'héritage européen. Selon Huntington :

Le niveau de violence dans ce conflit entre islam et christianisme a été, au cours de l'histoire, fonction de la croissance et du déclin géographiques, du développement économique, du changement technologique et de l'intensité de la ferveur religieuse. La diffusion de l'islam au VIIe siècle s'est accompagnée de migrations massives d'Arabes, à une vitesse et à une échelle sans précédent, sur le territoire des empires byzantin et sassanide⁷⁵

Le niveau de violence dans le conflit entre l'islam et le christianisme a varié au cours de l'histoire en fonction de plusieurs facteurs, notamment l'atmosphère géopolitique, le développement économique, les avancées technologiques et l'intensité de la ferveur religieuse. Les guerres de conquête menées par les musulmans ont souvent été perçues comme une menace directe pour les royaumes chrétiens, dont les croisades étaient considérées comme la réponse appropriée. Ces conflits n'étaient pas seulement militaires ; ils étaient également marqués par des échanges culturels et intellectuels qui témoignent une ambivalence où la guerre et la paix s'entremêlaient. Par exemple, malgré les périodes de violence, il y a eu des moments d'harmonie où les deux religions ont contribué à des avancées dans divers domaines, tels que la science et la philosophie. Cependant, l'héritage historique de ces conflits continue d'influencer les relations contemporaines entre les communautés musulmanes et chrétiennes.

⁷⁵ Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations et la refondation de l'ordre mondial*, trad. O. Jacob, Paris, Simon & Schuster, 1996, p. 231.

Il existe une grande différence entre rencontre ou croisement et choc des civilisations, notamment en ce qui concerne les conséquences et les circonstances de ces interactions pour les peuples de chaque civilisation. La rencontre des civilisations se fait sur une base volontaire, favorisant l'interaction et l'échange culturel. En revanche, le choc des civilisations est souvent imposé, résultant de la colonisation ou de la domination par la force et l'idéologie du plus puissant. Samuel Huntington, dans son ouvrage *Le Choc des civilisations* pense que les conflits internationaux sont culturels et civilisationnels où les frontières politiques deviennent moins significatives par rapport aux barrières religieuses et ethniques partant du conflit islamo-occidental, ainsi que des relations entre le Nord et le Sud : « *Dans le monde d'après la guerre froide, les distinctions majeures entre les peuples ne sont pas idéologiques, politiques ou économiques. Elles sont culturelles.* »⁷⁶

Huntington distingue « civilisation » au singulier et « civilisations » au pluriel : « *terme « civilisation » utilisé au singulier a ainsi « perdu de sa superbe ».* *Une civilisation, au sens pluriel, pourrait en fait ne pas être civilisée au sens singulier du terme* »⁷⁷ Pour Huntington La distinction entre le singulier et le pluriel en matière de civilisation est essentielle. L'idée de civilisation au singulier suggère une conception d'une culture unique et universelle. Cette conception simplifie la réalité complexe des sociétés humaines, qui sont en fait composées de multiples civilisations distinctes, chacune avec ses propres valeurs, croyances et pratiques. En prétendre qu'il existe une seule civilisation universelle ignore les diversités culturelles et les spécificités historiques qui caractérisent les différentes sociétés à travers le monde.

⁷⁶ Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations et la refondation de l'ordre mondial*, op. cit., p. 20.

⁷⁷ Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations et la refondation de l'ordre mondial*, op. cit., p. 38.

La distinction entre civilisation et culture est souvent complexe, surtout dans le contexte d'un choc civilisationnel. En réalité, il est difficile de dissocier ces deux concepts, car ils sont intrinsèquement liés. : « *Civilisation et culture se réfèrent à la manière de vivre en général. Une civilisation est une culture au sens large.* »⁷⁸ Cela signifie que la civilisation peut être comprise comme un ensemble de cultures interconnectées qui partagent certaines caractéristiques tout en conservant leurs spécificités.

La civilisation englobe des aspects plus larges de la vie humaine, incluant les structures sociales, politiques et économiques, tandis que la culture se concentre sur les expressions artistiques, les croyances, les valeurs et les traditions d'un groupe. Huntington souligne qu'il existe de nombreuses définitions du terme "civilisation", proposées par des penseurs tels que Christopher Dawson, Émile Durkheim, Marcel Mauss et Oswald Spengler. Toutefois, malgré cette diversité de perspectives, un élément commun émerge : la culture. En effet, la culture constitue le fondement partagé de toutes les définitions de la civilisation.

Huntington affirme qu'à partir de 1910 : « *civilisation signifiait civilisation occidentale* »⁷⁹. Ce qui reflète la perception de l'Occident comme modèle dominant de progrès et de développement. Cette vision a conduit à la marginalisation des autres civilisations, malgré leur richesse évolutive et leurs contributions à l'histoire humaine. L'occidentocentrisme a servi de justification aux puissances coloniales européennes comme exemple pour légitimer la colonisation de l'Afrique, de l'Orient et du Moyen-Orient. Ils prétendent apporter "civilisation et progrès" aux peuples considérés et perçus comme inférieurs et sauvages. Cette vision réductrice de la civilisation a non seulement

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations et la refondation de l'ordre mondial*, op. cit., p. 50.

influencé les relations internationales, mais a aussi profondément marqué les identités culturelles et redéfini les rapports de pouvoir à l'échelle mondiale.

Huntington évoque, dans son ouvrage *Le choc des civilisations* (1996), l'Eurocentrisme à travers la critique d'Arnold Toynbee. Toynbee critique la fatuité et l'impertinence que manifestait l'Occident en Les civilisations hier et aujourd'hui entretenant « les illusions égocentriques » d'après lesquelles le monde tournerait autour de lui, l'Orient étant immuable et le progrès inévitable. Il souligne que l'Occident entretient des illusions égocentriques, selon lesquelles le monde tournerait autour de lui, alors que l'Orient est perçu comme immuable et rétrograde. Cette critique explique la tendance de l'Occident à se considérer comme le centre de la civilisation. Elle sert de fondement à la réflexion de Huntington sur les tensions culturelles contemporaines. Cette dominance civilisationnelle de l'Occident et cet égocentrisme constituent deux prétextes qui justifient la puissance occidentale tout en contribuant à la réduction des autres cultures et civilisations, les présentant souvent comme inférieures ou statiques, ce qui alimente des stéréotypes et des tensions entre cultures.

Les relations contemporaines entre l'Europe et l'Afrique sont profondément influencées par l'histoire coloniale. Un phénomène profondément enraciné dans l'histoire coloniale qui illustre le choc des civilisations tel qu'il est décrit par Samuel Huntington. Les conséquences de la colonisation ont laissé des traces durables, engendrant des tensions culturelles et politiques qui persistent encore.

Huntington évoque aussi la relation entre l'Islam et l'Occident. Pour lui, la relation entre eux était toujours agitée :

Un mélange de facteurs en tout point comparable a durci le conflit entre l'islam et l'Occident à la fin du XXe siècle. Tout d'abord, la croissance de la population musulmane a accru le nombre des

*chômeurs et des défavorisés chez les jeunes, qui ont embrassé la cause islamiste, exercé une pression sur les sociétés voisines et émigré en Occident.*⁸⁰

La croissance rapide de la population musulmane a entraîné une augmentation du nombre de jeunes chômeurs. Face à des perspectives économiques limitées, une partie de cette jeunesse a été attirée par des mouvements islamistes, cherchant à donner un sens à leur désespoir et à revendiquer une identité. Cela a exercé une pression sur les sociétés voisines, agaçant les tensions régionales, et a conduit certains à quitter leur pays pour l'Occident, dans l'espoir de trouver de meilleures opportunités et d'améliorer leurs conditions de vie. Ce phénomène d'émigration a été perçu avec méfiance dans les pays d'accueil, suscitant des sentiments anti-immigrés et des stéréotypes négatifs envers les musulmans, thème que Khadra aborde dans son roman *Khalil* (2018), où la fiction donne corps à ces tensions.

Dans ce maillage complexe, *Ce que le jour doit à la nuit* (2008) incarne ce côtoiement entre Berbères, Arabes, Espagnols, Français et Américains. Dans *L'Attentat* (2005), l'hôpital apparaît comme un espace de transculturalité où subsiste un humanisme sincère. *L'Equation africaine* (2011) symbolise le choc éternel entre le Sud et le Nord. Même s'il s'agit d'un choc culturel, né de la complexité des vécus pluriculturels, il finit par se résoudre dans l'humanisme. Pour Khadra, l'humanisme est le secret fondamental de toutes relations civilisationnelles : il n'existe pas de civilisation supérieure à une autre.

⁸⁰ Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations et la refondation de l'ordre mondial*, op. cit p. 232.

I- 5-2 Dialogue intercivilisationnel

Avant d'évoquer le dialogue des civilisations, il faut d'abord interroger les frontières qui les définissent ou qui les séparent avant même qu'elles ne se rencontrent et se dialoguent. Celles-ci sont souvent perçues comme des lignes précises, surveillées avec vigilance, marquées par des zones frontalières et des points de passage. Certaines frontières sont géographiques, à l'image de la Méditerranée, qui sépare l'Occident et l'Orient. Au-delà des limites politiques ou géographiques et territoriales, il existe d'autres frontières, tout aussi déterminantes : celles de la culture, de la langue, de la religion ou encore des structures sociales. Ces barrières invisibles divisent parfois des nations, voire des peuples partageant une même identité. Les franchir peut donner lieu à une rencontre, un choc, ou peut-être un dialogue. « *La première rencontre des civilisations chrétienne et musulmane a pris place à l'époque d'al-Andalous, en Espagne, dès le IXème siècle* »⁸¹ La grande rencontre entre civilisations dans l'histoire mondiale fut celle de deux pôles radicalement opposés, marqués par des guerres et des conflits ultérieurs : le monde islamique et le monde chrétien, en Al-Andalus (Espagne) au VIIIe siècle. Le monde arabo-musulman a joué un rôle crucial dans la transmission du savoir et des connaissances, des œuvres majeures en philosophie d'Aristote, de Platon et d'autres, traduites en arabe et de l'arabe en latin. Cela a exigé parfois l'apprentissage de la langue arabe comme langue supérieure pour apprendre les sciences nouvelles. Ce mouvement de traduction a permis à l'Europe d'accéder à des savoirs méconnus, et de franchir un seuil civilisationnel décisif.

⁸¹ María Rosa Menocal, *L'Andalousie arabe. Une culture de la tolérance, VIIIe-XVe siècle*, Paris, Autrement, 2003, p. 53 (voir la recension citée dans *Histoire civilisation. Un empire face à l'Occident, Sciences Humaines*, consulté le 30 mai 2025, https://www.scienceshumaines.com/un-empire-face-a-l-occident_fr_3584.html).

Cette rencontre s'est transformée par la suite à un choc entre l'Occident et l'Orient, après le déclin du monde arabo-musulman sur le plan scientifique et technique. Et L'Occident représenté par L'Europe qui s'est engagé dans une révolution intellectuelle et scientifique, qui culminera au XVIIIe siècle avec le mouvement des Lumières. Cette mer Méditerranée, qui fut autrefois un carrefour de savoirs et de civilisations, devient aussi un espace de guerres navales. Une question s'impose alors : comment un même espace peut-il être à la fois le théâtre de conflits et de rencontres pacifiques entre civilisations et cultures ?

Pourtant, comme le rappelle Edgar Morin : « *Occident et Orient, Nord et Sud, islam et christianisme (avec l'interférence aggravante du judaïsme), laïcité et religion, fondamentalisme et modernisme, richesse et pauvreté.* »⁸²

Le Moyen-Orient était un véritable foyer de conflits multiples, résultant de la convergence de différences culturelles, religieuses, politiques et sociales, ce qui en fait un enjeu central pour la compréhension des tensions mondiales contemporaines. Le choc était déjà remarquable en raison de la division des religions entre le Nord et le Sud : « *Au nord, la religion dominante est le christianisme, au sud et à l'est, l'islam.* »⁸³

Cependant, il existe des zones où l'on observe une coexistence entre populations indigènes et immigrées. Ces espaces, qualifiés de zones hybrides, sont caractérisés par la présence conjointe de populations occidentales et orientales musulmanes, où s'entremêlent différentes cultures. Ils constituent un terrain favorable aux échanges culturels, aux influences réciproques, à la coexistence et à la mixité identitaire :

⁸² Philippe Buresi, « La Méditerranée : rencontre de civilisations ? », dans Jean Scheibling et Didier Borne (dir.), *La Méditerranée*, Paris, Hachette, 2002, p. 48-71, consulté le 30 mai 2025, <https://shs.hal.science/halshs-04555751v1>.

⁸³ Philippe Buresi, « *La Méditerranée : rencontre de civilisations ? op. cit.*,

Pour les communautés musulmanes immigrées qui captent et regardent les chaînes arabes. Les chrétiens arabes du Proche-Orient, quant à eux, sont plus proches par leur culture, leur mode de vie, leurs valeurs ou leurs structures familiales, du monde arabo-musulman qui les entoure que des chrétiens espagnols ou italiens, avec qui ils partagent pourtant la même foi.⁸⁴

Roger Garaudy dans son article *Pour un dialogue des civilisations*⁸⁵, a cité des exemples des rencontres des civilisations à travers le temps pour montrer que dès l'Antiquité, le développement civilisationnel était grâce à des échanges constants et pour souligner ainsi que l'histoire des civilisations est faite de rencontres, d'échanges et d'enrichissements réciproques : les grands deltas fertiles (Nil, Euphrate, Tigre, Indus, Gange, Fleuve Jaune) ont été des foyers d'interactions et de fécondation mutuelle. Le Croissant fertile, autour de la Méditerranée, a vu se tisser des liens entre Mésopotamie et Égypte. Les échanges ont aussi été facilités par la mer entre la Mésopotamie et la vallée de l'Indus, par les grandes routes terrestres (route de la soie, couloir des steppes) et maritimes (route des moussons, diffusion de la civilisation chinoise en Asie du Sud-Est). Enfin, Garaudy rappelle que le « miracle grec » et la Renaissance européenne sont le fruit d'apports multiples venus d'Égypte, d'Inde, de Perse, du monde arabe, mongol, chinois, perse et amérindien : « *Toute explosion culturelle est précédée d'une*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Roger Garaudy, « Pour un dialogue des civilisations », *Ethiopiennes*, numéro spécial, revue socialiste de culture négro-africaine (70^e anniversaire du Président L. S. Senghor), novembre 1976, republié le 3 septembre 2010, consulté le 19 juin 2025, <https://rogergaraudy.blogspot.com/2010/09/pour-un-dialogue-des-civilisations.html>.

implosion, c'est-à-dire d'une convergence, en un point privilégié, de multiples apports culturels ». ⁸⁶ Cela constitue un lieu d'échanges et d'interactions entre cultures différentes s'intensifient, permettant l'émergence d'une nouvelle dynamique culturelle riche et originale.

Garaudy ajoute à propos du dialogue interculturel entre civilisations : « *Un véritable dialogue des civilisations n'est possible que si je considère l'autre homme et l'autre culture comme une partie de moi-même qui m'habite et me révèle ce qui me manque* ». ⁸⁷ Il s'agit de se percevoir en lien intime avec l'autre, comme si l'autre faisait partie intégrante de soi-même. Il ne faut pas considérer l'autre comme une culture extérieure et différente pour que l'échange culturel et civilisationnel soit authentique. De ce fait, le dialogue devient une rencontre quand chaque culture et chaque individu se découvrent mutuellement, non pas en opposition ou par imposition, mais en complémentarité. L'autre devient un miroir qui comble et complète ce qui manque en moi ce qui favorise la compréhension, la tolérance. Il rajoute : « *Depuis des siècles, la civilisation dite occidentale, en plaçant au premier plan l'efficacité scientifique et technique et, en détruisant systématiquement les autres valeurs, a réussi à imposer sa suprématie au monde entier.* » ⁸⁸ Cette domination s'est accentuée depuis l'ère du colonialisme, engendrant angoisse la haine et racisme entre les peuples occidentaux et orientaux, ainsi qu'entre le Nord et le Sud. Garaudy souligne aussi :

Le dialogue des civilisations est essentiellement la prise de conscience que les finalités, les valeurs et le sens de notre commune histoire, ne peuvent pas être définis à partir du seul « humanisme occidental

⁸⁶ Roger Garaudy, « Pour un dialogue des civilisations », op. cit.,

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Roger Garaudy, « Pour un dialogue des civilisations », op. cit.,

». *Nous devons, répétons-le, perdre l'illusion que l'Occident a été et sera le seul centre d'initiatives historiques et de créations de valeur.*⁸⁹

Ce dialogue vise à dépasser une vision ethnocentrique centrée sur l'Occident pour reconnaître la pluralité des contributions culturelles, philosophiques et historiques. Il souligne dans le même article que, contrairement à une vision typique de l'Occident souvent centrée sur l'individu. Les civilisations non occidentales nous apprennent que l'individu n'est pas le point central de l'univers. Leur valeur principale réside dans leur capacité à nous faire découvrir l'Autre et le Tout-Autre c'est-à-dire des formes d'altérité radicale et profonde, sans chercher à rivaliser ou dominer : « *Les civilisations non occidentales nous apprennent essentiellement que l'individu n'est pas le centre de toutes choses. Leur plus grand mérite consiste à nous faire découvrir l'Autre et le Tout-Autre, sans arrière-pensée de concurrence et de domination.* »⁹⁰

Il propose clairement un renouvellement du dialogue des civilisations. Il appelle à prendre du recul par rapport aux modèles culturels et aux systèmes de développement actuels, notamment occidentaux, qu'il juge voués à l'échec s'ils restent fondés sur une technique sans limites. Il insiste sur ce renouvellement du dialogue entre les civilisations car il peut libérer l'avenir des fatalités et des déterminismes qui le contraignent : « *Un nouveau dialogue des civilisations permettra de défataliser l'avenir, d'apprendre à concevoir et à réaliser d'autres possibles, de retrouver un équilibre avec la nature.* »⁹¹

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 72.

Dans cette optique, Yasmina Khadra évoque dans un podcast la rencontre des civilisations : « *La rencontre des civilisations ne doit pas être vue comme une confrontation mais comme une opportunité de compréhension mutuelle. Ce qui manque souvent, c'est l'envie de comprendre l'autre au-delà des stéréotypes.* »⁹² Il trouve que le contact entre les différentes civilisations, à travers le temps, comme rencontre et non un choc. Car tout simplement, il trouve qu'il n'existe pas des civilisations mais plutôt une seule qui s'évolue historiquement et à laquelle nous appartenons tous :

*Qu'est-ce que c'est qu'une civilisation ? C'est tout simplement l'émancipation de l'être humain à travers les âges. Et chaque civilisation a nourri les autres civilisations. Donc, nous sommes une même civilisation qui s'appelle tout simplement le parcours de l'humanité à travers le temps.*⁹³

La fracture ancienne et le conflit éternel entre l'Occident et l'Orient, entre l'Europe et l'Afrique, l'islam et les autres religions, les Arabes et les Occidentaux, les Noirs et les Blancs, demeurent un thème à la fois historique et d'actualité dans l'œuvre de Khadra. Ce dernier n'a épargné aucun effort pour créer un dialogue habile, afin de montrer qu'il est possible de surmonter les lacunes et rancunes entre ces pôles, en conciliant cultures et surtout en trouvant un langage commun. Ce conflit culturel et ces malentendus profonds entre l'Occident et le monde arabe traduisent un manque de compréhension mutuelle. Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, l'écrivain montre la possibilité d'une réconciliation après un croisement des identités et des cultures, à travers les figures de Younes et de ses amis de différentes nationalités, ainsi qu'Émilie,

⁹² +213 Podcast, « Yasmina Khadra : Algérien universel », Apple Podcasts, 2025, consulté le 19 juin 2025, <https://podcasts.apple.com/ca/podcast/3-yasmina-khadra-alg%C3%A9rien-universel/id1810433612?i=1000704733259>

⁹³ *Ibid.*.

la Française. La blessure coloniale et ses cicatrices inguérissables apparaissent à travers le regard du colonisé, le plus meurtri et porte-voix des souffrances de la période coloniale. Khadra met également en lumière les échecs du dialogue, souvent gouverné par l'arrogance et le sentiment de supériorité de l'Occident, rendant toute conciliation difficile. Chez Khadra, cette littérature du monde est aussi une littérature des antagonismes. En effet, *L'Équation africaine* incarne pleinement ce conflit, ainsi que l'arrogance européenne et l'entêtement africain. De même, *Khalil* symbolise ce clivage au sein de la société occidentale, qui refuse l'intégration des immigrés, y compris ceux nés sur son territoire. Yasmina Khadra démontre que le dialogue est possible à l'échelle individuelle, mais demeure illusoire à l'échelle collective, ce qui impose une réconciliation fondée sur un travail approfondi de la mémoire. Ce dialogue paraît possible à travers la plume khadarienne, empreinte d'encre de paix, d'amour et de réconciliation. Cependant, il demeure réellement impossible car : sans vérité, il ne peut y avoir de pardon ; sans justice, la colère reste vivace ; et sans humilité, le dialogue n'est qu'un leurre.

I-6- Stratégie scripturale : L'arsenal littéraire de Yasmina Khadra

I-6-1 Style et langue khadariens : au prisme barthésien

Le style entre effacement et affirmation trouve son écho dans la définition que propose Roland Barthes dans *Le Degré zéro* de l'écriture

Le style n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière ; le style n'est jamais que métaphore, c'est-

*à-dire équation entre l'intention littéraire et la
structure charnelle de l'auteur⁹⁴*

Le style, selon Barthes, s'inscrit dans l'expérience personnelle de l'auteur ce qui lui donne le caractère subjectif. Esquissant que le style puise dans la mémoire intime de l'écrivain, ce qui le rend opaque et ambiguë au lecteur. Cette opacité reflète une équation entre l'intention de l'auteur et sa structure charnelle. En ce sens, le style est un moyen symbolique par lequel l'auteur traduit son vécu en écriture. Il ne s'agit pas simplement d'une technique, mais d'une manifestation profonde de l'identité de l'écrivain :

*Le style est presque au-delà : des images, un débit,
un lexique naissent du corps et du passé de
l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes
mêmes de son art. [...] Indifférent et transparent à
la société, démarche close de la personne, il n'est
nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur
la Littérature.⁹⁵*

Selon lui, le style est une nécessité qui relie l'humeur et la personnalité de l'écrivain à son langage. Cela signifie que l'écriture est façonnée par les émotions et les expériences personnelles de l'auteur. Barthes souligne que l'écrivain s'inscrit dans un contexte historique plus large, En s'inspirant de son propre passé, ses souvenirs et ses émotions. Cette dualité permet à l'écrivain de créer une œuvre qui résonne à la fois avec des vérités universelles et des expériences individuelles : « *le style est une Nécessité qui*

⁹⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

⁹⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit.

*noue l'humeur de l'écrivain à son langage. Là, il trouve la familiarité de l'Histoire, ici, celle de son propre passé. »*⁹⁶

La langue, le style et l'écriture, trois concepts fondamentaux selon Barthes :

*Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale.*⁹⁷

La langue et le style sont décrits comme des éléments naturels à l'écrivain. La langue représente les structures sociales et culturelles qui encadrent toute expression, tandis que le style est une manifestation liée aux émotions et au passé de l'auteur. En revanche, l'écriture est un acte conscient et volontaire. Elle devient une fonction sociale et humaine qui relie la création littéraire à son contexte historique et social, utilisant le langage comme outil d'engagement. A travers les dialogues entre les personnages, L'écrivain exprime des sentiments de bonheur ou de malaise.

Roland Barthes ajoute que la langue fonctionne comme un instrument d'engagement naturel pour lui. A cet égard, l'écrivain utilise la langue non seulement comme un moyen de communication, mais aussi pour évoluer et s'exprimer. La langue se manifeste alors comme un réflexe, une réponse aux conventions linguistiques et aux normes sociales. En d'autres termes, l'écrivain est immergé dans un environnement linguistique qui influence son écriture, sans qu'il ait à réfléchir activement à son choix de mots ou à la manière dont il s'exprime :

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

*La langue est comme une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme. L'écrivain n'y puise rien, à la lettre : la langue est plutôt pour lui comme une ligne dont la transgression désignera peut-être une surnature du langage.*⁹⁸

Les écrivains qui s'expriment dans la même langue peuvent néanmoins se distinguer par une touche d'originalité dans leur style et leur manière de penser, ce qui leur confère une identité unique et les différencie des autres. C'est particulièrement le cas des écrivains francophones, qui partagent la langue française, explorent des thèmes variés et adoptent des approches stylistiques diversifiées. Leur écriture reflète non seulement leur vision personnelle du monde, mais aussi les influences culturelles, historiques et sociales propres à leurs contextes respectifs. Chacun façonne sa personnalité littéraire selon l'encre de sa plume, imprégnée d'un passé, de souvenirs et d'un entourage différent.

Dans un style à la fois accessible et saisissant, visant à toucher un large public sans jamais sacrifier la profondeur, Khadra marie la fiction à un moule moderne, traversé par des thématiques contemporaines. Entre thriller, style journalistique, art rhétorique, intrigue policière et romance, il oscille habilement entre plaisir, jouissance et une réalité historique et sociale souvent amère. En détournant la langue du colonisateur et en jouant avec la manipulation des mots, il dénonce le colonialisme tout en abordant les enjeux majeurs de la France et de l'Europe en général.

⁹⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit.

Cette forme de sémioclastie, évoquée par Roland Barthes dans son ouvrage *Mythologies* : « toute sémiologie doit être une sémioclastie. »⁹⁹, conduit Khadra à déconstruire les stéréotypes et à briser les représentations figées, où le non-dit en révèle souvent plus que le dit, Barthes souligne : « sa fonction est de délivrer des messages à ses lecteurs. »¹⁰⁰ La sémioclastie chez Khadra fait de chaque roman un acte de résistance linguistique qui affirme pleinement son engagement. :

*Cette sémiologie négative est une sémiologie active
: elle se déploie hors de la mort. J'entends par là
qu'elle ne repose pas sur une "sémiophysis", une
naturalité inerte du signe, et qu'elle n'est pas non
plus une "sémioclastie", une destruction du signe.
Elle serait plutôt, pour continuer le paradigme grec
: une sémiotropie : tournée vers le signe, elle en est
captivée et le reçoit, le traite et au besoin l'imité,
comme un spectacle imaginaire.¹⁰¹*

La sémiologie, selon Barthes, est un travail créatif, en perpétuelle réinvention, saisissant le signe dans son potentiel de changement plutôt que comme une essence figée ou un simple objet à détruire. Ainsi, Barthes conçoit l'analyse des signes comme une activité vivante, ouverte, qui redonne vie et sens dans le jeu constant entre réception, traitement et transformation des messages culturels.

À cet égard, Khadra s'appuie sur cette approche à travers les espaces sémiotiques conflictuels, la fluidité identitaire, la subversion des signes religieux, le mélange des

⁹⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, cité dans Omar Aïm, « Roland Barthes contre Roland Barthes. La sémiologie au regard de ses démons », *Recherches sémiotiques*, 2020, <https://doi.org/10.7202/1094416ar>.

¹⁰⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, p. 32.

¹⁰¹ Roland Barthes, *Mythologies*, 2^e éd., préface, p. 7.

registres et la réappropriation des insultes coloniales pour comprendre les enjeux contemporains.

I-6-2- Le pseudonyme comme première stratégie scripturale

Le nom de l'auteur joue un rôle essentiel dans l'interprétation d'une œuvre. Son inscription, que ce soit sur la couverture ou dans le périphrase porte de nombreuses significations et influence la réception du texte.

L'auteur peut choisir de faire figurer son vrai nom, ou au contraire d'utiliser un pseudonyme ou de rester anonyme, pour des raisons personnelles, stratégiques ou professionnelles. Ces différentes pratiques reflètent des choix divers qui affectent la manière dont l'œuvre est perçue et interprétée :

L'usage du nom fictif, ou pseudonyme, a depuis longtemps fasciné les amateurs et embarrassé les professionnels – j'entends ici particulièrement les bibliographes –, embarras et fascination nullement exclusifs l'un de l'autre, bien au contraire.¹⁰²

Cette pratique fascine autant qu'elle complique le travail des bibliographes. Le pseudonyme, en tant qu'élément paratextuel, a un effet sur le lecteur, que celui-ci connaisse ou non la véritable identité de l'auteur. Le pseudonymat est présenté comme une forme de créativité littéraire, presque une œuvre en soi, et un phénomène surtout présent dans la littérature et le spectacle, où le jeu avec l'identité fait partie de la démarche artistique. À l'image de Stendhal et d'autres écrivains qui ont dissimulé leur identité derrière un pseudonyme, Yasmina Khadra (pseudonyme de Mohammed

¹⁰² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 (première édition, collection « Poétique »), p. 25.

Moulessehou). L'usage du pseudonyme a influencé la perception du lectorat au début de leur carrière, avant que leurs véritables noms ne soient révélés :

J'écris sous pseudonyme pour des raisons de survie. J'étais dans l'armée (...) dans certain moment, on a exigé même un manuscrit à travers une comité de censure et j'ai choisi d'écrire dans la clandestinité pour échapper à cette censure. Mais le pseudonyme absolument n'a rien à voir (...)¹⁰³

Ce n'est qu'après avoir séduit un large lectorat et suscité de nombreuses critiques élogieuses que toute son identité est dévoilée, d'abord en 2001 avec la publication de son autobiographie *L'Écrivain*, révélant sa véritable identité masculine, puis pleinement en 2002 dans *L'imposture des mots*. Précédemment, c'est en 1997 que son roman *Morituri* paraît en France chez l'éditeur parisien Baleine, le propulsant sur le devant de la scène littéraire, bien que sous le pseudonyme de Yasmina Khadra :

Mon épouse m'a soutenu et m'a permis de surmonter toutes les épreuves qui ont jalonné ma vie. En portant ses prénoms comme lauriers. C'est ma façon de lui rester redevable (...). Lorsque je lui ai parlé de la censure militaire, elle s'est portée volontaire pour signer à ma place mes contrats d'édition et m'a dit cette phrase qui restera biblique

¹⁰³ Philippe Legrand, « Interview avec Yasmina Khadra », *Paris Match*, consulté le 10 mai 2024, <https://www.parismatch.com/vivre/art-de-vivre/paroles-decrivains-yasmina-khadra-la-memoire-sinvite-dans-les-histoires-meme-les-plus-romanesques-226938>

*pour moi : Tu m'as donné ton nom pour la vie. Je
te donne le mien pour la prospérité.¹⁰⁴*

Sa femme résistante et puissante durant la décennie noire, tout en s'inscrivant dans la continuité de la femme révolutionnaire pendant la colonisation française. En effet, Écrire sous pseudonyme est bien plus qu'un simple masque : c'est un acte stylistique essentiel, une signature invisible qui révèle l'unicité profonde de l'écrivain. Giraudoux disait : « *La seule affaire c'est de trouver son style, l'idée vient après.* »¹⁰⁵

I-6-3- Hybridité générique et mélange des genres littéraire

Tout texte littéraire s'inscrit dans un cadre socio-historique qui en conditionne à la fois la production et la réception, et tout auteur écrit selon sa culture d'appartenance et son idéologie. Il est le produit d'une culture spécifique avec ses traditions, ses tabous et ses imaginaires collectifs et d'une idéologie, qui orientent inconsciemment ses choix esthétiques et thématiques. Cette double détermination, à la fois contextuelle (le milieu, l'époque, les institutions littéraires) et subjective (les croyances, les traumatismes ou les engagements de l'écrivain), fait de l'œuvre bien plus qu'un objet linguistique. De ce fait, qu'on ne peut pas détacher l'œuvre de sa langue de culture d'origine.

Partant du concept d'hétérogénéité apparu dans la postmodernité des années 1970, ce terme désigne la diversité interne des œuvres, caractérisée par une esthétique marquée par la multiplicité des formes, des voix et des styles, ainsi que par la

¹⁰⁴ Sylvie De Larocque, « Algérie, Yasmina Khadra, Mohammed Moulessehoul, écrivain, président Abed El Aziz Bouteflika », *Jol Press*, 5 novembre 2013, consulté le 3 juin 2023, <http://www.jolpress.com/algérie-Yasmina-Khadra-mohammed-moulessehoul-écrivain-président-abed-el-aziz-bouteflika-article-822751>

¹⁰⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* op. cit., p. 31.

fragmentation des structures narratives et la pluralité des discours. En littérature, l'hétérogénéité se manifeste par la juxtaposition de voix multiples, l'alternance des styles et la discontinuité narrative, invitant le lecteur à une lecture active et plurielle.

Marthe Robert souligne :

*Avec cette liberté du conquérant dont la seule loi
est l'expansion indéfinie, le roman qui a aboli une
fois pour toutes les anciennes formes classiques
[...] s'approprie toutes les formes d'expression,
exploite à son profit tous les procédés.¹⁰⁶*

À partir des années 1990, le métissage et la créolité s'imposent comme des courants littéraires majeurs, caractérisés par la fusion de croyances, de langues, de pratiques et de traditions narratives issues de cultures différentes. Ces concepts reflètent aussi les identités plurielles nées des rencontres, souvent violentes, entre colonisateurs et colonisés. Portés par une esthétique de l'hybridité, ces mouvements subvertissent les normes coloniales et revendiquent une littérature-monde, où la fragmentation devient un outil de libération.

À partir des années 2000, le concept d'hybridité s'est imposé comme un cadre théorique majeur pour analyser les productions culturelles et littéraires contemporaines. Développé notamment par Homi K. Bhabha et Néstor García Canclini, ce concept va au-delà du simple mélange culturel pour explorer les tensions, négociations et résistances qui émergent des rencontres interculturelles. Il se caractérise par : la transgression des frontières génériques (roman-essai, autobiographie-fiction), le mélange des codes culturels (langues, références, traditions narratives) et la remise en

¹⁰⁶ Nathalie Balutet, « Du postmodernisme au post-humanisme : présent et futur du concept d'hybridité », *Littératures et arts contemporains : l'hybridité à l'œuvre*, no 33, 2016, p. 19-47, <https://journals.openedition.org/babel/4391>. Consulté le 11-04-2025.

question des catégories identitaires fixes (nationales, ethniques, de genre). Il nous est impossible de cerner l'hybridité sans prendre en compte le fonctionnement des différents genres sur lesquels elle travaille. En effet, plusieurs genres peuvent coexister au sein d'une même œuvre, qu'ils soient littéraires (nouvelles, poèmes, etc.) ou extralittéraires (textes religieux, scientifiques, lettres, etc.).

L'hybridité générique est une caractéristique de la littérature moderne ou postmoderne. Selon Caroline Bayard : « *l'hybridité générique qui consiste en l'éclatement des genres qui efface toutes les frontières.* »¹⁰⁷ De ce fait, l'hybridité générique représente un phénomène littéraire où les frontières traditionnelles entre les genres s'effacent et s'entremêlent, ce qui donne naissance à des œuvres inclassables, s'opposant aux classifications rigides. Cette fusion générique permet une liberté créative et une innovation expressive. L'hybridité générique pourrait certes être analysée dans une perspective diachronique ou plutôt sur une approche synchronique.

I-6-3-1 Métissage, hybridité et interculturalité

Le métissage renvoie à la combinaison de différentes traditions culturelles, ethniques ou linguistiques dans une œuvre littéraire. Il s'agit de la fusion et de l'interpénétration de divers éléments issus de cultures variées. L'hybridité, quant à elle, fait référence à l'entrelacement et à la juxtaposition délibérée de multiples identités, langues ou genres littéraires au sein d'un même texte, qui mettent en lumière l'interaction stimulante des innombrables aspects de l'identité humaine qui constituent la richesse de notre monde globalisé et interconnecté.

Le terme « métissage » a le vent en poupe dans les débats intellectuels occidentaux de cette dernière décennie du XXe siècle. Il désigne, avec ceux de société

¹⁰⁷ Nathalie Balutet, « Du postmodernisme au post-humanisme : présent et futur du concept d'hybridité », *Littératures et arts contemporains : l'hybridité à l'œuvre*, op. cit.,

multiculturelle et de multiculturalisme, de manière marquante et symbolique, un désir de transgresser les clivages culturels et les lignes de partage raciales des cinq cents dernières années. Ceux-ci étaient en effet liés aux processus historiques multiséculaires du colonialisme et du nationalisme, qui ont culminé pendant la première moitié du XXe siècle dans des guerres et affrontements d'une violence jusqu'alors inconnue. Valorisé maintenant dans les discours intellectuels. Le terme « métissage » a été étroitement lié depuis sa création dans les années 1830 à celui de « race ».¹⁰⁸

Le métissage, l'hybridité font l'objet de traitements divers par des auteurs comme Homi K. Bhabha, Didier Poquelin, Laurence Lachapelle-Bégin, Michel Wieviorka, Jean-François Lyotard, et d'autres. « *Comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même ?* »¹⁰⁹ Dans ce contexte de la pensée d'Édouard Glissant, la diversité humaine repose sur la capacité à s'ouvrir aux autres sans perdre soi-même. L'hybridité et le métissage se révèlent être des outils qui permettent aux écrivains de s'épanouir dans sa singularité.

Étymologiquement, « hybride » vient du latin (h) ibrida, qui signifie bâtard ; de sang mélangé. Selon le dictionnaire Larousse¹¹⁰ L'adjectif « hybride » signifie une plante ou un animal provenant de deux espèces différentes. L'hybridation se définit comme un mélange ou croisement ou couplage. Il s'inscrit dans le domaine de la biologie animale et végétale, puis dans celui de la linguistique qui signifie :

« *Le mot évoque l'impureté, voire le monstrueux. Par extension, « hybride » désigne communément ce qui est «*

¹⁰⁸ Hans-Joachim Lüsebrink, « Métissage. Contours et enjeux d'un concept carrefour dans l'aire francophone », *Études littéraires*, 1993, consulté le 30 novembre 2024, <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1993-v25-n3-etudlitt2248/501017ar.pdf>

¹⁰⁹ Marie-Hélène Jeannotte, « L'identité composée : hybridité, métissage et manichéisme dans *La saga des Béothuks*, de Bernard Assiniwi, et *Ourse bleue*, de Virginia Pésémapéo Bordeleau », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, no 41, 2010, <https://www.erudit.org/en/journals/ijcs/2010-n41-ijcs3881/044172ar.pdf>

¹¹⁰ Hachette Larousse, *Dictionnaire*, Paris, Hachette, 2006.

composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis » et ce qui « participe de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles. »¹¹¹

Le terme « métis » du latin *mixtus*, « mélangé ». Selon le dictionnaire Larousse¹¹², l'adjectif « métis » signifie qui est issu de l'union de deux personnes de deux couleurs de peau différentes. « Hybride » et « hybridité », « métis » et « métissage », sont originaires du domaine biologique, ils ont d'abord été utilisés de manière péjorative pour désigner des êtres humains, avant de perdre leur connotation négative. Progressivement, ces termes ont cessé de se concentrer sur des différences phénotypiques pour se transformer en concepts qui caractérisent le produit unique résultant du croisement de deux cultures. L'hybridité, selon Bhabha, se manifeste comme un « tiers espace » où émergent de nouvelles identités transculturelles, caractérisées par l'ambivalence plutôt que par une simple opposition constante. Serge Gruzinkzy affirme que : « *le métissage représente à l'échelle du monde ce que le multiculturalisme est à l'échelle de la nation* »¹¹³ Acculturation, transculturation, interculturation, métissage, créolisation et hybridation des termes qui se répètent souvent dans les études postcoloniales pour décrire les dynamiques des échanges culturels. Ces termes illustrent à la fois un sens mélioratif et un sens péjoratif, mais ils sont le plus souvent associés à une connotation négative, évoquant l'idée d'anomalie et de monstruosité. Ils peuvent également être perçus comme des processus d'hybridation qui menacent l'authenticité culturelle. Cette ambivalence souligne les tensions

¹¹¹ Aurélie Tillier, « L'hybridité : pratiques et perspectives. Présentation des Actes des Journées doctorales du labo Litt&Arts 2020 », dans Arthur Pétin, Camille Page, Sam Racheboeuf et Léa Andréolély, *Actes des Journées doctorales du labo Litt&Arts 2020*, 2021, <https://www.erudit.org/en/journals/ijcs/2020-n41-ijcs3881/044172ar.pdf>. Consulté le 25-12-2024.

¹¹² *Dictionnaire Larousse*, Paris, Larousse, 2000.

¹¹³ Luc Turgeon, « L'horizon anthropologique des transferts culturels : Transferts, branchements, hybridité, réappropriation, traduction », *Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique*, no 21, 2004, p. 1-18, https://www.persee.fr/doc/revss_1623-6572_2004_num_32_1_2701_t1_0183_0000_1

immanentes aux échanges culturels, où le mélange des identités peut susciter des craintes d'effacement des traditions.

L'hybridité, tout comme le métissage, s'inscrit dans une logique dualiste qui consiste à fusionner deux identités distinctes pour en créer une nouvelle. Ce qui implique un processus de transformation où les éléments culturels des deux identités se mélangent, mais elle peut également renforcer des dichotomies sous-jacentes. L'hybridité peut parfois réduire les identités à un simple mélange. En fait, on ne peut pas aborder les concepts d'hybridité, de métissage sans évoquer les notions d'altérité et d'identité. En effet, ces termes sont liés à la manière dont les individus et les groupes se perçoivent et interagissent dans un contexte culturel diversifié. L'altérité fait référence à la reconnaissance de l'autre, souvent perçu comme différent ou extérieur, tandis que l'identité renvoie à la manière dont une personne ou un groupe se définit par rapport à soi-même et aux autres.

Dans la même veine, et dans un bruissement de genres littéraires, Yasmina Khadra forge une écriture d'hybridité et de polyphonie singulières, oscillant entre roman policier, récit historique, drame psychologique et littérature engagée, rompant ainsi avec toutes les traditions de l'écriture classique. *La Part du mort* (2004) incarne un savant mélange des codes du thriller et du roman noir, teinté d'une forte dimension sociopolitique. *L'Attentat* (2005), où intrigue criminelle et réflexion sur le terrorisme s'entrelacent, donne naissance à un roman inégalé. Dans *Ce que le jour doit à la nuit* (2008), à travers ce récit, se déploient l'histoire, la réalité coloniale, l'amour et la réconciliation. *Les Hirondelles de Kaboul* (2002) est un roman psychologique, récit allégorique de l'oppression. *Khalil* (2018), entre confession, thriller et essai sociologique, explore les zones d'ombre de la radicalisation. *L'Équation africaine* (2011), aventure, mémoire et réflexion postcoloniale, interroge les rapports de pouvoir.

Les Sirènes de Bagdad (2006), à mi-chemin entre récit de guerre et chronique humaniste, complète ce panorama.

Cette richesse scripturale refuse toute lecture univoque de l'histoire, touche un large public en répondant aux attentes du lecteur et renouvelle le roman francophone contemporain par une voix à la fois polyvalente et exigeante.

I-6-3-2- L'interculturalité

Avant de parler de l'interculturalité, il convient d'abord d'évoquer la culture en tant que notion de départ pour comprendre l'interculturalité. Selon le dictionnaire Larousse¹¹⁴ la culture est l'ensemble des connaissances acquises : instruction, savoir, ensemble des structures sociales, religieuses, des manifestations intellectuelles, artistiques qui caractérisent une société. Edward Burnett Tylor a défini la culture dans son ouvrage *Primitive Culture* (1871) comme suit : « *Ce tout complexe comprenant à la fois les sciences, les croyances, les arts, la morale, les lois, les coutumes et les autres facultés et habitudes acquises par l'homme en tant que membre d'une société* ». ¹¹⁵ La culture n'est pas simplement un ensemble de traditions ou de valeurs statiques ; elle englobe également les comportements, les pratiques et les normes qui guident les actions des membres d'un groupe social dans leurs interactions. De plus, elle fournit des outils cognitifs pour comprendre le monde à travers des récits, des mythes et des croyances. Roger Chartier et Walter Moser ont défini la culture comme suit :

¹¹⁴ Hachette Larousse, *Dictionnaire*, Paris, Hachette, 2006.

¹¹⁵ Jean Didier, Giacco G., et Chatelain S. (dir.), *Culture et création : approches didactiques*, Université de Technologie de Belfort-Montbéliard / Haute École Pédagogique Vaud / Éditions Alphil, 2018, consulté le 22 janvier 2023, <https://hal.science/hal-04208103v1#page=146>

« Les concepts de représentation (définie comme des modes de perception collectifs s'articulant dans des actes ou des textes) et d'"appropriation culturelle" jouent un rôle essentiel. »¹¹⁶

De ce fait, les concepts de représentation et d'appropriation culturelle jouent un rôle essentiel dans la compréhension des échanges culturelles et interculturelles. Les représentations sont des modes de perception collectifs qui s'expriment à travers des actes ou des textes qui reflètent la manière dont un groupe social interprète et donne du sens au monde. Par exemple, dans la littérature, un auteur peut représenter une culture à travers des descriptions, des dialogues ou des situations, offrant ainsi une vision partagée de cette culture. L'appropriation culturelle, quant à elle, désigne le processus par lequel des éléments culturels sont adoptés, adaptés et transformés par un individu ou un groupe issu d'une autre culture. Ce phénomène, qui peut être enrichissant ou problématique, montre comment les cultures interagissent, se mélangent et évoluent. Ensemble, ces concepts permettent d'analyser les interactions interculturelles, en dévoilant que les cultures ne sont pas fixes, mais mouvantes, constamment transformées par les échanges et les influences mutuelles.

L'unité culturelle dominante dans la recherche en communication interculturelle moderne et contemporaine est sans aucun doute la culture nationale, qui s'ancre dans des façons particulières d'apprendre. Cependant, il est possible de relativiser cet ancrage national en soulignant la qualité différentielle des cultures, qui implique

¹¹⁶ Hans-Joachim Lüsebrink, « Les concepts de "Culture" et d'"Interculturalité". Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturelle », *Bulletin* no 30, avril 1998, Université de Saarbrücken, Allemagne, consulté le 4 mars 2023, <https://portail-du-file.info/ipg/aric/assets/files/ARICBulletin/1998No30/06LusebrinkHJ.pdf>.

*l'existence, au sein de chaque culture, de structures
et de segmentations multiples.¹¹⁷*

Cette citation explique que la culture nationale soit souvent considérée comme l'unité dominante dans les études interculturelles, elle ne représente qu'une partie de la complexité des interactions culturelles. En effet, les cultures ne se limitent pas aux frontières nationales, mais se caractérisent par une qualité différentielle.

En outre, L'interculturalité dans la littérature peut être définie comme la rencontre, le dialogue et l'interaction entre différentes cultures. Cela exige la représentation des croyances, des traditions, des coutumes et des valeurs de diverses communautés culturelles Elle favorise la compréhension mutuelle en respectant l'identité sur l'autre :

*Le concept d'interculturalité désigne les processus
psycho-langagiers observables lors d'interactions
entre membres de cultures différentes, ainsi que les
formes d'expression culturelle (littérature, médias,
etc.) qui transcendent les frontières culturelles. Il
inclut également les relations entre identité propre
et altérité, ancrées dans des discours, des
institutions ou des processus de socialisation, qui
constituent à la fois les conditions préalables et les
éléments essentiels de la communication
interculturelle.¹¹⁸*

¹¹⁷ Hans-Joachim Lüsebrink, « Les concepts de "Culture" et d'"Interculturalité". Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturelle », *op. cit.*,

¹¹⁸ Hans-Joachim Lüsebrink, « Les concepts de "Culture" et d'"Interculturalité". Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturelle », *op. cit.*

L'interculturalité englobe les formes d'expression culturelle comme la littérature, les médias ou la philosophie, qui dépassent les frontières culturelles. Ainsi que l'interculturalité implique les processus psycho-langagiers, c'est-à-dire les façons dont les individus communiquent et interprètent les signes culturels. Elle prend s'intéresse aussi aux relations entre l'identité propre et l'altérité. Ces relations, avec leurs codes, conventions et comportements, sont à la fois les conditions préalables et les éléments constitutifs de la communication interculturelle. De ce fait, l'interculturalité est un concept large qui dépasse les interactions directes pour inclure des phénomènes culturels plus vastes et structurants :

La communication interculturelle doit être repensée comme un processus complexe (...) Elle implique des figures d'intermédiaires culturels (journalistes, diplomates, enseignants, etc.) qui jouent un rôle central dans la résolution des conflits et la construction de modèles sociaux. Une perspective historique et interdisciplinaire est essentielle pour intégrer les dimensions médiales et processuelles de ces échanges.¹¹⁹

La communication interculturelle ne se limite pas aux interactions directes entre individus, elle met en avant le rôle central des intermédiaires culturels (journalistes, diplomates, enseignants, etc.), qui facilitent les échanges et dénouent les conflits entre cultures.

¹¹⁹ Hans-Joachim Lüsebrink, « Les concepts de "Culture" et d'"Interculturalité". Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturelle », *op. cit.*

Ce processus psycholangagier est l'une des clés de la réussite commerciale et littéraire du best-seller de Yasmina Khadra. En effet, les écrits de notre auteur, dans leur quasi-totalité, ne manquent pas d'un aspect interculturel.

Puisant dans sa culture d'appartenance arabo-musulmane, ainsi que dans ses origines berbéro-africaines et sa culture nomade, il devient l'auteur d'une interculturalité extrême, sans oublier sa culture française, acquise secondairement. L'interculturalité se manifeste dès les titres et la couverture de tous ses romans. Un pseudonyme arabe, une langue d'écriture française. En choisissant des prénoms arabo-musulmans pour ses titres, il reflète la religion et l'appartenance. De même, la mention de noms de villes arabes et orientales renvoie à son enracinement oriental. Khadra ne ménage aucun effort pour se présenter comme un auteur qui n'est pas français. Il affirme sa culture et son identité d'origine. Dans un subtil mélange de français classique et d'arabe sous-jacent, le message transmis par Khadra est que la littérature est un espace de rencontre, même lorsque le réel échoue. Yasmina Khadra est comme un avatar : il ne se contente pas d'écrire sur l'interculturalité, il l'incarne dans sa prose. Il est Khalil, l'immigré terroriste ; il est Younes, l'Algérien en époque coloniale ; il est Kurt, le médecin eurocentrique ; il est Joma, l'Africain victime et poète terroriste ; il est Amine, Arabe israélien, médecin intégré mais marginalisé. Il est Zunaira, la femme afghane sous les talibans, symbole de la résistance silencieuse ; il est Kadhafi, en se glissant dans la peau du dictateur libyen. Khadra se métamorphose en chacun de ses personnages, se glissant dans leur peau, sans jugement. Ce n'est plus une spontanéité, mais une technique d'un don extrême. L'interculturalité dans l'œuvre de Khadra confirme que la fiction réussit là où la politique échoue.

I-6-4- La polyphonie et la voix narrative

La polyphonie, en tant que technique narrative, déploie une pluralité de voix qui dialoguent entre elles. Elles s'influencent réciproquement et enrichissent ainsi le roman contemporain d'une singularité inégalée. Ce jeu des voix instaure un véritable dialogisme¹²⁰, et engendre une hétérogénéité discursive où se mêlent styles et perspectives variées. Par ce procédé, la polyphonie incarne la richesse et la subtilité psychologique des personnages.

Historiquement, c'est avec l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski, au XIXe siècle, que le terme « polyphonie » fut explicitement associé à la littérature. Mikhaïl Bakhtine, dans ses recherches en littérature, accorde une place centrale à l'analyse des romans de Dostoïevski, s'appuyant sur l'étude des personnages et la manifestation des multiples voix qui jalonnent ses textes. Ce critique a employé le concept de polyphonie pour décrire la structure complexe des romans dostoïevskiens, où des voix multiples et indépendantes coexistent et entrent en dialogue :

C'est avec l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski, au XIXe siècle, que le terme « polyphonie » est explicitement associé à la littérature. Le critique littéraire Mikhaïl Bakhtine a utilisé ce terme pour décrire la structure complexe des romans de Dostoïevski, où des voix multiples et indépendantes coexistent et entrent en dialogue¹²¹

¹²⁰ Le dialogisme, selon Mikhaïl Bakhtine, Le dialogisme est à la base de la structure polyphonique du roman moderne, où plusieurs consciences narratives coexistent et s'enrichissent mutuellement.

¹²¹ « Qu'est-ce que la polyphonie narrative ? », *Blog Trois Colonnes*, 11 juin 2024, consulté le 13 avril 2025, <https://blog.lestroiscolonnes.com/quest-ce-que-la-polyphonie-narrative>.

Le roman contemporain tire une part fondamentale de sa richesse des concepts de polyphonie et de dialogisme, deux notions évoquées par Bakhtine. L'œuvre de Yasmina Khadra constitue un exemple éloquent de cette inspiration, qui offre un univers romanesque d'exception où une multitude de voix diverses convergent. Cette originalité souligne la singularité de la plume de Khadra, qui exprime à la fois l'histoire et un engagement profond. Et ce n'est pas assez que de les défendre par la plume. Son écriture agit comme une arme subtile, faisant de lui non seulement le porte-voix de sa société, mais aussi un défenseur universel de l'humanité.

Dans ses romans, *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil*, se déploie un terrain fertile à une créativité narrative remarquable, où la polyphonie occupe une place centrale et manifeste :

Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique.

*Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. (...) On voit apparaître, dans ses œuvres des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs.*¹²²

Dostoïevski a créé une nouvelle forme de roman qui se distingue par la cohabitation de plusieurs voix narratives complètement indépendantes. Ces voix s'entrelacent dans la structure même du roman, chacune autonome, sans être subordonnée à une voix dominante. Ainsi, le roman devient un espace où plusieurs consciences dialogues et s'affrontent. Cette innovation correspond à un bouleversement du genre romanesque traditionnel, où l'auteur impose une vision unique. Dostoïevski

¹²² Mikhaïl Bakhtine, cité dans Adrian Măgureanu, « Dialogisme, polyphonie et intertextualité dans le dialogue romanesque », *Revue roumaine de linguistique*, 59(3), 2014, p. 247-258, consulté le 12 avril 2025, <https://dspace.bcu-iasi.ro/bitstream/handle/123456789/15698>.

ouvre la voie à une écriture où les personnages ont une existence propre, avec des points de vue qui peuvent même contredire celui de l'auteur. En ce sens, à l'instar des héros de Dostoïevski, Younes, Kurt et Khalil ne sont pas de simples instruments d'un auteur omnipotent, mais portent des discours et des visions du monde qui leur sont propres, souvent conflictuelles ou complémentaires. Ils exposent leurs pensées intimes et leurs doutes tout en dialoguant avec d'autres voix, en confrontant à la douleur, à la déchirure identitaire, à la mort, mais aussi à l'espoir, à travers des dialogues internes et des échanges avec d'autres personnages comme Joma ou Bruno, et Zahra qui modèlent sa compréhension du continent africain et de lui-même. Selon Bakhtine : « *la polyphonie romanesque définit une confrontation des voix, auctoriale comme actantielles, placées au même plan, non assujetties à une voix intégratrice* »¹²³ De ce fait, la polyphonie romanesque se caractérise par l'entrecroisement de voix multiples, qu'elles soient celles de l'auteur ou celles des personnages, chacune affirme sa singularité sans être réduite par une instance narrative supérieure. Elles coexistent sur un même plan d'égalité, dialoguant dans un espace où aucune voix ne domine ni ne se fait intégratrice.

I-6-5- L'esthétiques des contraires comme stratégie innovatrice

Khadarienne

Le style sentencieux qui caractérise les dialogues entre les contraires chez Yasmina Khadra constitue un procédé narratif typique, fondé sur l'usage de figures de style, et un lexique modérément soutenu. Je sais que Giraudoux disait : « *La seule affaire c'est de trouver son style, l'idée vient après.* »¹²⁴ Ce choix stylistique crée un effet contrasté, où s'entrelacent des perspectives opposées, donnant l'impression que

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* op. cit.,

chaque personnage détient à la fois une part de raison et de tort. Dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes décrit le style comme suit :

Le style, au contraire, n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière ; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur¹²⁵

A ce cadre, l'écriture est façonnée par les émotions et les expériences personnelles de l'auteur. Barthes souligne que l'écrivain s'inscrit dans un contexte historique plus large, En s'inspirant de son propre passé, ses souvenirs et ses émotions. Cette dualité permet à l'écrivain de créer une œuvre qui résonne à la fois avec des vérités universelles et des expériences individuelles : « *le style est une Nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage. Là, il trouve la familiarité de l'Histoire, ici, celle de son propre passé.* »¹²⁶ Selon Roland Barthes, la langue, le style et l'écriture forment un triptyque fondamental de la création littéraire. La langue et le style sont des forces aveugle :

Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le

¹²⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

¹²⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit.

*langage littéraire transformé par sa destination
sociale*¹²⁷.

La langue, dans son universalité et sa fixité, incarne les structures sociales et culturelles qui encadrent toute expression. Le style, en revanche, est la manifestation fluide, sensible et mouvante des émotions, du vécu et du passé singulier de l'auteur. Yasmina Khadra se distingue dans l'art raffiné de manier le jeu des contraires, transformant ainsi son écriture en une stratégie narrative véritablement novatrice, par laquelle il examine les nuances complexes entre ses différentes identités, africaine, immigrée, arabe, et celle d'écrivain militaire, pourtant a priori opposées. À travers le prisme politique et culturel, cet écrivain transcende les polarités héritées : entre tradition et modernité, héritages conflictuels, idéologies antagonistes. Khadra dévoile une écriture qui déconstruit pour mieux réconcilier. Ainsi, son œuvre se déploie comme un espace dialectique où se confrontent et s'harmonisent ces pôles contraires, offrant une vision nuancée des contradictions identitaires et sociopolitiques. C'est cette dynamique de tension et de réconciliation, entre rigidité et fluidité, mémoire et renouvellement, colère et compassion, qui fonde la puissance et la profondeur de son langage littéraire.

Les écrivains de l'entre-deux, à l'instar de Yasmina Khadra, embrassent une langue duale qui s'ouvre en un espace pluriel d'expression où se croisent et s'entrelacent des voix et des identités multiples. En ce sens, L'opposition¹²⁸ incite progressivement le narrateur, et par extension le lecteur, à une méfiance envers toute

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ OPPOSITION, *en termes de Rhétorique, Figure par laquelle on réunit deux idées qui paraissent contradictoires, comme dans ces expressions : Une folle sagesse. Un avare fastueux.* Ebooks libres et gratuits. (2007). *Dictionnaire de l'Académie française*, vie édition, 1835.PDF. Texte libre de droits. Édition, conversion informatique et publication par le groupe Ebooks libres et gratuits. <http://www.ebooksgratuits.com/>.

idéologie présentée comme une vérité absolue. Le récit s'organise en une succession d'images et de scènes contrastées, qui renvoient à deux sphères antagonistes faisant évoluer l'intrigue tout en offrant une méditation profonde sur la représentation de l'Autre. À travers ses fictions, Khadra retrace les conflits sanglants toujours présents dans l'actualité, mais va plus loin en interrogeant le malentendu à l'origine de ces tensions et violences :

Autour de la Méditerranée se côtoient et se confrontent, depuis des siècles, deux espaces de civilisation, l'un au nord, l'autre au sud et à l'est. Je ne m'étendrai pas trop sur la genèse de ce clivage, mais il n'est jamais inutile de rappeler, parlant d'Histoire, que tout a un commencement, un déroulement et, à terme, une fin. À l'époque romaine, toutes ces contrées, devenues depuis chrétiennes, musulmanes ou juives, appartenaient au même empire ; la Syrie n'était pas moins romaine que la Gaule, et l'Afrique du Nord était assurément, du point de vue culturel, bien plus gréco-romaine que l'Europe du Nord.¹²⁹

Cette citation de Amine Maalouf reflète la réalité historique des complexités des identités méditerranéennes, marquées par l'hybridité et le malentendu et illustre une dynamique complexe d'échanges, de confrontations et d'hybridations culturelles que Yasmina Khadra saisit dans son œuvre.

¹²⁹ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1998, p. 63, cité dans Anis El Bousouni, *Orient, Occident : les enjeux de l'identité et de l'altérité dans les romans d'Amin Maalouf* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal], 2020, <https://archipel.uqam.ca/14317/1/D3913.pdf>.

Ces trois romans, *Ce que le jour doit à la nuit*, *Khalil* et *L'Équation africaine*, forment un discours critique commun sur ce malentendu fondamental, chacun cherchant à en dévoiler les racines profondes. L'écriture de Khadra se distingue dans ces œuvres par un lyrisme omniprésent, particulièrement visible dans *L'Équation africaine*, où il célèbre la beauté de l'Afrique et de ses peuples malgré la misère et la pauvreté, mais aussi dans *Ce que le jour doit à la nuit* et *Khalil*, où se mêlent poésie et profondeur psychologique.

Ce lyrisme s'inscrit dans une esthétique des contraires, où douleur et beauté, violence et humanité, raison et passion s'opposent et se complètent, conférant à son art narratif une richesse et une complexité singulières.

De ce constat, l'œuvre déploie une série d'éléments contradictoires perceptibles tant dans les différentes scènes que dans les comportements des personnages. Ces derniers portent des visions divergentes de la vie, entretiennent des rapports complexes à la mort et à l'amour, et reflètent une appartenance partagée et conflictuelle entre l'Europe et l'Afrique. Cet entrelacs se conjugue avec une palette variée de sentiments, tels que l'espoir, le désespoir, la beauté, la misère du continent africain, l'amour entre Jessica et Elena, ainsi que la figure ambivalente de Joma, poète et terroriste, mais aussi les tensions intérieures de Khalil et les trajectoires intenses des protagonistes de *Ce que le jour doit à la nuit*, marquées par une quête profonde de soi. Cette pluralité s'organise selon une architecture binaire, fondée sur la rencontre ou la confrontation du Moi avec l'Autre.

À travers ce prisme, diverses modalités d'entrecroisement se déploient, modulant les relations entre personnages, lieux et situations, toujours en tension entre opposition et dialogue. Dans l'œuvre de Khadra se dégage ainsi le sentiment que chacun détient simultanément une part de raison et une part de tort. Ce jeu délibéré d'oppositions, inscrit au cœur de la narration, instaure un véritable contrepoint où les

voix se répondent sans jamais imposer une vérité unique. L'emploi systématique de ces contraires renforce le caractère oratoire et affirmatif de certains énoncés, amenant progressivement le narrateur, comme le lecteur, à nourrir une défiance croissante à l'égard de toute idéologie présentée comme une certitude absolue. « *Les exigences toujours neuves du social ou de la métaphysique engagent l'artiste à trouver une langue neuve et des techniques nouvelles.* »¹³⁰ En fait, cette stratégie constitue un véritable atout qui agit non seulement comme un vecteur de différenciation qui confère à l'auteur une singularité affirmée, mais aussi comme un puissant levier de réconciliation avec le monde.

I-6-6- Quand le titre devient stratégie scripturale et acte de résistance :

Gérard Genette, dans son ouvrage *Seuils*, souligne :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou mot de Borges à propos d'une préface d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin.¹³¹

Le paratexte désigne l'ensemble des éléments qui accompagnent le texte principal et qui participent à sa représentation : le titre, la préface, la couverture, les notes, la dédicace, la quatrième de couverture, etc. Il ajoute :

¹³⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* op. cit., p. 32.

¹³¹ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.

Zone indécise entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture. »¹³²

Ces éléments ne font pas partie du récit lui-même, mais elles jouent un rôle très essentiel dans son l'interprétation et son l'analyse de l'œuvre car ils sont toujours porteurs d'un commentaire auctorial : « *Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial.* »¹³³ Le paratexte invite le lecteur à franchir la porte du texte ou à rebrousser chemin. Il s'agit d'un espace de passage ou une porte où le lecteur décide d'entrer au texte ou non. Il n'est pas seulement un espace de transition entre le texte et le monde extérieur, mais aussi un véritable échange, une négociation entre l'auteur, ou à travers ses représentants, et le lecteur : « *une zone non seulement de transition, mais de transaction.* »¹³⁴

Le paratexte prépare le lecteur et lui donner les clés de la lecture tout en orientant son interprétation. Cependant, ces éléments para textuels ne sont ni uniformes, ni universels, ni toujours présents : « *Il existe des livres sans préface, des auteurs réfractaires aux interviews, et l'on a connu des époques où l'inscription d'un nom d'auteur, voire d'un titre, n'était pas obligatoire.* »¹³⁵

D'autre part, les éléments paratextuels sont en constante évolution. Les pratiques éditoriales et culturelles varient selon les époques. La culture influence également la forme du paratexte, chaque société ayant ses propres normes qui le

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.,

¹³⁵ *Ibid.*

déterminent. De plus, le genre littéraire intervient, car les usages paratextuels diffèrent selon qu'il s'agisse d'un roman, d'un poème, d'un essai ou d'une pièce de théâtre. L'auteur peut aussi choisir le paratexte qu'il juge approprié pour son œuvre. Enfin, les différentes éditions d'une même œuvre peuvent présenter des paratextes variés, c'est-à-dire qu'une même œuvre peut être publiée plusieurs fois avec des paratextes différents :

Les voies et moyens du paratexte se modifient sans cesse selon les époques, les cultures, les genres, les auteurs, les œuvres, les éditions d'une même œuvre, avec des différences de pression parfois considérables.¹³⁶

Genette rajoute qu'il n'existe pas un texte sans paratexte : « *En ce sens, on peut sans doute avancer qu'il n'existe pas, et qu'il n'a jamais existé, de texte sans paratexte.* »¹³⁷ Dès qu'un texte est transcrit et présenté au lecteur, il est accompagné d'un paratexte qui l'entoure : le titre, la préface, la couverture, les notes, la mise en page, ou même la manière dont le texte est transmis oralement (intonation, pauses, etc.). En revanche, il existe des paratextes sans textes. Cela signifie qu'il y a des œuvres dont le texte est perdu, inconnu ou jamais réalisé, mais dont certains éléments paratextuels, comme le titre, subsistent :

Paradoxalement, il existe en revanche, fût-ce par accident, des paratextes sans texte, puisqu'il est bien des œuvres, disparues ou avortées, dont nous ne connaissons que le titre : ainsi de nombreuses

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.

*épopées post-homériques ou tragédies grecques classiques, ou de cette Morsure de l'épaule que Chrétien de Troyes s'attribue en tête du Cligès, ou de cette Bataille des Thermopyles qui fut l'un des projets abandonnés de Flaubert, et dont nous ne savons rien d'autre, sinon que le mot cnémide n'y devait point figurer.*¹³⁸

Genette trouve que même un paratexte sans texte incite à l'imagination. Car, le titre, tout seul, représente une richesse évocatrice et un pouvoir significatif qui invite le lecteur à rêver et à faire appel à son imaginaire. Selon Leo Hoek le titre est : « *Ensemble de signe linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé.* »¹³⁹ D'après Leo Hoek, les signes linguistiques qui composent le titre ont pour première fonction de désigner l'œuvre et de l'identifier clairement. Par là même, le titre révèle le contenu global du texte et offre au lecteur une première clé d'interprétation essentielle. Par ailleurs, le titre joue un rôle fondamental en tant qu'élément séducteur : il capte la curiosité du lecteur, éveille ses émotions et l'incite à s'engager dans la lecture.

De ce fait, Yasmina Khadra accorde une importance primordiale au paratexte, et plus particulièrement au titre. A travers les titres évocateurs de ses romans tels que *À quoi rêvent les loups*, *Les hirondelles de Kaboul*, *Ce que le jour doit à la nuit* ou encore *L'équation africaine*, transmet un message subtil et puissant, car le titre constitue en lui-même un véritable message codé.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

Le choix de ces titres, empreints d'une lourde signification métaphorique, ne relève nullement du hasard. Il s'agit au contraire d'une intention soigneusement élaborée par l'auteur, qui emploie cette stratégie comme une technique d'innovation littéraire afin de captiver et de séduire un large lectorat.

Par ce biais, Khadra invite le lecteur non seulement à la découverte d'une intrigue, mais également à une réflexion plus profonde sur les thématiques interculturelles, identitaires et existentielles qu'il développe dans ses œuvres. Ainsi, le titre devient une première clef d'entrée, une porte d'accès symbolique qui oriente et conditionne la réception de l'œuvre, tout en éveillant la curiosité et la sensibilité du lecteur averti : « *Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre.* »¹⁴⁰ La compréhension et l'interprétation d'un texte tendent à dévoiler ce que le titre recèle comme sens caché ou implicite. Cela affirme que le titre est indispensable parce qu'il agit comme un drapeau, un signe visible qui attire l'attention, oriente la lecture et signale un point focal autour duquel tout s'organise.

De même, le moment du livre revêt une importance décisive, ainsi qu'en témoigne l'idée selon laquelle « *Une œuvre peut intégrer à son titre sa date de publication. Il suffit pour cela que l'auteur tienne cette date pour particulièrement pertinente, et qu'il veuille l'indiquer par cette mise en exergue.* »¹⁴¹ Par ce choix, l'auteur confère à son œuvre un ancrage temporel singulier, qui devient un marqueur de sens, à la fois repère historique et indice interprétatif placé à la portée du lecteur. Les romans de Yasmina Khadra s'inscrivent avec une saisissante justesse dans le tissu historique et sociopolitique de leur époque.

¹⁴⁰ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.

¹⁴¹ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.

Chaque titre fait résonner, avec une fidélité poignante, le contexte précis de sa parution. Ainsi, *À quoi rêvent les loups* (1999) plonge dans la sombre décennie noire algérienne ; *Les Sirènes de Bagdad* (2006) dépeint l'horreur du terrorisme en terre irakienne ; *Les Hirondelles de Kaboul* (2002) s'élève du chaos afghan ; *L'Attentat* (2005) explore avec acuité les blessures du conflit israélo-palestinien ; *L'Équation africaine* (2011) met en lumière les tumultes liés à la piraterie dans les eaux de la mer Rouge, tandis que *Khalil* (2018) s'ancre dans l'ombre menaçante du terrorisme européen. Ce choix délibéré de temporalité n'est pas fortuit : Yasmina Khadra, en maître habile de la narration, orchestre le moment de la publication afin que ses romans s'imprègnent pleinement des turpitudes et des enjeux de leur temps.

Revenant sur la notion de titre et ses fonctions, Gérard Genette, dans son ouvrage *Seuils*, s'appuie sur les réflexions de Charles Grivel : « *Charles Grivel formule à peu près comme suit : 1. identifier l'ouvrage, 2. désigner son contenu, 3. le mettre en valeur* »¹⁴² Charles Grivel déploie une vision multifacette du rôle du titre : il agit comme une clé d'entrée dans le texte, un signe distinctif permettant son identification, ainsi qu'un réservoir d'attentes discursives. Ce dispositif sémiotique, riche en connotations, guide la lecture et constitue un véritable seuil entre le texte et le monde extérieur.

Néanmoins, Genette juge que les fonctions énoncées par Grivel sont relatives, puisque les deuxième et troisième fonction demeurent facultatives, certains titres n'étant pas tenus de refléter le contenu de l'œuvre qu'ils désignent.

Le choix de ces titres chez Khadra empreints d'une forte signification métaphorique, relève d'une stratégie d'innovation littéraire visant non seulement à inviter à la

¹⁴² *Ibid.*

découverte d'une intrigue, mais aussi à susciter une réflexion profonde sur les thématiques interculturelles, identitaires et existentielles développées dans ses œuvres. Et entre un titre thématique et un titre rhématique¹⁴³, Yasmina Khadra plonge dans l'universalité à travers ses titres métaphoriques, riches d'interculturalité, qui transcendent les frontières culturelles et géographiques. Par ce biais, Khadra se fait véritablement le guetteur de son temps, en tant qu'écrivain engagé, qui éclaire les tensions et les rencontres interculturelles au cœur de ses récits. On peut qualifier ces titres thématiques de synecdoques généralisantes¹⁴⁴. De fait, chaque titre, en tant que partie significative de l'œuvre, représente l'ensemble du contenu. Cette figure de style montre l'importance centrale du thème dans les romans de Khadra.

Dans cette perspective, Genette estime que l'idée est que le titre, même s'il paraît arbitraire ou absurde, demeure ouvert à l'interprétation du lecteur ou du spectateur. Celui-ci est libre de chercher un sens, une justification, ou une résonance personnelle dans le titre, en lui donnant ainsi une raison d'être. Par conséquent, chaque titre thématique nécessite une analyse sémantique particulière, c'est-à-dire une étude fine de ses significations, de ses nuances et de ses implications dans le contexte spécifique du texte. Cette interprétation s'élabore à travers la manière dont le lecteur comprend, relie et donne du sens au titre en fonction du contenu et du contexte.

Le titre thématique peut être à la fois simple et explicite, renvoyant directement au thème du texte, ou bien métaphorique et symbolique, permettant une variété d'interprétations. Il peut aussi, conformément à la tradition, porter le nom du héros du récit. Comme le rappelle Genette : « *Les titres classiques organisaient généralement*

¹⁴³ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.

¹⁴⁴ *Ibid.*

cette division du travail selon un principe clair : au titre le nom du héros. »¹⁴⁵ A l'instar du roman *Khalil*, qui fera l'objet de notre analyse.

En revanche, les titres rhématiques sont souvent investis d'une innovation générique : le titre innove par sa forme, son vocabulaire, sa structure ou sa portée, parfois en créant de nouvelles catégories, des jeux de mots, des métaphores, ou en bouleversant les modèles classiques. Il peut être un titre à la fois interrogatif et autoréférentiel¹⁴⁶ comme *A quoi rêvent les loups ?*

En somme, comme le souligne Genette dans son ouvrage *Seuil* que le titre thématique met l'accent sur le contenu du texte, c'est-à-dire sur ce dont le texte parle (le sujet, le thème). Un titre rhématique, quant à lui, met en avant la nature, la qualité ou l'état du texte lui-même, ce que le texte est dans sa forme ou sa fonction, comme une Tragédie qui signale le genre ou le ton. Cependant, un titre peut très bien cumuler ces deux fonctions à la fois : il peut renvoyer directement au contenu du texte tout en suggérant sa nature ou sa qualité.

Cette coexistence fait du titre un outil riche et polyvalent, capable d'orienter la lecture à la fois sur le *quoi ?* qui cherche le thème et sur le *comment ?* qui vise nature, registre, dimension qualitative du texte. Les deux types de titres entraînent des effets connotatifs par la manière dont il présente son contenu littéral, enrichissant la réception et l'interprétation du lecteur.

Selon Genette, une autre fonction essentielle du titre réside dans sa capacité de séduction. En effet, un titre séducteur éveille le désir de lire ou d'acquérir l'ouvrage. Cependant, il trouve que le titre en tant que « proxénète » devient problématique lorsqu'il exploite excessivement les jeux de mots au point d'éclipser le texte lui-même. Le titre doit toujours séduire avec mesure, restant au service de l'œuvre, sans jamais

¹⁴⁵ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.

¹⁴⁶ *Ibid.*

nuire à son propos ni en diminuer la valeur. Pourtant, il demeure fort délicat de cerner avec exactitude les mécanismes par lesquels un titre exerce cette séduction. Celle-ci repose souvent sur des ressorts subtils, liés aux au contexte culturel, aux goûts personnels, ou encore à des résonances symboliques et émotionnelles, échappant à toute tentative d'analyse ou de définition rigoureuse. Tel est précisément le cas des titres des romans de Yasmina Khadra *Ce que le jour doit à la nuit* et *L'Équation africaine*, dont nous nous proposons d'analyser le pouvoir séducteur.

I-7- Posture d'auteur entre transgression et tradition

I-7-1- L'engagement de l'écrivain et la fonction sociale de la littérature

La littérature est un espace privilégié de réflexion sociale, particulièrement lorsque intègre une représentation explicite de son propre processus créatif. « *Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur.* »¹⁴⁷ En tant que miroir de la société, la littérature ne se contente pas de refléter les normes et les valeurs culturelles dominantes, mais elle les questionne et les critique, offrant ainsi un terrain fertile pour l'analyse des structures sociales.

Selon Jean-Paul Sartre dans son œuvre *Qu'est-ce la littérature ?* : « *la littérature vous jette dans la bataille ; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé.* »¹⁴⁸. L'écriture devient ainsi un acte de résistance et un moyen d'affirmer sa liberté ainsi que celle des autres. Les écrivains ne peuvent rester neutres face aux injustices et aux luttes sociales. Chaque mot peut avoir des conséquences significatives sur le monde. Comme l'a

¹⁴⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Gérard Genette, *Seuils*, op. cit. p. 67.

¹⁴⁸ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Gérard Genette, *Seuils*, op. cit, p. 72.

théorisé Jean-Paul Sartre, l'écrivain engagé considère son rôle comme celui d'un acteur social, utilisant sa plume pour dévoiler des vérités cachées et provoquer une prise de conscience chez ses lecteurs. En ce sens, écrire est aussi une quête pour la vérité et l'autonomie, car les auteurs cherchent à contester les normes établies et à dénoncer les injustices. Ainsi, tout écrivain, choisit d'aborder des sujets touchant à la condition humaine, doit assumer les conséquences de ses mots, entrant ainsi dans un espace où il est responsable envers son public et la société. « *L'écrivain « engagé » sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer.* »¹⁴⁹

La responsabilité déterminante de l'écrivain dans le paysage social et politique. Elle montre le pouvoir des mots comme instruments de transformation, où chaque écrit peut influencer les mentalités et susciter des changements concrets. L'écrivain engagé comprend que son rôle va au-delà de la simple narration ; il s'agit de révéler des vérités souvent cachées, d'exposer des injustices et d'inviter ses lecteurs à réfléchir sur des enjeux sociétaux pressants. Ce processus de « dévoilement » n'est pas uniquement critique, mais également constructif, car il implique une vision d'avenir où le changement est possible : « *Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage.* »¹⁵⁰

En projetant cette vision, l'écrivain inspire ses lecteurs à envisager des alternatives et à agir pour un monde meilleur. La littérature devient alors un champ de bataille où se confrontent des idées, des valeurs et des luttes pour un avenir meilleur. Sainte-Beuve insiste sur l'effet du miroitement entre l'œuvre et son auteur : « *Une faculté maîtresse à l'origine de l'œuvre, cette faculté doit elle-même être rapportée à*

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 28.

¹⁵⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? op. cit.*, p. 53.

*une triple détermination : la race, le milieu et le moment. »*¹⁵¹ De son côté, Roland Barthes souligne que l'engagement de l'auteur n'est pas conscient ou délibéré et que la langue fonctionne comme un instrument d'engagement naturel pour lui. Il se trouve ainsi engagé sans en avoir pleinement conscience. Selon cette perspective, l'écrivain utilise la langue non seulement comme un moyen de communication, mais aussi pour évoluer et s'exprimer : « *Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. »*¹⁵²

Yasmina Khadra, cet ancien militaire algérien doublement engagé, fait de l'écriture une arme de résistance, de mémoire et de dialogue critique, assignant à la fiction une mission sociale. Cette arme à double tranchant, qui vaut autant que la fiction sans la déprécier, se fait aussi guetteur de la société en dénonçant les maux sociétaux et universels. Elle exige un don et une plume loyale, capable de dire la vérité sans la dénaturer. En abordant des thèmes contemporains tels que les tabous du monde arabe, la critique de l'islam politique, des régimes autoritaires, les stéréotypes occidentaux, ainsi que la migration, les identités fracturées, le terrorisme et le choc des civilisations, Khadra vise à toucher un large public à travers le monde.

I-7-2- Les enjeux et des stratégies du positionnement littéraire

L'inscription de l'écrivain dans la narration romanesque, ou voix narrative, est d'une importance capitale pour tisser une histoire captivante et immersive. L'écrivain intègre ses expériences personnelles dans le récit, transmettant ses convictions et valeurs à travers les personnages. Il explore également les thèmes culturels, identitaires et religieux pour conférer une profondeur et une réflexion sociale au roman. Le contexte

¹⁵¹ G. Gengembre, *Les grands courants littéraires*, 1996, cité dans D. Boukhalat, *Le symbole bestiaire dans l'écriture romanesque de Malika Mokaddem* [Thèse de doctorat, Université de Batna 2], sous la direction de S. Khadraoui, 2016.

¹⁵² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit.,

social et historique influence également le positionnement de l'écrivain. En effet, il convient d'explorer les différents paramètres qui peuvent influencer le positionnement littéraire, tels que le style d'écriture, le ton utilisé, les choix narratifs et la structure du texte. Chacun de ces éléments peut contribuer à construire une identité littéraire unique et à définir la place d'un texte dans le paysage littéraire global. Par conséquent, une analyse approfondie de ces paramètres est indispensable pour saisir la complexité et la richesse du positionnement littéraire. Dans l'étude de cet aspect de la littérature, il est important de garder à l'esprit que le positionnement littéraire est en constante évolution. Les perspectives et les valeurs qui orientent notre compréhension du positionnement littéraire peuvent varier avec le temps et l'évolution des sociétés. Par conséquent, il est essentiel de continuer à explorer et à interroger ce concept afin de rester à jour avec les développements et les transformations qui se produisent dans le domaine littéraire. Comme le montre Antoine Compagnon : « *toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation répète.* »¹⁵³

D'autre part, la littérature est omniprésente et polysémique, transcendant les frontières temporelles et culturelles pour révéler toute la profondeur et la complexité de l'expérience humaine. Elle est un miroir dans lequel se reflètent nos aspirations, nos questionnements, nos joies et nos peines : « *C'est à l'amour, à la haine, à la colère, à la crainte, à la joie, à l'indignation, à l'admiration, à l'espoir, au désespoir que l'homme et le monde se révèlent dans leur vérité* »¹⁵⁴. Elle incarne la palpitation même de notre existence ce qui exige à une plongée passionnante dans la pensée de ces auteurs

¹⁵³ Nadia Boucham, *La mise en fiction de l'activité lectorale entre la réécriture et la réinterprétation dans deux œuvres francophones : L'Enigme du retour de Dany Laferrière et Le Chien d'Ulysse de Salim Bachi*, Université Mohammed V, Rabat, 2020, consulté le 1er novembre 2024, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/CJAL/article/download/19838/21619>.

¹⁵⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* op. cit., p. 28.

visionnaires, qui, par leur habileté à manier les mots et à choisir leur place dans le grand échiquier de la littérature, nous offrent une fresque chatoyante de l'expérience humaine.

Le positionnement littéraire, avec toute sa complexité et sa subtilité, se présente comme un véritable labyrinthe envoûtant, dont les détours et les passages sinueux dévoilent des trésors insoupçonnés. Il est une tangente vibrante de la réalité, une danse enivrante entre l'imaginaire et la vérité, permettant aux auteurs d'explorer les recoins les plus profonds de l'âme humaine. Qu'il s'agisse d'un choix conscient ou d'une impulsion instinctive. Il façonne l'essence même d'une œuvre, enregistrant sur les pages blanches de l'histoire les tourbillons de pensées et les échos de voix. Il offre une toile complexe où les personnages prennent vie, où les histoires prennent forme, et où les lecteurs sont transportés dans des mondes imaginaires ou des réalités tangibles : « *le lecteur a conscience de dévoiler et de créer à la fois, de dévoiler en créant, de créer par dévoilement.* »¹⁵⁵ Dans cet univers infini d'interprétations et d'expressions, chaque auteur apporte sa propre voix unique, créant ainsi une diversité d'histoires et de perspectives.

A cet égard, les auteurs écrivent souvent avec une intention idéologique, cherchant à exprimer ou à contester des idées dominantes dans leur culture. Par exemple, un roman peut aborder des thèmes de justice sociale, d'identité ou de pouvoir, et ces thèmes peuvent influencer la manière dont les lecteurs interprètent le texte et réagissent à ses messages :

*L'écrivain est un parleur : il désigne, démontre,
ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte,
persuade, insinue. S'il le fait à vide, il ne devient*

¹⁵⁵ Ibid., p. 50.

*pas poète pour autant : c'est un prosateur qui parle pour ne rien dire. Nous avons assez vu le langage à l'envers, il convient maintenant de le regarder à l'endroit.*¹⁵⁶

L'écrivain est qualifié comme un « parleur », cela signifie que son rôle est d'utiliser le langage de manière active et engagée. L'écrivain peut influencer son public de des différentes façons et interagir avec le monde. Cependant, l'auteur avertit que si ces actions ne sont pas accompagnées d'une intention ou d'une profondeur significative :

*L'écrivain d'aujourd'hui, disent-ils, ne doit en aucun cas s'occuper des affaires temporelles ; il ne doit pas non plus aligner des mots sans signification ni rechercher uniquement la beauté des phrases et des images : sa fonction est de délivrer des messages à ses lecteurs.*¹⁵⁷

Cela explique la nécessité d'une écriture authentique et réfléchie qui vise à dévoiler des vérités plutôt qu'à simplement remplir des pages. Un retour à une utilisation du langage claire et directe est donc exigé, permettant ainsi de mieux comprendre et aborder les réalités du monde : « *Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage.* »¹⁵⁸

L'interaction complexe entre l'œuvre et la vie de l'auteur, la posture littéraire adoptée par celui-ci, l'engagement politique peuvent influencer sa création.

¹⁵⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* op. cit., p. 25.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵⁸ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* op. cit., p. 53.

L'intertextualité de ses écrits avec d'autres auteurs, ainsi que d'autres éléments clés qui façonneront l'évolution de son positionnement littéraire au fil du temps. Par exemple, la période dans laquelle l'auteur a vécu et écrit peut jouer un rôle crucial dans la formation de son style et de ses thèmes. De même, les mouvements artistiques et littéraires contemporains peuvent également exercer une influence significative sur le positionnement littéraire d'un écrivain. En comprenant ces contextes plus larges, on peut mieux apprécier et interpréter les choix créatifs d'un auteur, ainsi que les messages qu'il souhaite transmettre à travers son travail. Selon Maingueneau : positionnement = identité énonciative. Pour Patrick Charaudeau :

« Le « positionnement » correspond à la position qu'occupe un locuteur dans un champ de discussion, aux valeurs qu'il défend (consciemment ou inconsciemment) et qui caractérisent en retour son identité sociale et idéologique »¹⁵⁹

Cela signifie que chaque écrivain prend la parole, adopte une posture qui reflète son identité sociale et idéologique. Il engage ainsi des dimensions relationnelles et identitaires qui forment les interactions sociales et discursives, influençant la perception du message par les lecteurs.

Parlant des genres littéraires et des stratégies du positionnement littéraire ; Le choix des genres littéraires est une stratégie clé de positionnement littéraire, permettant aux auteurs de s'exprimer de différentes manières et de captiver l'attention des lecteurs. Ils peuvent délibérément opter pour des genres spécifiques tels que la poésie, le roman, la science-fiction, la biographie, le fantastique, la satire sociale, le drame psychologique, l'essai philosophique, l'aventure épique et bien d'autres encore, afin de créer une certaine perception auprès des lecteurs. Ces genres, ils peuvent exploiter des thèmes, des styles narratifs et des techniques littéraires uniques, qui

¹⁵⁹ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions Seuil, 2002, p. 453.

permettent d'explorer des concepts complexes et de toucher les émotions des lecteurs de manière profonde et significative. Ce choix peut également être motivé par le désir de s'inscrire dans une tradition littéraire particulière ou de se distinguer des autres écrivains. En choisissant des genres plus classiques tels que la tragédie, le roman d'apprentissage, l'épopée, le roman historique, le conte de fées, la comédie de mœurs, le réalisme magique, le livre d'art, le roman policier, la fiction historique, la fable morale, les auteurs cherchent à s'ancrer dans une tradition riche en chefs-d'œuvre reconnus et admirés. Cela leur permet de se connecter avec les lecteurs qui apprécient ces genres classiques et qui sont en quête d'une expérience littéraire profonde et intemporelle.

D'un autre côté, les auteurs peuvent également opter pour des genres plus modernes et novateurs, tels que la littérature postmoderne, la littérature de voyage, la romance contemporaine, la fiction spéculative, le réalisme brut, le livre interactif, la prose poétique et bien d'autres encore.

Littérairement, La notion de positionnement renvoie à la manière dont un écrivain se situe par rapport aux courants littéraires existants et à d'autres écrivains. Cela implique la prise en compte de divers éléments tels que le style, le choix des sujets, les revendications esthétiques ou idéologiques. Cette notion est au cœur des réflexions de Rousseau et Bourdieu, et constitue un concept clé dans la compréhension de la production littéraire.

L'analyse de la stratégie littéraire de positionnement de Jean-Jacques Rousseau montre comment il cherchait à s'éloigner des normes de son époque tout en invoquant l'honnêteté de la parole. Pionnier du romantisme, Rousseau méprise les normes rigides du classicisme et exprime directement ses émotions personnelles comme en témoigne son œuvre *Les Confessions* (1782). En outre, il est fermement opposé aux idéaux des lumières sur l'homme, déclarant dans son *Discours sur les*

sciences et les arts (1750) que la société corrompt l'homme. Son insistance sur l'expression des émotions transforme la lecture en un acte intime qui établit un lien profond avec ses lecteurs, ce qui révèle dans sa déclaration : « *Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent* »¹⁶⁰

Dans *Le Démon de la théorie (1998)*, Antoine Compagnon aborde des questions liées au positionnement littéraire. Il interroge des notions telles que l'autorité de l'auteur et la fidélité de la littérature dans la représentation de la réalité. Pour Compagnon, le sens d'une œuvre est façonné à la fois à travers l'intention de son auteur et par le lecteur et le contexte culturel. Se positionner littérairement est donc par rapport au style d'écriture de l'auteur, (la langue utilisée, la structure des phrases, le choix des mots, les figures de style, les rythmes, les registres, les tonalités, etc.

Ainsi, par rapport aux thèmes abordés, où l'œuvre est positionnée en fonction des sujets et des problématiques qu'elle traite, tels que l'amour, l'identité, la société, la politique, la religion, la guerre, etc. Aussi, par rapport à l'histoire littéraire est également un type de positionnement important, car il situe l'œuvre par rapport aux mouvements littéraires tels que le romantisme, le réalisme, le naturalisme, le postmodernisme, etc. Et cela ne se limite pas uniquement à l'utilisation du langage, de la structure narrative, et des techniques de caractérisation pour créer une identité littéraire distincte. Les écrivains peuvent également utiliser des références culturelles, des contextes historiques, et des symboles pour situer leur travail dans un cadre particulier. L'emploi de la première, deuxième ou troisième personne peut également influencer le positionnement littéraire, tout comme le choix du point de vue narratif. Se positionner littérairement donne à l'écrivains une identité unique. Citant Albert Camus,

¹⁶⁰ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 453.

Duras, Kafka, et d'autres plusieurs qui ont défini une identité unique à travers leur positionnement littéraire.

Dans ce cadre, Yasmina Khadra, écrivain contemporain, déploie une plume à la fois accessible et profondément subversive, mêlant engagement politique, transgression des tabous et dialogue interculturel. Il s'appuie sur un positionnement littéraire délibéré, une posture ambivalente où il se fait tour à tour historien, témoin et dénonciateur, adoptant une distance critique, voire une dissidence assumée. Ses romans attaquent autant l'islamisme que les dictatures arabes, comme en témoignent *Les Hirondelles de Kaboul*, *La Dernière Nuit de Rais*, *Khalil*, ainsi que *L'Équation africaine*, qui dénonce l'impérialisme occidental. Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, Khadra rétablit des vérités occultées. Tandis que dans *Les Hirondelles de Kaboul* et *Khalil*, il donne voix aux sans-voix, femmes afghanes, immigrés, victimes du terrorisme, faisant de son œuvre un lieu d'écoute fictionnelle que le monde réel refuse souvent.

Conclusion partielle

Au terme de cette délimitation conceptuelle et contextuelle, plusieurs éléments apparaissent comme essentiels pour comprendre la spécificité de l'écriture de Yasmina Khadra et préparer l'analyse de ses stratégies scripturales et de ses positionnements littéraires.

Ainsi, ce chapitre théorique a permis de poser les jalons nécessaires à l'analyse. En définissant le cadre littéraire, historique et conceptuel, en présentant l'auteur, ses romans et leurs thématiques, puis en mettant en lumière ses stratégies scripturales et son positionnement, il offre une base solide pour l'étude critique qui suivra. L'œuvre de Yasmina Khadra se révèle, à travers ce parcours, comme un espace d'exploration où la littérature se fait à la fois mémoire, réflexion et engagement, et où l'écriture devient un lieu de rencontre entre histoire, esthétique et éthique.

C'est dans la continuité de cette réflexion que s'ouvrira le deuxième chapitre, consacré aux « **Stratégies d'écriture et à la singularité stylistique chez Yasmina Khadra** ». Nous y examinerons de près les procédés narratifs et esthétiques par lesquels l'auteur construit son univers romanesque : hybridation des genres, polyphonie, dialogisme, titrologie, pseudonymat et esthétiques des contraires. Cette analyse permettra de montrer comment l'écriture khadarienne, mobilise ces outils, dépasse la simple narration pour devenir un acte de création singulier et une forme subtile d'engagement littéraire.

Chapitre II

Stratégies d'écriture et singularité stylistique chez Yasmina Khadra

« *Tout peuple qui s'endort en liberté se réveillera en servitude* »

Émile Chartier

Introduction partielle

« *Le style est une nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage.*

Là, il trouve la familiarité de l'Histoire, ici, celle de son propre passé »¹⁶¹, écrit Roland Barthes. Cette affirmation, d'une limpidité troublante, rappelle que le style, loin d'être un simple outil technique, constitue la véritable chair de l'œuvre, son empreinte la plus irréductible. Le style est ce lieu où se rencontrent l'histoire collective et l'intime, où la mémoire d'un peuple s'inscrit dans la texture même de la phrase. Chez Yasmina Khadra, cette dimension prend une intensité particulière : son écriture n'est jamais neutre, elle est empreinte d'un engagement qui transcende l'individuel pour rejoindre l'universel.

Barthes ajoute encore que « *le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur* »¹⁶². En ce sens, la langue khadrienne devient une aire d'action et d'attente : elle est le lieu où s'inventent des possibles, où la parole romanesque se charge d'une fonction historique et d'une mission mémorielle. L'écriture, pour Khadra, n'est pas seulement esthétique, elle est une épreuve existentielle et un acte de solidarité avec l'Histoire, celle de l'Algérie, mais aussi celle de l'humanité dans ses fractures et ses quêtes.

Loin de se réduire à une narration classique, l'art romanesque de Khadra se distingue par une série de procédés scripturaux qui confèrent à son œuvre une singularité rare. Cette singularité se manifeste d'abord par l'hybridation des genres, où

¹⁶¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

¹⁶² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

se croisent lyrisme, récit réaliste, méditation philosophique et élan poétique. Elle se déploie ensuite dans le jeu complexe des voix narratives, où l'intime se mêle au collectif et où le « je » se fait à la fois confession et témoin. Elle s'incarne encore dans une titrologie inventive, où les titres, loin d'être de simples étiquettes, deviennent de véritables clés d'interprétation.

De même, l'écriture khadarienne s'inscrit dans une spatialité romanesque particulière : l'effacement des repères, l'inscription de lieux à la fois concrets et symboliques, traduisent une volonté de brouiller les frontières pour mieux questionner l'appartenance et l'exil. À cela s'ajoute l'esthétique des contraires, cette tension permanente entre la lumière et l'ombre, la guerre et la paix, l'amour et la haine, qui rythme ses récits. Enfin, au cœur de cette architecture stylistique, se dessine une transculturalité : un espace de dialogue et de confrontation où le choc des civilisations devient aussi possibilité de rencontre et de réconciliation.

Ce chapitre se consacre à analyser les stratégies d'écriture et les traits stylistiques propres à Yasmina Khadra, afin de comprendre comment se forge son identité littéraire et comment son œuvre, à travers ses choix formels et esthétiques, s'impose comme une voix singulière dans le paysage romanesque contemporain. Nous aborderons successivement : le Mash-up des genres et l'hybridation littéraire, le « je » narratif et la polyphonie, les stratégies titrologiques et l'innovation scripturale, l'effacement et la spatialité romanesque, l'esthétique des contraires, et enfin la transculturalité, envisagée entre choc et rencontre civilisationnels.

II-1-Mash-up des genres et l'hybridation littéraire

II-1-1- Le mélange des genres dans l'œuvre de Khadra

Opposée au classicisme et à ses règles strictes des genres littéraires, l'hybridité est devenue l'un des objets majeurs de la littérature moderne. Dans ce contexte, la production littéraire a largement évolué grâce à un important processus d'hybridation. Marthe Robert :

« Avec cette liberté du conquérant dont la seule loi est l'expansion indéfinie, le roman qui a aboli une fois pour toutes les anciennes formes classiques [...] s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés. »¹⁶³

En rupture avec une tradition sclérosée, Alain Robbe-Grillet, dans *Une voie pour le roman futur* (1956), et Nathalie Sarraute, dans *L'Ère du Soupçon* (1956), s'inscrivent dans le courant de la modernité, en mettant en avant les valeurs majeures que sont l'innovation, l'émancipation et le progrès. Cette approche novatrice repose sur un subtil équilibre paradoxal entre diégèse traditionnelle et subversion des codes génériques.

Selon Caroline Bayard : *« l'hybridité générique qui consiste en l'éclatement des genres qui efface toutes les frontières. »¹⁶⁴* La transgression des frontières génériques (roman-essai, autobiographie-fiction), le mélange des codes culturels (langues, références, traditions narratives) et la remise en question des catégories identitaires fixes (nationales, ethniques, de genre) sont les caractéristiques du concept d'hybridité. Il nous impossible de cerner l'hybridité sans prendre en compte

¹⁶³ Nathalie Balutet, « Du postmodernisme au post-humanisme : présent et futur du concept d'hybridité », *Littératures et arts contemporains : l'hybridité à l'œuvre*, no 33, 2016, p. 19-47, <https://journals.openedition.org/babel/4391>.

¹⁶⁴ *Ibid.*

le fonctionnement des différents genres sur lesquels elle travaille : « *Une pratique qui implique la subversion des genres* »¹⁶⁵ En effet, plusieurs genres peuvent coexister au sein d'une même œuvre, qu'ils soient littéraires (nouvelles, poèmes, etc.) ou extralittéraires (textes religieux, scientifiques, lettres, etc.).

Notre auteur, Yasmina Khadra est né et a grandi dans le désert. Il a la culture nomade, car il est issu d'une famille nomade. Dans les années 2000, il quitte l'Algérie pour le Mexique, et quelques années plus tard, il décide de s'installer en Europe (en France), où il se retrouve face à d'autres cultures, différentes de la sienne, auxquelles il doit s'adapter. Cette sensibilité double, algérienne-orientale et occidentale, nourrit en profondeur cette source féconde et novatrice d'hybridité qui irrigue l'œuvre de Yasmina Khadra, est pour lui un atout d'enrichissement, qui donne lieu à un métissage culturel à travers le mariage langue française, langue arabe, culture occidentale, culture arabo-musulmane. Ainsi, à travers, le travail sur la langue et la bi-langue, l'histoire, diversité linguistique et culturelle. L'hybridité présente dans l'œuvre de Yasmina Khadra lui confère la capacité d'être lue par un lectorat aux horizons variés. Ce caractère interculturel suscite chez les lecteurs une rencontre à la fois sensible et intellectuelle entre différentes cultures. Ce fonctionnement s'appuie notamment sur les concepts d'interculturalité, de métissage littéraire, d'intertextualité, de polyphonie, de dialogisme et d'oralité, qui contribuent à enrichir la réception et la compréhension des textes. En renforçant la structure narrative et la représentation romanesque, en diversifiant l'expression et en vivifiant le discours, ces procédés visent à intensifier son impact pour mieux toucher le lecteur.

L'hybridité, en tant que stratégie scripturale, représente une création innovante transculturelle qui se déploie comme un mode d'écriture libérateur qui fait

¹⁶⁵ Roland Barthes, *Sur la littérature*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

appel à la culture d'origine et à l'identité natale, tout en les conjuguant à celle du métissage et à la langue française. Kateb Yacine affirme que : « *la langue appartient à celui qui la viole et non pas à celui qui la caresse.* »¹⁶⁶ Cette articulation dialectique vise non seulement à conquérir la liberté des esprits, mais aussi à susciter une prise de conscience éveillée. C'est précisément cette complexité saisissante qui se manifeste au cœur de l'œuvre de Yasmina Khadra qui lui a conféré la faculté de transcender les frontières imposées, de résister aux assauts de l'aliénation et de surmonter les impasses de l'incompréhension, notamment dans *Ce que le jour doit à la nuit.*, *l'Équation africaine* et *Khalil*. Fondé sur une conception plurielle de l'espace et de ses significations, ce processus articule l'esthétique des contraires à travers un déploiement narratif riche et varié, facteur déterminant de la crédibilité et de la vivacité de l'écriture khadarienne.

Cette hybridité se traduit par la superposition et le dialogue constant entre plusieurs cultures, langues et identités, reflétant la diversité et la complexité du monde contemporain. En particulier, elle intègre de manière fluide la rencontre entre la culture arabe d'origine et la culture occidentale, se manifestant tant dans la langue employée que dans les thèmes explorés.

L'œuvre dépasse ainsi les frontières classiques du roman par une intense intertextualité et une mixture des genres littéraires, alliant polar, roman historique, romance et thriller, qui démultiplient les perspectives narratives et enrichissent la polyphonie de la voix narrative. L'emploi fréquent du narrateur à la première personne, notamment homodiégétique comme dans *L'Équation africaine*, contribue à restituer

¹⁶⁶ Bibliothèque francophone multimédia Limoges, *Escales francophones : À la croisée des langues et des cultures — Kateb Yacine, poète errant, rebelle et militant (1929-1989)*, Pôle Francophonies, Bibliothèque francophone multimédia, 2021, consulté le 13 janvier 2024, [https://bfm.limoges.fr/sites/bfm_de_limoges/files/media/downloads/kateb_yacine_focus2021_2\(1\).pdf](https://bfm.limoges.fr/sites/bfm_de_limoges/files/media/downloads/kateb_yacine_focus2021_2(1).pdf)

des identités complexes tout en offrant un regard critique sur des enjeux sociaux et politiques majeurs.

Les thématiques récurrentes telles que l'identité, l'altérité, la violence, le terrorisme et les conflits contemporains illustrent une volonté de refuser la ghettoïsation culturelle et d'ouvrir la littérature à une vision universelle. Yasmina Khadra construit ainsi un espace littéraire d'entre-deux, oscillant continuellement entre les contraires pour mieux questionner les appartenances et les frontières, et pour exprimer la richesse des expériences humaines au croisement des cultures et de l'histoire contemporaine.

Le croisement interculturel a permis à Khadra de faire de Younes, Khalil et Kurt. Ce dernier avatar ne lui ressemble pas, des représentants d'une religion, d'une langue et d'une culture complètement différentes de la sienne, un personnage complètement différent de Khadra. Ainsi, avoir deux cultures et deux langues n'a pas empêché Yasmina Khadra de revenir à sa culture d'origine et à sa langue maternelle. Cette diversité linguistique et culturelle reflète l'ouverture à l'autre, tout en préservant l'identité et la culture autochtones. Selon Philippe Hamon : « *faisceau de relations de ressemblance, d'opposition de hiérarchie et d'ordonnement (sa distribution) qu'il contracte, successivement ou / et simultanément, avec les autres personnages et élément de l'œuvre* »¹⁶⁷

Chaque écrivain revient toujours vers ses origines et sa culture comme point de départ. Il établit un dialogue avec l'héritage identitaire et culturel qu'il possède. Ce retour aux sources ne constitue pas une simple nostalgie, mais bien une démarche créative essentielle où la mémoire individuelle rencontre la grande Histoire pour forger une voix singulière qui reflète les traditions reçues. Ce qui diffère d'un écrivain à l'autre

¹⁶⁷ Hamon, cité dans Karim Bouanane, « Esthétique de l'écriture de l'Histoire : une nouvelle dynamique des jeux et enjeux dans *Nulle part dans la maison de mon père* et *La disparition de la langue française* d'Assia Djebar », *Insaniyat / Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, no 83, 2019, p. 33-46, consulté le 28 juin 2025, <https://journals.openedition.org/insaniyat/14966>.

; cela dépend aussi de l'ère littéraire à laquelle il appartient. Chez les écrivains postcoloniaux comme Yasmina Khadra, ce processus prend une dimension particulière. Les paysages de l'enfance, les non-dits familiaux, les langues en conflit se transforment en matériau littéraire, donnant naissance à des œuvres qui font le catalyseur d'un acte de réappropriation et de subversion des récits dominants. Cette alchimie entre héritage et création produit une langue nouvelle, à la fois ancrée dans une culture spécifique et ouverte sur l'universel, ce qui donne la spécificité et le caractère unique à l'écrivain.

L'œuvre de Yasmina Khadra se distingue par son hybridité formelle, oscillant entre le roman et l'écriture historique, où la subjectivité et l'exploration de l'intériorité des personnages s'entrelacent étroitement avec la reconstitution du passé. Cette tension entre fiction et témoignage confère à ses récits une profondeur particulière, permettant d'aborder l'Histoire à travers le prisme de l'expérience individuelle et du ressenti intime.

II-2 Le « Je » narratif et les voix extérieures : Polyphonie et

Dialogisme chez Yasmina Khadra

II-2-1 Polyphonie mémorielle et identitaire dans *Ce que le jour doit à la nuit*

L'ambivalence générique s'exprime notamment à travers le statut du narrateur et la structuration polyphonique de l'énonciation. Khadra construit des narrateurs complexes, souvent à la frontière entre l'observateur et l'acteur, donnant ainsi à la narration une dimension à la fois subjective et distanciée. La polyphonie narrative, caractérisée par un monologue intérieur et l'entrecroisement de voix et de points de vue :

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression « tout venant »¹⁶⁸

En ce sens, Khadra, à travers aspect stylistique du procédé monologique, maîtrise pleinement la conduite du lecteur, l'entraînant dans un univers où la mémoire collective se conjugue à la quête identitaire et à la réflexion sur le destin individuel, tout en brouillant habilement les frontières entre réalité et fiction. En effet, Khadra adopte la posture d'un narrateur romanesque classique, c'est-à-dire une voix qui possède une autorité narrative claire et qui guide le lecteur à travers le récit selon ses intentions. Ce narrateur maîtrise la progression de l'intrigue, orchestre les événements et oriente la réception du lecteur, lui offrant une cohérence et une direction dans l'histoire. Cependant, cette maîtrise apparente est nuancée par la polyphonie énonciative qui caractérise ses récits. En effet, la polyphonie, concept développé notamment par Mikhaïl Bakhtine, désigne la coexistence de plusieurs voix, points de vue et discours au sein d'une même œuvre. En effet, un énoncé dialogique ne s'inscrit pas dans un vide, mais dans un contexte de communication où il répond, reprend, contredit ou dialogue avec un discours antérieur ou présumé. Ce dialogue entre énoncés peut être explicite,

¹⁶⁸ Émile Dujardin, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* [œuvre originale publiée en 1931], p. 264, cité dans *Histoire littéraire du monologue intérieur*, chapitre 1, p. 17-42, Grenoble, UGA Éditions, 1977, consulté le [date], <https://books.openedition.org/ugaeditions/33588?lang=fr>.

par exemple par une citation, une référence, une opposition, ou plus implicite, par un sous-entendu ou un registre de langue partagé.

Chez Khadra, cette pluralité se manifeste par la présence de différentes perspectives culturelles, sociales et psychologiques, souvent conflictuelles ou complémentaires, qui enrichissent la narration. Ce double dynamique crée une ambivalence générique : d'un côté, ses romans s'inscrit dans une tradition romanesque avec un narrateur qui tient les rênes du récit ; de l'autre, il intègre des éléments polyphoniques qui brouillent les frontières entre genres, mêlant parfois récit historique, témoignage, chronique sociale ou même éléments autobiographiques. L'omniprésence du narrateur dans *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil* se manifeste par une voix narrative qui adopte différentes formes et fonctions selon les besoins du récit, ce qui participe à l'hybridité générique et à la richesse de ces romans.

Dans les trois romans de Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil*, l'emploi du « Je » narratif se distingue par sa fonction stratégique, sa portée symbolique et sa relation complexe à l'univers romanesque. Cette narration à la première personne construit une polyphonie où s'entrecroisent voix individuelles et enjeux collectifs. À travers elle, l'auteur dévoile des rapports de force (colonisation, terrorisme, piraterie).

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, dans une narration plus distanciée, le « Je » narratif adopte une posture rétrospective :

Dans, Ce que le jour doit à la nuit, tout le récit est relaté par Younes. Il est question, alors d'un personnage-narrateur, ou selon la terminologie de Genette, un narrateur homodiégétique. « On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...],

l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique.¹⁶⁹

Le héros Younes ou Jonas tourné vers le passé, fait le récit de sa vie. Confié par son père ruiné à son oncle marié à une Française, il fait l'expérience de l'écartèlement existentiel entre deux communautés culturelles différentes, opposées, voire antagoniques : la communauté arabe et celle des pieds-noirs. Son histoire individuelle est greffée sur l'Histoire de l'Algérie coloniale, sur l'immédiat politique des années 1930 - 1962, sur ses fractures et ses conflits. Le narrateur est à la fois témoin de sa propre histoire et acteur engagé dans les événements historiques de l'Algérie coloniale :

Je ne suis pas un lâche, Jelloul. Je ne suis pas sourd ni aveugle, et je ne suis pas fait de béton. Si tu veux savoir, rien sur cette terre ne m'emballa, désormais. Pas même le fusil qui autorise celui qui le porte à traiter les gens avec mépris. N'est-ce pas l'humiliation qui t'a contraint à porter les armes ? Pourquoi l'exerces-tu à ton tour, aujourd'hui ?¹⁷⁰

Jonas s'adresse à Jelloul, le jeune serviteur d'André Sosa, régulièrement soumis aux humiliations de son maître. Jelloul nourrit un profond mépris à l'égard de Younes, qu'il considère comme un renégat ayant trahi ses racines. Il ne cesse de lui

¹⁶⁹ Farid Benamara, « Le système des personnages et la quête identitaire du protagoniste dans le roman *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra », *Revue algérienne des lettres*, 3(2), 2020, p. 1-XX, Université de Béchar, Algérie, citant Gérard Genette, *Figures*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 252, consulté le 28 juin 2025.

¹⁷⁰ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, Alger, Casbah Éditions, 2008, p. 343.

rappeler son identité algérienne et la nécessité de s'engager dans la lutte contre le colonisateur. Par la force de ses reproches de ses propos, Jelloul ravive chez Jonas un tourment intérieur, l'amenant à s'interroger sur la portée de son engagement et sur la légitimité du recours à la violence. Cette confrontation affirme la place de Jonas comme acteur pleinement impliqué dans les bouleversements historiques de l'Algérie coloniale. Par cette prise de parole déterminée, il rejette la passivité, remet en cause l'ordre établi et s'investit pleinement dans les débats moraux et politiques de son temps. Cette posture révèle la richesse de son récit : Jonas sonde ses propres doutes et convictions tout en posant un regard lucide et critique sur la société qui l'entoure, illustrant ainsi l'articulation entre vécu personnel et mémoire collective.

Par ailleurs, la conscience qu'a le narrateur de sa position d'énonciation, à la croisée du passé relaté et du présent du témoignage, permet de tisser un lien subtil entre souvenirs individuels et destin commun. Cette voix polymorphe mêle autobiographie, roman d'apprentissage et chronique historique et offre un éclairage nuancé sur les tensions identitaires et culturelles. Le narrateur guide ainsi le lecteur à travers des espaces sociaux et culturels variés et oscille entre les communautés arabe et pied-noir, ce qui instaure une véritable polyphonie interne au récit. De plus, le parcours individuel de Younes se trouve profondément marqué, voire fragmenté, par les violences et les déchirures de l'Histoire. Jonas incarne pleinement ce que Hamon appelle le « pouvoir voir » et le « savoir voir » : « *Mais toute "scène", tout "tableau" demande aussi une mise en scène, une scénographie, des coulisses et une régie : le voir du personnage suppose et réclame un pouvoir voir, un savoir voir, un vouloir voir de ce personnage.* »¹⁷¹ Jonas ne se contente pas de posséder une simple faculté d'observation « pouvoir voir » mais : il déploie aussi un « savoir voir », c'est-à-dire une

¹⁷¹ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 172.

capacité à interpréter, à donner du sens à ce qu'il percevait. Son regard ne se limite pas à l'enregistrement passif des faits ; il cherche à comprendre les mécanismes sociaux, les causes profondes des drames qu'il traverse, et à saisir la portée collective de son expérience individuelle. Par exemple, lorsqu'il évoque la misère et les épidémies qui frappent les familles algériennes dans les années 1930 : « *En ces années 1930, la misère et les épidémies décimaient les familles et le cheptel avec un incroyable perversité, contraignant les rescapés à l'exode, sinon à la clochardisation. Nos rares parents ne donnaient plus de signe de vie.* »¹⁷² Il joue véritablement le rôle du guetteur de sa société. Il en saisit la profondeur, la permanence et la résistance face à toute tentative d'amélioration, même les plus ambitieuses. Il affirme que la misère était toujours là, inébranlable ; elle tenait tête à tout, y compris aux projets municipaux les plus enthousiasmants, Jonas ne fait pas qu'observer une réalité sociale : il l'analyse, la met en perspective et en souligne l'ampleur insurmontable : « *Pourtant, la misère était toujours là, inébranlable ; elle tenait tête à tout, y compris aux projets municipaux les plus enthousiasmants. Il y avait trop, beaucoup trop de souffrance...* »¹⁷³ Dans ses dialogues avec Jalloul, par exemple, Jonas se confronte à ses propres contradictions, à ses doutes et à ses limites. Ceux-ci le poussent à soliloquer, à s'interroger, à se justifier ou à évoluer. Cette confrontation narrative dynamise le récit et permet de faire émerger les enjeux moraux, politiques et identitaires qui traversent le roman.

La présence de voix extérieures instaure une polyphonie : le roman devient un espace où se croisent, s'opposent où se complètent différentes visions du monde. Cette stratégie narrative met en scène le dialogue, le conflit ou la solidarité entre les personnages, reflétant la diversité des expériences et des opinions au sein de la société

¹⁷² Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 12.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 13.

algérienne colonial. Même dans ses échanges avec son oncle, notamment à propos de Lalla Fatma N'Soumer :

*Tu vois cette dame, sur la photo ? ... Un général l'avait surnommée Jeanne d'Arch. C'était une sorte de douanière aussi autoritaire que fortunée. Elle s'appelait Lala Fatna, [...] Regarde -la bien, mon garçon. Cette dame, cette figure de légende eh bien, c'est ton arrière-grand-mère.*¹⁷⁴

Et lors de son dialogue intérieur à propos de Messali Hadj : « *Il s'agissait d'un invité de marque, charismatique, devant lequel mon oncle était en admiration [...] Messali Hadj, figure de proue du nationalisme algérien.* »¹⁷⁵ Jonas est amené à interroger son propre patriotisme, à questionner son identité et ses origines en créant une impression de flou entre la voix du narrateur et celle de l'Histoire. À travers ces dialogues, le narrateur se confronte aux grandes figures de l'histoire et du nationalisme algérien, ce qui nourrit sa réflexion sur l'appartenance, le sens de l'engagement :

*Une ironie d'autant plus prononcée qu'aucun de ces enfants ne ressemble au faux parent – et définit l'identité comme une négociation interdite, comme une construction qui, en tant que telle, passe forcément par le mélange des matériaux, c'est-à-dire, par l'hybridité, voire même, nous l'avons vu, l'abâtardissement*¹⁷⁶

¹⁷⁴ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 79.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹⁷⁶ Lynda Chouiten, « Hybridité et négociation culturelles dans *La Terre et le sang* et *Les Chemins qui montent* », *Synergies Algérie*, no 13, 2011, p. 151-161, consulté le 8 juillet 2025, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3919286>.

Cette réflexion de Lynda Chouiten, souligne que l'identité de Jonas, loin d'être figée, se construit dans l'entre-deux, dans la rencontre et parfois dans le conflit entre héritages multiples ce qui provoque la polyphonie et le dialogue intérieur du protagoniste dans *Ce que le jour doit à la nuit*.

II-2-2-Monologue intérieur et résilience dans *L'Équation africaine*

Édouard Dujardin dans son essai *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce (1931)*, définit le monologue intérieur comme un discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique. Cette conception éclaire la voix narrative de Kurt Krausmann dans *L'Équation africaine*, où le protagoniste, replié sur lui-même, laisse affleurer une parole secrète qui ne vise aucun destinataire, mais restitue fidèlement le flux mouvant de sa conscience. La narration oscille alors entre une focalisation interne, qui explore la subjectivité la plus intime, et des perspectives externes qui ouvrent le récit sur le monde. Bien que moins explicitement théorisée par la critique, cette dynamique laisse entrevoir une posture plurielle du narrateur, qui conjugue le souffle du récit d'aventure, la gravité de la réflexion politique et la densité d'un témoignage. Cette combinaison lui permet de naviguer entre différents registres et points de vue, renforçant ainsi l'hybridité générique de l'œuvre.

La mort de Jessica, la femme de Kurt, déclenche non seulement l'intrigue, mais aussi des monologues intérieurs réfléchis chez protagoniste, tout en soulevant des questions sur son environnement devenu incompréhensible et absurde. Le suicide de Jessica constitue une richesse polyphonique majeure et déclenche les monologues intérieurs marqués par une posture introspective chez Kurt, le protagoniste. Dans ses dialogues avec Joma et Bruno, le docteur Kurt Krausmann change d'opinion, faisant

preuve de résilience, de réconciliation et d'optimisme. Bruno lui explique l'essence du continent africain, que Kurt ne perçoit initialement que comme une accumulation de famines et d'épidémies : « *Là où vous brossez un conte de fées, je vois un désastre.* »¹⁷⁷

Les voix extérieures de Joma et Bruno nourrissent en lui des monologues qui réajustent le sens de son existence et de sa vie, qu'il avait perdue après la mort de sa femme Jessica. Les paroles prononcées par Joma au début prennent alors une dimension prophétique : « *Tu es né en Occident ? Tu as de la chance. Maintenant tu vas renaître en Afrique et tu vas comprendre ce que cela signifie.* »¹⁷⁸ La voix d'Elena et sa présence font renaître en Kurt la véritable signification des mots « vie » et « amour ». Elena, cette femme espagnole qui a quitté l'Europe et tout abandonné pour venir en aide aux Africains dans leur misère, incarne une leçon de vie pour Kurt. Ce dernier révèle jusque-là une ingratitude profonde envers la vie et l'existence en général : « *La femme est l'essence de toutes les choses dans ce monde. Elle est la gloire, elle est la défaite, elle est la splendeur, elle est la noirceur ; tout ça c'est dans le regard des hommes (...) celui qui aime la femme aimera la vie toute sa vie(...)* »¹⁷⁹ Après sa rencontre avec Elena, un souffle nouveau anime l'existence du protagoniste ; même l'espoir, que l'on croyait définitivement éteint en lui, renaît : « *J'ai le sentiment d'entendre mon âme se reconstruire. La musique tout mon être la réclame, et je me réclame d'elle comme d'un hymne à la vie.* »¹⁸⁰. Le « je » narratif révèle une intimité marquée par un dialogue intérieur intense où l'âme blessée se perçoit en voie de réparation. Cette phrase traduit admirablement ce bouleversement intérieur : elle exprime la profonde métamorphose

¹⁷⁷ Yasmina Khadra, *L'Equation africaine*, Paris, Éditions Julliard, 2011, p. 165.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷⁹ La Grande Librairie - France Télévisions, « "Khalil", lorsque Yasmina Khadra se glisse dans la tête d'un terroriste » [vidéo], YouTube, 13 septembre 2018, consulté le 13 mai 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=RmDXkje-s5U>.

¹⁸⁰ Yasmina Khadra, *L'Equation africaine*, cit., p. 249.

du héros, désormais placé sous le signe de la renaissance et de la réconciliation avec lui-même. En se réclamant de la musique, le protagoniste affirme son attachement à un principe vital, à la fois exaltant et célébrant l'existence, transformant ce moment en un véritable hymne à la vie. Cette image sonore et spirituelle souligne la présence d'un espoir vif, porteur de la reconstruction intégrale du sujet.

II-2-3 Le monologue intérieur dialogique dans Khalil

Pour le roman de *Khalil*, Yasmina Khadra déclare dans une émission télévisée sur France Télévisions : « *J'ai choisi le « Je » pour que mon personnage de Khalil soit en contact avec immédiat avec le lecteur.* »¹⁸¹ Yasmina Khadra confère à Khalil le rôle de narrateur homodiégétique, érigeant ainsi ce personnage en véritable pivot de la narration, dont la subjectivité oriente le regard du lecteur. Par sa position centrale, Khalil devient à la fois témoin et médium, filtrant l'ensemble du récit à travers la singularité de sa sensibilité et la complexité de son intériorité.

Le choix du « je » inscrit le récit dans une voix intime, mais il ne faut pas l'entendre comme une parole close sur elle-même. Chez Bakhtine, tout énoncé est tourné vers un autre, réel ou imaginaire. Dès lors, l'énonciation de Khalil ne se réduit pas à une confession solitaire : elle s'adresse implicitement au lecteur et se construit en dialogue avec les discours sociaux, politiques et religieux qui l'entourent.

La focalisation, plus intime, se concentre sur la voix unique du narrateur homodiégétique. Ce dernier joue un rôle central dans la construction d'un suspense psychologique tout en intégrant des dimensions sociales et politiques, conférant à sa voix une double nature, à la fois personnelle et engagée. Cette omniprésence polymorphe engendre une voix narrative dédoublée de cet être de papier, capable de

¹⁸¹ La Grande Librairie - France Télévisions, « "Khalil", lorsque Yasmina Khadra se glisse dans la tête d'un terroriste » [vidéo], YouTube, 13 septembre 2018, consulté le 13 mai 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=RmDXkje-s5U>.

manipuler la perception du lecteur et d'explorer la complexité des enjeux internes et externes du récit : « *le monologue narrativisé, « il s'agit de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration »*¹⁸²

Ce dialogue de soi à soi, évoqué par Frédéric Martin-Achard dans son ouvrage *Voix intimes, voix sociales : usages du monologue romanesque aujourd'hui* (2017), révèle que l'adhésion du jeune homme à une cause radicale n'est pas un simple choix idéologique ou politique superficiel, mais une réponse intime à ses souffrances, frustrations et isolement. Ce monologue, bien qu'intériorisé, reste dialogique : Khalil se parle à lui-même comme s'il répondait à une interpellation venue de l'extérieur. Le personnage met en scène en lui-même un véritable débat, où sa propre voix se heurte à celles intériorisées de la société, de sa famille et du discours radical qui le hante. Cette interprétation souligne que le monologue humanise le protagoniste en mettant à nu ses pensées, ses émotions et ses motivations profondes. Elle montre également sa remise en question de ses convictions, donnant à son engagement une portée plus complexe et nuancée. Ainsi, ce qui pourrait être perçu de l'extérieur comme un acte extrême ou incompréhensible apparaît comme une planche de salut, un refuge ou une échappatoire face à une réalité sociale difficile.

Ce monologue reconstitue le drame intérieur et montre l'angoisse du personnage, plongé dans une interrogation destructrice. Les dialogues avec sa sœur Zahra, Moka et même Yazza jouent un rôle essentiel en tant que voix extérieures qui influencent ce monologue intérieur qui révèle la fragilité de son estime de soi et son impact sur son parcours.

¹⁸² Pierre Lamblé, « Monologue intérieur, roman-monologue, et "récit en retranscription immédiate" : la chimie de l'intelligence », *Littératures*, no 44, printemps 2001, p. 159-176, https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_2001_num_44_1_2156.

Bakhtine éclaire ce phénomène dans son ouvrage *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* » (1963). En soulignant que toute conscience est dialogique : Khalil ne pense jamais seul, il pense toujours avec ou contre les voix qui l'habitent. Le roman met en scène un plurilinguisme intérieur. Les paroles de Zahra, de Moka ou des recruteurs s'entrecroisent, se répondent et s'opposent en lui, construisant une polyphonie dramatique.

Le changement qu'il manifeste ne résulte pas d'une décision brusque ou d'un engagement volontaire, mais d'une évolution insidieuse liée à son insatisfaction personnelle, son isolement et son malaise face à son environnement social. Le dialogisme permet ainsi de comprendre que l'engagement de Khalil ne découle pas d'un raisonnement univoque, mais de la confrontation de discours contradictoires, dont il est à la fois le champ de bataille et le produit.

Le protagoniste partage un sentiment de quête de soi, d'abandon et d'absurdité qui, en quelque sorte, mine ses tentatives de se connaître et de retrouver le sens de son existence. Ce monologue intérieur traduit les tournants et les crises d'identité et consiste à transcrire les pensées et les réflexions de Khalil. En effet, il constitue un révélateur des contenus de leur psyché et véhicule un message implicite au lecteur. Or, cette intériorité ne se manifeste pas seulement dans la voix du narrateur : elle s'inscrit également dans l'espace qui l'entoure, où l'effacement devient une dimension esthétique et existentielle.

Chez Yasmina Khadra, l'effacement se dessine dans la trame même de l'espace romanesque. Les lieux ne se bornent pas à accueillir les personnages : ils les absorbent, les éparpillent, parfois les condamnent au silence. L'espace devient l'écho de leur fragilité intérieure, une scène mouvante où l'être se cherche et se perd. Le désert, avec son immensité minérale, efface les contours de l'individu comme le vent efface les traces sur le sable. La ville, labyrinthique et anonyme, brouille les repères et dissout

les identités. Quant aux lieux de l'exil, ils incarnent la dérive et l'arrachement, creusant l'absence au cœur même de la présence. Ainsi, l'effacement chez Khadra n'est pas seulement une posture psychologique ou narrative : il s'incarne dans une géographie de la perte, où chaque espace devient miroir d'une intériorité en péril.

II-3- Stratégies titrologiques et innovation scripturale

II-3-1 Khalil

Les stratégies titrologiques chez Yasmina Khadra, notamment dans ses romans comme *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil*, relèvent d'une réflexion approfondie sur le choix des titres qui agissent à la fois comme un message codé et une clé d'accès au sens de l'œuvre. Selon Genette : « *Le titre est un message codé.* »¹⁸³ Ainsi, selon la réflexion d'Adorno, le titre d'une œuvre littéraire est un microcosme qui concentre l'essence et les multiples dimensions du texte : « *Le titre est le microcosme de l'œuvre, le lieu de l'aporie de la littérature elle-même.* »¹⁸⁴ Cette petite totalité incarne à la fois l'appel au lecteur et l'impossibilité d'une interprétation unique, ce qui crée un paradoxe fondamental. Ce paradoxe reflète à la fois l'ambiguïté et l'unicité du titre, qui symbolise la concentration du sens global de l'œuvre tout en représentant un lieu où se manifestent ses contradictions et ouvertures. Ainsi, le titre fonctionne comme un seuil qui invite à la pluralité des interprétations sans jamais stabiliser un sens définitif. Cette aporie exprime la nature même de la littérature selon

¹⁸³ Gérard Genette, cité par C. Achour et S. Rezzoug, *Convergences critiques*, Alger, OPU, 1995, p. 28, lui-même cité dans Anissa Benmahamed, *L'écriture de Nina Bouraoui : Éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans* [mémoire, Université de Toulouse Le Mirail, 2000], consulté en ligne le 6 août 2025.

¹⁸⁴ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 240, cité dans Anissa Benmahamed, *L'écriture de Nina Bouraoui : Éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans* [Mémoire de maîtrise, Université de Toulouse Le Mirail, 2000], consulté le 6 août 2025, http://www.old.univ-fcomte.fr/pufc/index.php?act=ouvrage_detail&id_titre=2063284427.

Adorno, faite de tensions internes et d'inachèvements qui se jouent dès le titre, qui n'est pas juste un label mais une interface vivante entre l'œuvre et son lecteur.

Dans cette perspective, le titre du roman *Khalil* captive le lecteur qui, intrigué, s'efforce de sonder la portée et la singularité de ce prénom unique. Ce nom propre invite à une réflexion profonde sur son poids identitaire et sa fonction symbolique au sein de l'œuvre. Comme le souligne Gérard Genette : « *Les titres classiques organisaient généralement cette division du travail selon un principe clair : au titre le nom du héros.* »¹⁸⁵ Aucun mystère entre l'œuvre et le titre, ni dans le procès de lecture. Or il y a une parfaite adaptation entre le titre et le contenu du roman. Le prénom Khalil est si intrinsèque au roman qu'il ne peut être envisagé comme une simple désignation extérieure du personnage principal. En effet, ce titre évoque la force d'un lien identitaire profond avec le héros. Profondément ancré dans une société concrète, marquée par l'humiliation, la radicalisation et la quête de soi, il porte en lui toute la densité des enjeux personnels et sociaux évoqués dans l'œuvre. Ce titre thématique illustre parfaitement la fonction qu'en donne Gérard Genette :

*Le titre thématique tel que Les Gommages d'Alain Robbe-Grillet désigne donc le contenu du texte, c'est pourquoi il emprunte souvent à son univers diégétique un élément le caractérisant tel que le nom du lieu ; celui de l'action ; d'un objet ou d'un personnage de l'intrigue*¹⁸⁶

À travers ce titre onomastique, Yasmina Khadra dépeint avec justesse une portion de la vie des immigrés en Europe. Le protagoniste, jeune Belge d'origine marocaine vivant à Bruxelles, incarne notamment la figure de l'immigré en proie aux

¹⁸⁵ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.

¹⁸⁶ *Ibid.*

difficultés d'intégration, ballotté entre deux mondes, reflet des tensions et des réalités sociales propres à son environnement. De ce fait, le nom propre a une capacité de signification dont le titre référentiel est privé.

Cette identification pure, contrairement au titre référentiel, ne se laisse pas interpréter selon une lecture littéraire classique. Il s'agit seulement de rechercher le sens du prénom afin d'y déceler de nouvelles significations qui établissent un lien avec le texte, sans que ce dernier ne porte en soi un sens fixé. Il paraît que le choix du prénom Khalil comme titre ne poursuit aucune intention particulière ni novatrice, puisque le nom propre ne renvoie à aucun savoir spécifique ni ne transmet aucune information. Telle est la caractéristique classique du titre onomastique. En effet, Roland Barthes, dans son ouvrage *L'aventure sémiotique* insiste sur la nécessité de le lire, de le décoder et de l'analyser : le nom propre n'est pas un indice neutre, mais un signe chargé, qu'il convient d'explorer dans sa dimension narrative et symbolique : « *Un nom propre doit être toujours interrogé soigneusement, car le nom propre est ; si l'on peut dire, le principe des signifiants* »¹⁸⁷ Il peut renvoyer à des mémoires, à des réminiscences, à des connotations multiples dans un texte. Certes, le titre est simple et ne porte aucune unicité ou particularité apparente, mais l'innovation, loin d'être un simple prénom, réside dans la forte charge identitaire et symbolique que porte le prénom *Khalil*. Cette intention novatrice implicite invite le lecteur à une réflexion profonde sur l'individu au sein d'un contexte social complexe. De plus, la force novatrice réside aussi dans la manière dont le roman installe le prénom *Khalil* non seulement comme titre, mais comme point focal d'un récit qui explore en profondeur l'identité et les contradictions d'un individu au carrefour de multiples réalités. De fait, la fonction du titre devient un

¹⁸⁷Roland Barthes, cité par Fatiha Benamara, « Le système des personnages et la quête identitaire du protagoniste dans le roman *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra », *Revue algérienne des lettres*, vol. 3, no 2, 2^e semestre 2019, p. 5, consulté le 2 juillet 2025, <https://asjp.cerist.dz/en/article/106525>.

point d'entrée dans un récit à la fois réaliste, introspectif et socialement engagé, qui brouille les cadres classiques du roman.

Le titre *Khalil* nous rappelle les titres des tragédies célèbres telles que *Phèdre*, *Caligula* ou bien d'autres encore, conférant ainsi à *Khalil* la dignité d'un titre incarnant un héros tragique. Gérard Genette souligne à ce propos : : « *Il y a encore des connotations génériques : nom unique du héros en tragédie (Horace, Phèdre, Hernani, Caligula).* »¹⁸⁸ Cependant, la différence entre *Khalil* en tant que tragédie et les tragédies classiques ne réside pas seulement dans le fait d'être terroriste, mais dans la déshumanisation et la fragilité psychologique du personnage, qui reflète les échecs d'une société incapable d'intégrer et de valoriser les individus en marge. Khadra donne la voix à *Khalil*, un jeune kamikaze belge d'origine arabe, survivant aux attentats du 13 novembre 2015 à Paris, qui traverse une lutte intérieure intense entre sa foi, sa condition sociale et son expérience de marginalisation. Ce personnage incarne une tragédie humaine dans la mesure où il est pris au piège d'un destin inéluctable marqué par l'humiliation, la radicalisation et la quête de soi, sans possibilité d'échapper à son rôle prédestiné dans une violence collective. Face à un Occident qui refuse de considérer le recours à la violence chez les arabo-musulmans autrement que par sa propre vision, l'auteur propose une autre approche de ce phénomène qu'est le terrorisme.

Le choix du prénom *Khalil*, comme titre, n'est ni innocent ni arbitraire, L'auteur choisit un nom qui reflète parfaitement le caractère et l'essence même de son personnage. Ce prénom, profondément ancré dans la tradition musulmane, Le nom *Khalil* résonne comme un référent à un prophète dans la tradition musulmane. Il renvoie directement à la figure du prophète Ibrahim al-Khalil, dont le surnom signifie « l'ami de Dieu ». Selon le dictionnaire, :

¹⁸⁸ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.

Khalil est un prénom masculin d'origine arabe signifiant "ami intime", "bien-aimé" ou "confident". Son étymologie remonte à la racine arabe. Ce nom est particulièrement célèbre dans la culture islamique, où le prophète Ibrahim (Abraham) est souvent appelé "Khalil Allah" (l'Ami de Dieu). Il est très répandu dans le monde arabe et musulman.¹⁸⁹

Tout d'abord, à la lecture du titre, c'est le désenchantement du personnage principal envers la société qui l'accueille qui se manifeste. L'histoire retrace le parcours d'une personne insaisissable, dont le prénom lui-même semble constituer peut-être le premier frein à son intégration dans le contexte social européen. Ce prénom sacré chez les musulmans suscite chez le protagoniste son premier malaise ainsi que le premier obstacle à son intégration dans la société de sa naissance, qui le traite en tant qu'Arabe et lui inspire un désir de vengeance contre cette société qui l'humilie. Le prénom Khalil, qui signifie en langue arabe « l'ami fidèle », reflète la fracture intérieure du protagoniste, partagé entre le dilemme d'être Européen par naissance et Arabe par origine. Il n'est en effet l'ami ni de lui-même ni d'un autre, puisqu'il a tout perdu : sa famille, commençant par son père. La religion dont il n'est pas pratiquant et dont il ignorait l'essence. Les amis de l'enfance auxquels il n'a jamais été honnête et fidèle. Ainsi que les frères musulmans avec lesquels il a échoué dans sa mission. Il n'était même pas l'ami fidèle de sa jumelle Zahra, qui représentait tout pour lui et dont il ne reconnaît la présence primordiale qu'après sa mort.

Dès lors, cette référence confère au personnage une dimension symbolique forte, évoquant à la fois l'intimité, la loyauté et la portée spirituelle du nom dans

¹⁸⁹ *Khalil*, Wisdom Library, s.d., consulté le 7 août 2025, <https://www.wisdomlib.org/fr/names/khalil>.

l'imaginaire collectif musulman. Le choix du prénom Khalil comme titre du roman de Yasmina Khadra initie d'emblée une réflexion sur l'identité, en invitant le lecteur à s'interroger sur l'assimilation et la portée symbolique des noms. Ce jeu onomastique se déploie tout au long du récit, tant à l'intérieur du texte que dans sa dimension paratextuelle, puisque le prénom du personnage principal, Khalil, constitue le cœur de la narration. Il s'agit d'une quête identitaire fondée sur une assimilation au niveau des noms. Les jeux de noms se poursuivent dans le roman, ainsi qu'à l'extérieur, à travers les appellations des personnages, qui, bien que peu nombreux, prennent une importance significative. Le titre, en écho à ce personnage éponyme, fait du nom un véritable moteur narratif : il symbolise à la fois la recherche de soi et la tension entre l'individu et son milieu, renforçant la dimension introspective et universelle du récit de Khadra.

En somme, Le titre *Khalil* est certes simple, et son sens apparaît clair, mais sa signification profonde ainsi que le message qu'Yasmina Khadra entend transmettre, en recourant à la culture arabe, reflètent la richesse interculturelle du roman. Ce titre, porteur de sens et de messages, invite à une lecture attentive. En parcourant le texte, on confirme que ce choix n'est ni innocent ni spontané. Le prénom, adopté comme titre et chargé d'interprétations multiples, incarne l'aspect innovateur propre à Yasmina Khadra.

II-3- 2- Ce que le jour doit à la nuit et l'Equation africaine :

Chez Yasmina Khadra, le titre devient un principe narratif à part entière dépassant largement la simple fonction marketing pour s'imposer comme une stratégie scripturale innovante et nécessaire. Cette innovation introduit les enjeux d'un nouveau roman en brisant les conventions littéraires classiques. À travers une formule abstraite qui dépasse le contexte algérien, *Ce que le jour doit à la nuit* et *L'Equation africaine*,

deux romans devenus une médiation universelle, se distinguent notamment par leurs titres uniques et innovants.

Ces deux titres poétiques et métaphoriques confèrent à chacun de ces romans une singularité et une spécificité qui participent pleinement à leur unicité littéraire :

*Ces titres notamment, recouvrent par un acte poétique une réalité [...] Ainsi, d'un côté une réalité poétisée, de l'autre, une saveur d'inconnu, d'étrangeté. De tels titres parviennent "à cibler" deux publics aux modes de vie différents, en provoquant de part et d'autre un champ d'évocations spécifique.*¹⁹⁰

Dès lors, ces titres poétiques transfigurent la réalité et lui confèrent une dimension nouvelle, souvent symbolique. Ils agissent comme un filtre par lequel la réalité devient une matière d'inspiration et de suggestion, touchant la plus grande partie des lecteurs et différents types. Ainsi, Le titre poétique ouvre une porte vers l'ambiguïté et la pluralité des sens, offrant ainsi un espace propice à la multi-interprétation : « *le recours important aux jeux sur les mots facilite la tâche du romancier, en s'ouvrant à l'ambiguïté, en déployant toute une gamme de possibles, en instaurant un champ d'investigation presque illimité.* »¹⁹¹ Genette fait référence à la réflexion de Furetière pour illustrer la fonction séduisante du titre. Selon Furetière : « *Un beau titre est le vrai proxénète d'un livre.* »¹⁹² Dans cette perspective, on peut considérer que des titres tels

¹⁹⁰ Harminder Amrit, « Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, no 554, Paris, Diffusion Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Franche-Comté, 1995, consulté le 6 août 2025, http://wwwold.univ-fcomte.fr/pufc/index.php?act=ouvrage_detail&id_titre=2063284427.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Gérard Genette, *Seuils*, op op. cit.

que *Ce que le jour doit à la nuit* et *L'Équation africaine* jouent ce rôle de « titre proxénète ». Ils séduisent le lecteur à travers un subtil jeu de mots et une dimension poétique propre au style, promettant une expérience littéraire riche et suggérant une profondeur thématique qui invite à une réflexion intime et universelle.

La citation d'Umberto Eco souligne aussi cette idée avec une formule imagée : « *Un titre, dit Eco en une formule qui doit sonner encore mieux en italien, doit embrouiller les idées, non les embrigader.* »¹⁹³ *Ce que le jour doit à la nuit* et *L'Équation africaine*, deux titres, évocateurs et joliment métaphorisés, s'imposent par une beauté poétique d'une justesse séduisante, où se conjuguent harmonieusement thème et rhème qui renvoient à des questionnements profonds sur l'existence, l'identité et les conflits humains. Un bon titre est celui qui éveille le désir de découvrir sans tout révéler, en ménageant une part de mystère qui maintient l'envie et l'attention du lecteur. Ainsi, il ne verrouille pas la lecture, il la stimule en créant un espace d'ambiguïté fertile.

Sur le plan thématique, *L'Équation africaine* révèle un cadre central : la réalité tragique, telle que la prise d'otages en Afrique ou au Moyen-Orient, qui demeure malheureusement d'une brûlante actualité. Les images diffusées des otages, loin de se limiter à une fonction informative, amplifient la douleur en rendant encore plus saisissantes et terribles les souffrances réelles endurées par ces victimes, en décrivant une tragédie humaine et en créant un effet de distanciation critique. Khadra fait ainsi recours à un langage scientifique. En effet, le terme « Equation », de nature mathématique, évoque un problème complexe à résoudre, une énigme qui exige une solution. Métaphoriquement, ce titre peut représenter le destin de l'Afrique, les calculs géopolitiques, révélant l'idée que le continent est perçu comme un problème à résoudre, tout comme les guerres, la pauvreté, la corruption, le néocolonialisme, etc. Cette

¹⁹³ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.

« Équation » peut, à l’instar de toute équation mathématique, avoir plusieurs solutions : peut-être insoluble politiquement, elle reste ouverte à de nombreuses solutions humanitaires qui envisagent l’Afrique comme une terre d’amour, de richesse et de résilience. Kurt échoue à en trouver la solution, tandis que Bruno et Elena réussissent à la percevoir comme l’équation de l’amour et de l’humanisme purs.

Ce titre, métaphorique et poétique, porte cependant un caractère politique fort, qui reflète l’engagement de Yasmina Khadra à travers un thriller dépassant le simple divertissement pour aborder des questions politiques et morales, véhiculant une critique sociale et humaine. Ainsi, Khadra interroge : comment rester humain dans l’inhumain ? Ce continent, victime de l’exploitation occidentale de ses richesses et de ses terres, subit une pauvreté conséquence du néocolonialisme. Cette réflexion répond à la question précédente en montrant que les pirates ne sont pas de simples monstres, mais les produits d’un système.

Dès lors, l’Afrique profonde est une société qui vit dans le chaos ; une réalité que Kurt n’a pas pu accepter ni tolérer, tandis que l’Occident dort dans le confort. Les habitants de cette Afrique déchirée par les conflits s’accrochent farouchement à la vie. Dans ce récit, l’Afrique devient une véritable philosophie de la vie où la survie face à l’adversité extrême confère une autre signification à l’existence, une forme de rédemption et un attachement viscéral à la vie, même au cœur de l’horreur.

Somme toute, ce titre, métaphorique des impasses du monde contemporain, où la violence est à la fois symptôme et maladie, révèle un paradoxe : le médecin censé soigner les corps malades se trouve contraint de soigner son propre esprit pour survivre. *L’Équation africaine*, titre lourd de sens, conjugue divertissement et profondeur, force thématique et résonance rhétorique. Il suscite le suspense tout en constituant un outil de réflexion sur l’oppression et la condition humaine, reflétant à la fois la richesse du titre comme stratégie scripturale et l’engagement de l’auteur.

D'un autre côté, à propos de *Ce que le jour doit à la nuit*, ce titre reflète une innovation scripturale novatrice dans l'écriture romanesque. Cette antithèse, entre le soleil algérien et les ténèbres de la guerre, attire le lecteur par son mystère. Il évoque une dialectique entre lumière et obscurité qui symbolise les contradictions et les complémentarités telles que jour et nuit ; renvoyant à la vie et à la mort, à la joie et à la souffrance, à la lumière et à l'obscurité, à l'espoir et au désespoir, au conflit et à la réconciliation, à la colonisation et à l'indépendance, à l'amour et à la haine, à la richesse et à la pauvreté, à l'errance et à la stabilité. Chacun de ces concepts interroge la dette de son opposé, comme le jour envers la nuit, la vie envers la mort, ou le bonheur envers la souffrance.

Cette formule poétique dissimule une énigme qui incite à être résolue. En effet, l'opposition et la complémentarité entre le jour et la nuit représentent une dualité existentielle et un cycle inévitable : on ne peut percevoir l'importance de la lumière du jour sans la noirceur de la nuit, ni ressentir la joie de l'indépendance sans la souffrance de la guerre et du colonialisme. De même, la dignité et la stabilité ne peuvent s'éprouver sans avoir été réprimées et humiliées.

Ce titre polysémique reflète une multiplicité de sens et de significations qui appelle à une réflexion philosophique et ne se contente d'aucune interprétation univoque. Il incarne thématiquement les tensions entre colonisation et indépendance, mémoire et oubli. Ce titre renvoie, tant thématiquement que rhématiquement, à l'Algérie coloniale des années 1930 à 2008, oscillant entre conflit et réconciliation, et interroge politiquement et historiquement la dette de l'Algérie indépendante envers l'Algérie colonisée, où se mêlent le destin individuel de Younes et l'histoire collective du pays. Cette Algérie voit le jour, née de l'indépendance, mais endettée de ses blessures et de ses déchirures. C'est l'Algérie de la paix et de la prospérité d'aujourd'hui, mais aussi celle d'hier, marquée par la haine, l'oppression, la répression, la francisation et

l'acculturation. Jonas, lui-même, erre entre deux prénoms opposés, deux amours contradictoires, deux cultures antagonistes, deux mondes adversaires qui constituent son équilibre fragile : il ne peut pleinement vivre dans l'un sans renier l'autre. Khadra emploie un langage à la fois poétique et métaphorique, faisant du titre un véritable outil de réflexion sur le monde.

Le titre de Yasmina Khadra opère une rupture avec la fonction traditionnelle d'étiquetage. Il invite ainsi le lecteur à une méditation sur ce que l'adversité doit à la résilience. De fait, le lecteur algérien perçoit l'histoire de son pays comme une dose de patriotisme et d'amour, éprouvant la souffrance du peuple pour espérer voir cette Algérie en paix. Cependant, le lecteur étranger découvre, à travers cette histoire, une médiation universelle. Ce titre, de formule proverbiale, porteur de sens et évocateur de réflexion, n'est pas une simple étiquette, mais une stratégie scripturale khadrienne derrière laquelle se cache un message à transmettre, un message portant sur le droit à la vie, l'amour et la réconciliation, véhiculé par un style engagé mais délicat, qui favorise la réconciliation plutôt que les conflits et la rancune.

Les deux titres, *Ce que le jour doit à la nuit* et *L'équation africaine*, reflètent une dimension profondément humaniste où le titre ne se réduit pas à une simple nomination ni à un résumé du texte, mais dérange le lecteur en le désorientant vers une réflexion inédite, transformant ainsi ses attentes. Khadra reprend ce principe et l'insuffle de son engagement dans un jeu formel au service de l'humain, porteur d'une dimension éthique et historique engagée. Il en fait une main tendue, visant à réhumaniser le monde.

II-4- Effacement et spatialité romanesque : un procédé d'écriture singulier chez Yasmina Khadra

Youri Lotman, Mikhaïl Bakhtine, Maurice Blanchot, de Bonaventure Bouvet et de bien d'autres, ont démontré l'importance des structures spatiales du monde fictionnel est fondamentale. Car c'est bien de l'espace romanesque, où la réalité se trouve construite, transformée et poétiquement transposée, que procède le sens lui-même. Dans *La Structure du texte artistique* (1973), Lotman explique que l'attachement des êtres humains aux spatiaux : « *modèle spatial du monde devient dans les textes un élément organisateur, autour duquel se construisent aussi ses caractéristiques non spatiales* »¹⁹⁴ De ce fait, l'espace est porteur du sens. IL joue un rôle symbolique et fonctionnel. De fait il guide le développement des personnages et reflète souvent des dimensions psychologiques, sociales, historiques ou culturelles. En effet, les espaces culturels et narratifs, inspirés du monde réel, agissent à la fois comme vecteurs d'effacement des personnages et comme fondements de leur identité. Selon Gaston Bachelard : « *La dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience. L'espace dans une œuvre n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et du créateur.* »¹⁹⁵

Chaque lieu évoqué et décrit incarne une réalité ou traduit un positionnement symbolique. Cependant, au fil de la lecture des trois romans, le lecteur observe avec subtilité un effacement progressif des personnages au sein des espaces romanesques de Yasmina Khadra, alors même qu'ils se présentaient au commencement de chaque œuvre comme des figures essentielles et indispensables.

¹⁹⁴ Juri M. Lotman, cité dans Annette Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, no 3, Département d'études françaises, Université de Toronto, 2013, consulté le 20 août 2025, <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar.pdf>.

¹⁹⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 181.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, la diégèse s'articule autour d'une fracture spatiale fondatrice : celle qui oppose et relie l'espace des colonisés à celui des colonisateurs. Younes le protagoniste, écartelé entre deux espaces, subit un effacement progressif de son identité, qui se manifeste notamment par son absence de révolte face aux injustices. Chaque espace du roman agit comme un miroir de ses fractures intérieures et un définisseur actif de son identité mouvante. Enfermé dans les méandres de ses conflits intérieurs, sa résignation s'exprime à travers un monologue intérieur qui révèle son absurdité existentielle et son indifférence apparente, particulièrement aux moments où la révolte semblerait la réponse attendue. Son désenchantement, son nihilisme croissant et sa perte de repères transparaissent de manière frappante, voire provocante, dans ces soliloques introspectifs. Ces espaces contradictoires façonnent sa déchirure identitaire. Tétanisé par ses tourments intérieurs, il échoue à s'engager ni dans une vie active ni dans le combat révolutionnaire qui agite pourtant son époque.

Avant toutes ces pertes de soi et des autres, et avant d'être Jonas, Younes était bien installé avec sa famille, partant de leur gourbi et des champs de blé, lieux de bonheur, de stabilité, de dignité et de joie : « *Mon père était heureux. Je ne l'en croyais pas capable. Par moments, sa mine délivrée de ses angoisses me troublait.* »¹⁹⁶ Malgré la modestie et la pauvreté de leur gourbi, symbole d'une vie de misère, ces espaces incarnaient le rassemblement familial, même si la joie n'y était pas toujours complète : « *Il était Mis à fredonner un air bédouin. C'était la première fois de ma vie que je l'entendais chanter.* »¹⁹⁷ Cependant, certains minimisaient cette quiétude : « *Puis, une nuit, sans crier gare, le malheur s'abattait sur nous.* »¹⁹⁸ , L'effet du colonisateur, qui s'empare des terres fertiles et des récoltes indigènes, bouleverse radicalement cette

¹⁹⁶ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit* op. cit., p. 12.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

existence : « *Le caïd se retira sitôt des documents signés.* »¹⁹⁹ À travers l'image des champs ravagés, le récit donne à voir un déracinement et une amputation des espaces identitaires originels, qui reflètent la perte définitive de la joie et du rassemblement familial, qui unissait Younes à ses parents, sa sœur et sa terre : « *on a tout perdu...* »²⁰⁰. Une fois ce lieu perdu, Younes semble avoir tout perdu, son père, sa mère, sa sœur Zahra. Cette terre sacrée, identité et héritage des paysans de père en fils, symbolisait l'Algérie même. Sa perte signifiait la perte d'une Algérie tout entière.

Puis survient Oran, espace de transformation. La ville européenne, tout à fait différente de Jenane Jato, devient aussi un lieu d'errance identitaire. Elle laisse derrière elle son enfance, son chien, son identité, et toute l'histoire d'un pays colonisé : « *J'étais sur une autre planète.* »²⁰¹ Là, les femmes s'habillent autrement : « *Chose étrange, les femmes ne portaient pas de voile. Elles se baladaient à visage découvert ; les vieilles surmontées de coiffes bizarres ; les jeunes à moitié dénudées la crinière au vent.* »²⁰² Un contraste saisissant avec celles de son village natal, telles que les décrit le narrateur : « *Chez nous, les femmes doivent se tenir à l'écart quand les hommes se rencontrer ; il n'est pire sacrilège que de voir son épouse lorgnée par quelqu'un.* »²⁰³ La ville se présente comme un lieu d'espoir et d'une vie meilleure, comme le souhaitait Issa, le père de Younes, en quittant ses champs de blé vers Jenane Jato. Pourtant, le lieu décrit comme : « *Un patio aux allures d'écurie [...] Nue et sans fenêtres, la pièce était à peine plus large qu'une tombe et tout aussi frustrante. Elle sentait le pipi de chat, la volaille crevée et le vomi.* »²⁰⁴ Ce patio dit beaucoup sur la vie de misère de Younes et de sa famille, doublement perdus : ils ont perdu leur dignité avec la terre héritée des

¹⁹⁹ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p.17.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.20.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 24.

²⁰² *Ibid.*, p. 25.

²⁰³ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

ancêtres et leur dignité en vivant dans ce patio. Ce dernier représente le dernier lieu de regroupement familial pour Younes.

*Mais j'ai revu plusieurs fois mon père (...) C'était parce qu'il portait le même paletot vert, qui échappait à l'usure du temps (...) que j'avais fini par comprendre qu'il n'était pas de chair et de sang. Jusqu'au jour d'aujourd'hui, à mon âge finissant, il m'arrive encore de l'entrevoir au loin, le dos voûté (...) clopinant lentement vers son propre effacement*²⁰⁵

Rio Salado, ce quartier européen, symbolise le clivage entre les indigènes et les Pieds-Noirs, reflétant la fracture d'une société algérienne divisée par la colonisation. Cet espace incarne l'Algérie coloniale sous tension, où Younes, tiraillé entre deux identités, s'efface progressivement sous l'influence de son oncle Mahi et de Germaine. La substitution forcée de son prénom scelle cette métamorphose, comme en témoigne l'échange : « - *C'est ta nouvelle maison, Jonas, me dit Germaine [...] - Je m'appelle Younes, lui rappelai-je. [...] - Plus maintenant, mon chéri...* »²⁰⁶ Algérien à l'allure française, il est rejeté par ses compatriotes tout en étant accepté par les communautés européennes. Dès les premières pages de *Ce que le jour doit à la nuit*, le lecteur perçoit cet effacement progressif de Younes, notamment après son placement chez son oncle Mahi et sa femme Germaine, qui lui impose un nouveau prénom.

L'espace de Rio Salado, enclave européenne, offre à Jonas un refuge loin de la misère indigène. Il y trouve une maison propre et une chambre qui symbolisent

²⁰⁵ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 164.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 73.

son ascension sociale mais aussi son aliénation progressive. Ce microcosme colonial reproduit en miniature les inégalités de la société algérienne.

Ainsi, cet effacement des personnages initiaux, tout en marquant une forme de disparition, ouvre la voie à une reconstruction narrative où la fluidité des identités et la pluralité des voix transcendent les figures centrales traditionnelles. Cela ne signifie pas simplement leur disparition physique ou narrative ; il s'agit d'un procédé littéraire qui ouvre la voie à des dialogues intérieurs et à des échanges entre personnages, enrichissant ainsi la polyphonie du roman. Cette stratégie d'écriture permet à l'auteur de dévoiler la complexité psychologique des protagonistes et de donner la parole à diverses voix, même en l'absence de certains personnages. L'effacement devient alors une véritable stratégie narrative d'innovation, car il transforme le manque ou la perte en moteur de réflexion et de renouvellement narratif :

Effacer signifie faire disparaître une marque inscrite sur une surface, détruite complètement ou bien supprimer de la mémoire ou de l'esprit. La portée sémantique du mot reflète l'étendue de son application dans le domaine des études littéraires et culturelles. (...) la littérature d'expression française a exploré l'effacement comme une force à combattre ou à embrasser, comme une stratégie d'innovation ou comme un objet de réflexion philosophique. », Ainsi l'explique Huyssen Andréas, Marquer la perte : La lecture et l'écriture de l'effacement dans la littérature française et francophone.²⁰⁷

²⁰⁷ Andréas Huyssen, cité dans Fatiha Benamara et M. Tahrichi, « Le système des personnages et la quête identitaire du protagoniste dans le roman *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra », *Revue algérienne des lettres*, 3(2), 2020, consulté le 24 juillet 2025, <https://journals.univ-temouchent.edu.dz/index.php/RAL/article/view/172>

Selon Huyssen, l'effacement en littérature ne se réduit pas à une simple perte ou à un vide, mais constitue un phénomène complexe et ambigu, chargé de significations profondes et d'enjeux multiples. Il interroge tant la mémoire collective que la mémoire individuelle, ainsi que la capacité des textes à inscrire, conserver ou réinventer ce qui semble destiné à disparaître. L'effacement se révèle également être un processus à accepter, voire à embrasser, ouvrant ainsi des perspectives inédites de renouveau et d'innovation esthétique. Par ailleurs, il suscite une réflexion philosophique approfondie sur la nature même du souvenir, de l'oubli, de l'identité et du temps, questionnant les fondements de notre rapport au passé et à la permanence. Freud, éclairant la psyché endeuillée, suggère que face à l'absence de l'être aimé : « *Lorsqu'on perd un être aimé, la réaction la plus naturelle est de s'identifier à lui, de le remplacer, si l'on peut dire, du dedans.* »²⁰⁸ L'effacement de Younes remplacé par Jonas, la disparition du père, sa mère et sa sœur puis celle de son oncle, de Germaine, d'Émilie ou encore de son ami d'enfance Ouari ne représentent pas seulement des pertes personnelles ; agissent comme un miroir de l'histoire collective et individuelle : ils laissent des traces dans la mémoire du narrateur, suscitent des interrogations intérieures et permettent l'émergence de nouvelles voix ou de souvenirs qui viennent enrichir la trame narrative :

Cet effacement progressif des relations humaines n'est pas sans poser certains problèmes au roman. Comment en effet entreprendrait-on la narration de ces passions fougueuses, s'étalant sur plusieurs années, faisant parfois sentir leurs effets sur plusieurs générations ?

²⁰⁸ Sigmund Freud, cité dans Abdelwahab Allouch, cité dans Nicolas Lévesque, *Le deuil impossible nécessaire : essais de psychanalyse sur ta perte, ta mémoire et la culture* [Thèse de doctorat, Université de Montréal, avril 2003], consulté le 22 juin 2025, <https://umontreal.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/5ae9b0c8-2993-4499-8cab-03d2c9e890d4/content>.

*Nous sommes loin des Hauts de Hurlevent, c'est le moins qu'on puisse dire. La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne.*²⁰⁹

Cet effacement progressif des relations humaines, caractérisé par l'indifférence, le vide et l'absence de passions est associé avec une nouvelle esthétique narrative, plus dépouillée, concise et morne, capable de traduire ces silences affectifs et cette banalité relationnelle. Ainsi, il représente un enjeu majeur pour la littérature contemporaine qui vise à renouveler la forme romanesque pour qu'elle puisse saisir non plus uniquement la passion et le conflit, mais aussi l'absence, la désaffection, et la morosité des rapports humains dans certains contextes modernes

Dans le roman *Khalil*, Bruxelles constitue le premier espace évoqué, le lieu où Khalil est né et a grandi. C'est là qu'il a vécu auprès de sa famille et de ses amis d'enfance, affrontant ses échecs scolaires. Son échec, vécu en tant que citoyen belge, se double du rejet et du mépris d'une société occidentale qui refuse de l'accepter pleinement, en raison de ses origines arabes. Bruxelles incarne à la fois un lieu d'enfance et de souvenirs, mais aussi un territoire nourrissant en lui le sentiment croissant de révolte et de vengeance contre cet Occident excluant. Cette ville devient alors le théâtre d'un effacement progressif de Khalil, marquant la perte de son identité. La dilution de ses repères, amorcée à Bruxelles, se conclut par son adhésion à une association terroriste qui le conduit jusqu'à Paris.

²⁰⁹ Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, no 1, 2005, p. 27-41, consulté le 24 juillet 2025, <https://doi.org/10.7202/010843ar>.

Paris, second espace majeur, est le lieu où Khalil doit accomplir sa mission terroriste, qu'il conçoit comme un jihad. L'échec de cette mission plonge le personnage dans un profond désenchantement. Cet espace d'échec doublé d'une recherche identitaire révèle en lui l'essence même de son existence et la valeur humaine qu'il porte face à un Occident toujours marginalisant et méprisant. Paris devient également le lieu de l'effacement de sa sœur jumelle, Zahra, portant ainsi un double poids symbolique et affectif dans la trajectoire du protagoniste.

L'effacement de Zahra, la jumelle de Khalil explique pleinement la misère affective et la détresse au sein de son milieu familial, une mutation profonde s'opère dans la vie de Khalil : « *Ma sœur jumelle était tout ce qui me restait sur terre.* »²¹⁰ Zahra représentait l'essence même de la famille pour lui, et son effacement agit comme un véritable catalyseur qui provoque un basculement décisif dans son parcours existentiel. Ainsi, Khalil incarne ce nouvel archétype du héros contemporain : un individu confronté à une conscience exacerbée de lui-même, mais paralysé par une passivité qui le confine à l'isolement social, qui le prive de toute posture d'opposition active. Sa singularité réside dans cette tension permanente entre une maîtrise intellectuelle rigoureuse de son être intérieur et une errance, voire une abdication, face aux exigences d'un monde extérieur qu'il ne parvient ni à affronter ni à transcender.

Ce personnage réaliste, qui peut être vu comme un personnage qui incarne l'idée d'un individu médiocre au sens de Lucien Goldmann, c'est-à-dire ni fou ni criminel, mais plutôt un jeune homme ordinaire pris dans des circonstances sociales et psychologiques complexes. En effet, cette médiocrité est complète : elle affecte sa pensée, ses actions, son comportement, et son rapport au monde : « *un individu*

²¹⁰ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., p. 89.

médiocre, sous tous ses aspects »²¹¹ Khalil se confronte à une société rigide et hermétique, qui le contraint à une lutte acharnée pour transcender sa condition et accéder à une forme de reconnaissance ou d'émancipation.

Troisième espace, Marrakech, au Maroc, lieu d'identité première qui dit tant à Khalil. Ce lieu se présente comme une seconde chance offerte à Khalil pour accomplir un acte de jihad. Pourtant, la disparition tragique de sa sœur Zahra agit en révélateur poignant de ses erreurs et de ses remords intimes. Ce drame bouleverse profondément Khalil, l'incitant à remettre en cause ses choix passés et à renoncer aux desseins terroristes qu'il envisageait. Par cette prise de conscience, il parvient à déjouer l'attentat projeté sur la place Jamaa el-Fna, à Marrakech. Ainsi, Zahra, symbole à la fois de ce qui se perd et de ce qui permet la renaissance, incarne une mémoire vivante qui accompagne la reconstruction fragile de Khalil. Sa mort devient une force transformatrice, surpassant le poids du déterminisme social par l'éveil moral et existentiel. Marrakech incarne alors le lieu des racines et de l'identité originelle, mais aussi celui du retour à soi et de la renaissance de Khalil l'humaniste et l'effacement de Khalil le terroriste.

Dans *L'Équation africaine*, L'histoire se déploie entre le désert africain et les villes de Francfort. Le désert, traditionnellement associé au vide, se voit ici inverser cette logique, tandis que la ville incarne la vie. Khadra renverse ces oppositions : le désert confère une forme de présence, même dans la souffrance, alors que Frankfurt représente l'absence incarnée. Cette ville allemande, symbole de confort, de progrès technologique et d'aisance, est aussi celle de la solitude et de l'individualisme : « *La solitude est une mort lente.* »²¹² Le protagoniste y mène, avec sa femme Jessica, une

²¹¹ Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Les Classiques des sciences sociales, Université du Québec à Chicoutimi, 1964, p. 29.

²¹² Yasmina Khadra, *L'équation africaine*, op. cit., p. 15.

existence faite de luxe, de paix et de joie, qui se transforme, après le suicide de Jessica, en un lieu d'errance, de perte de soi, de tristesse et de solitude.

Frankfurt, véritable microcosme d'un Occident déshumanisé, montre que le luxe n'égalise pas la satisfaction ni le partage. C'est là que Kurt subit sa première perte, celle de l'amour et de sa seule compagne. Ce premier effacement s'inscrit profondément dans la ville, où Jessica s'en est allée. L'effacement de Jessica, qui incarnait aux yeux de Kurt, ce médecin allemand, une vie entière, ouvre un abîme de transformation. Jessica, telle qu'elle est dépeinte par le narrateur, rayonne par sa rigueur immuable, la pureté sculpturale de sa beauté, son style vestimentaire rigoureux et son dévouement sans faille à sa fonction de cadre supérieure dans une entreprise internationale. Elle mène auprès de Kurt une existence de luxe et de confort, un refuge d'apparente sérénité dans lequel il se réfugie avec tendresse.

Cet espace incarne l'individualisme et la solitude malgré l'encombrement des rues, la perte de l'essence même de la vie, où les hommes courent derrière le statut social et l'argent au détriment des liens affectifs. Pourtant, son suicide, geste tragique et silencieux, brise cette harmonie feinte et fonctionne comme un carrefour décisif, une porte entrebâillée vers une renaissance intime et une quête fébrile de soi. Cet effacement s'inscrit dans une mécanique narrative singulière où la disparition des présences majeures dans la vie du protagoniste ne signe pas seulement une perte, mais porte en germe la métamorphose profonde de son être. En effaçant Jessica, c'est l'ancien Kurt qui s'efface avec elle. Frankfurt est le lieu où Kurt s'efface sans bruit

Leur double effacement marque la fin d'un ancien monde intérieur. En lieu et place, émerge Kurt, ce nouveau Kurt qui, portée par cet effacement, se détache progressivement de ses chaînes personnelles. Il devient un homme en quête de rédemption, prêt à revenir à l'Afrique, cette terre d'aurore sauvage et d'épidémies, refuge vertigineux d'un passé qu'il s'efforce désormais de réconcilier avec son présent

fracturé. En fait, le statut de Jessica ne saurait être réduit à celui d'un simple personnage secondaire, bien que sa présence se manifeste essentiellement à travers les dialogues intérieurs de Kurt, le narrateur. Sa figure, bien que moins tangible que celle de Bruno, Joma ou Elina, exerce néanmoins une influence psychologique profonde et incontournable sur Kurt. Cet effacement narratif dépasse ainsi la simple disparition : il s'inscrit comme une écriture de la transition, un rite de passage par lequel le protagoniste transcende ses blessures, abandonne son ancienne peau pour renaître sous les auspices d'une identité mouvante, située au cœur même des contradictions et des mystères de l'Afrique qu'il cherche à réconcilier.

Puis l'Afrique se déploie, avec sa spiritualité et son charme que l'eurocentrisme de Kurt l'avait empêché de percevoir. Ce désert, perçu d'abord comme un théâtre de misères et d'épidémies : « *On est où, exactement ? -Quelque part dans l'enfer des hommes. Somalie, Ethiopie, Djibouti, Soudan.* »²¹³ une zone de non-droit où les lois humaines s'évaporent, est le terrain où les personnages, otages et mercenaires, perdent leurs repères moraux. C'est en Afrique que le médecin connaîtra sa seconde perte : celle de Hans Makkenroth, son ami humaniste. L'Afrique devient alors le lieu de l'effacement de Hans, c'est dans le désert où cet effacement devient spectacle.

Après sa rencontre avec Elena, l'Afrique se révèle pour Kurt un espace opposé à celui qu'il avait dépeint et refusé. Il change d'avis, reconnaissant l'essence même de ce lieu. Ses certitudes européennes se délient, dévoilant la fragilité d'une éthique confrontée à la survie : « *Je me dis que le désert est une virginité et non une finitude, que sa poussière est pure et ses mirages stimulants, que là où l'amour sème, on récolte sans compter car tout redevient possible lorsque le cœur et la raison*

²¹³ Yasmina Khadra, *L'équation africaine*, op. cit., p. 113.

fusionnent. »²¹⁴ C'est en Afrique que Krausmann retrouve une forme de lucidité, alors que l'Europe semblait l'avoir endormi.

À travers ces espaces, opposés non seulement par des stéréotypes mais aussi par leur nature géographique, Khadra ne se contente pas de construire un simple décor, mais élabore une métaphore des impasses contemporaines. Le désert africain s'impose comme un miroir brutal de ce que l'Europe refoule, tandis que Frankfurt s'affirme comme le symbole d'une civilisation en crise, où l'homme s'efface dans l'abstraction.

En somme l'effacement dans chacun des trois romans se manifeste par un dédoublement des protagonistes. On observe tout d'abord l'effacement de Younes, l'Algérien autochtone, au profit de Jonas, cet Algérien aux allures françaises ; puis celui de Zahra, la sœur jumelle de Khalil, le terroriste et immigré humilié, dont l'effacement donne lieu à l'apparition d'un autre Khalil, confronté à une société qui l'humilie et le rejette. Enfin, l'effacement de Jessica s'accompagne du renoncement simultané à l'ancien Kurt, replié, enfermé, absurde et raciste. Ce phénomène de dédoublement constitue le fruit même de l'effacement, deux procédés narratifs innovants et porteurs de sens, qui participent à la fois à l'unicité et à la différenciation des personnages.

II-5- L'esthétique des contraires dans l'art narratif de Khadra

Le style sentencieux qui caractérise les dialogues entre les contraires chez Yasmina Khadra constitue un procédé narratif typique, fondé sur l'usage de figures de style, et un lexique modérément soutenu. « *La seule affaire c'est de trouver son style, l'idée vient après.* »²¹⁵ Ce choix stylistique crée un effet contrasté, où s'entrelacent des perspectives opposées, et donnent l'impression que chaque personnage détient à la fois

²¹⁴ Yasmina Khadra, *L'équation africaine*, op. cit., p. 249.

²¹⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* op. Cit., p. 31.

une part de raison et de tort. Dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes décrit le style comme suit :

*Le style, au contraire, n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière ; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur*²¹⁶

A ce cadre, l'écriture est façonnée par les émotions et les expériences personnelles de l'auteur. Barthes souligne que l'écrivain s'inscrit dans un contexte historique plus large, En s'inspirant de son propre passé, ses souvenirs et ses émotions. Cette dualité permet à l'écrivain de créer une œuvre qui résonne à la fois avec des vérités universelles et des expériences individuelles : « *le style est une Nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage. Là, il trouve la familiarité de l'Histoire, ici, celle de son propre passé.* »²¹⁷ Selon Barthes, la langue, le style et l'écriture forment un triptyque fondamental de la création littéraire. La langue et le style sont des forces aveugle :

Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le

²¹⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit.,

²¹⁷ *Ibid.*

*langage littéraire transformé par sa destination
sociale*²¹⁸.

La langue, dans son universalité et sa fixité, incarne les structures sociales et culturelles qui encadrent toute expression. Le style, en revanche, est la manifestation fluide, sensible et mouvante des émotions, du vécu et du passé singulier de l'auteur. Yasmina Khadra se distingue dans l'art raffiné de manier le jeu des contraires, transformant ainsi son écriture en une stratégie narrative novatrice, par laquelle il examine les nuances complexes entre ses différentes identités, africaine, immigrée, arabe, et celle d'écrivain militaire, pourtant a priori opposées. À travers le prisme politique et culturel, cet écrivain transcende les polarités héritées : entre tradition et modernité, héritages conflictuels, idéologies antagonistes. Khadra dévoile une écriture qui déconstruit pour mieux réconcilier. Ainsi, son œuvre se déploie comme un espace dialectique où se confrontent et s'harmonisent ces pôles contraires, ce qui offre une image nuancée des contradictions identitaires et sociopolitiques. Cette tension faite de réconciliation, entre rigidité et fluidité, mémoire et renouvellement, colère et compassion, qui fonde la puissance et la profondeur de son langage littéraire.

En effet, les écrivains de l'entre-deux, à l'instar de Yasmina Khadra, embrassent une langue duale qui s'ouvre en un espace pluriel d'expression où se croisent et s'entrelacent des voix et des identités multiples. En ce sens, L'opposition²¹⁹ incite progressivement le narrateur, et par extension le lecteur, à une méfiance envers toute idéologie présentée comme une vérité absolue. Le récit s'organise en une succession d'images et de scènes contrastées, qui renvoient à deux sphères antagonistes

²¹⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit.,

²¹⁹ OPPOSITION, en termes de Rhétorique, Figure par laquelle on réunit deux idées qui paraissent contradictoires, comme dans ces expressions : Une folle sagesse. Un avare fastueux. Ebooks libres et gratuits. (2007). Dictionnaire de l'Académie française, vie édition, 1835.PDF. Texte libre de droits. Édition, conversion informatique et publication par le groupe Ebooks libres et gratuits. <http://www.ebooksgratuits.com/>.

faisant évoluer l'intrigue tout en montrant une méditation profonde sur la représentation de l'Autre. À travers ses fictions, Khadra retrace les conflits sanglants toujours présents dans l'actualité, mais va plus loin en interrogeant le malentendu à l'origine de ces tensions et violences :

*Autour de la Méditerranée se côtoient et se confrontent, depuis des siècles, deux espaces de civilisation, l'un au nord, l'autre au sud et à l'est. Je ne m'étendrai pas trop sur la genèse de ce clivage, mais il n'est jamais inutile de rappeler, parlant d'Histoire, que tout a un commencement, un déroulement et, à terme, une fin. À l'époque romaine, toutes ces contrées, devenues depuis chrétiennes, musulmanes ou juives, appartenaient au même empire ; la Syrie n'était pas moins romaine que la Gaule, et l'Afrique du Nord était assurément, du point de vue culturel, bien plus gréco-romaine que l'Europe du Nord.*²²⁰

Cette citation de Amine Maalouf reflète la réalité historique des complexités des identités méditerranéennes, marquées par l'hybridité et le malentendu et illustre les échanges, confrontations et d'hybridations culturelles que Yasmina Khadra saisit dans son œuvre.

Ces trois romans, *Ce que le jour doit à la nuit*, *Khalil* et *L'Équation africaine*, forment un discours critique commun sur ce malentendu fondamental,

²²⁰ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1998, p. 63, cité dans Anissa El Bousouni, *Orient, Occident : les enjeux de l'identité et de l'altérité dans les romans d'Amin Maalouf* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2020], consulté à <https://archipel.uqam.ca/14317/1/D3913.pdf>.

chacun cherche à en dévoiler les racines profondes. L'écriture de Khadra se distingue dans ces œuvres par un lyrisme omniprésent, particulièrement visible dans *L'Équation africaine*, où il célèbre la beauté de l'Afrique et de ses peuples malgré la misère et la pauvreté, mais aussi dans *Ce que le jour doit à la nuit* et *Khalil*, où se révèle une intensité psychologique et une conscience aiguë des contextes historiques.

Ce lyrisme s'inscrit dans une esthétique des contraires, où douleur et beauté, violence et humanité, raison et passion s'opposent et se complètent. De fait l'œuvre déploie une série d'éléments contradictoires perceptibles tant dans les différentes scènes que dans les comportements des personnages. Ces derniers portent des visions divergentes de la vie, entretiennent des rapports complexes à la mort et à l'amour, et reflètent une appartenance partagée et conflictuelle entre l'Europe et l'Afrique ainsi, entre l'Occident et l'orient. Cet entrelacs se conjugue avec une palette variée de sentiments, tels que l'espoir, le désespoir, la beauté, la misère du continent africain, l'amour entre Jessica et Elena, ainsi que la figure ambivalente de Joma, poète et terroriste, mais aussi les tensions intérieures de Khalil et les trajectoires intenses des protagonistes de *Ce que le jour doit à la nuit*, marquées par une quête profonde de soi. Cette pluralité s'organise selon une architecture binaire, fondée sur la rencontre ou la confrontation du Moi avec l'Autre. À travers ce prisme, diverses modalités d'entrecroisement modulent les relations entre personnages, lieux et situations, toujours en tension entre opposition et dialogue.

Dans l'œuvre de Khadra se dégage ainsi le sentiment que chacun détient simultanément une part de raison et une part de tort. Ce jeu délibéré d'oppositions, inscrit au cœur de la narration, instaure un véritable contrepoint où les voix se répondent sans jamais imposer une vérité unique. L'emploi systématique de ces contraires renforce le caractère affirmatif de certains énoncés, ce qui amène le narrateur, comme le lecteur, à nourrir une défiance croissante à l'égard de toute idéologie présentée

comme une certitude absolue. « *Les exigences toujours neuves du social ou de la métaphysique engagent l'artiste à trouver une langue neuve et des techniques nouvelles.* »²²¹ En fait, cette stratégie constitue un véritable atout qui agit non seulement comme un vecteur de différenciation qui confère à l'auteur une singularité affirmée, mais aussi comme un puissant levier de réconciliation avec le monde.

II-5-1- La scène du double : entre affrontement et résonance des personnages chez Khadra

II-5-1-1 Kurt vs Bruno

Kurt et Bruno, bien qu'issus tous deux d'une même origine européenne, incarnent deux types d'Européens radicalement différents. Kurt, médecin, incarne la culture occidentale et reste prisonnier de son milieu petit-bourgeois à Frankfurt, enfermé dans une vision étroite de lui-même, malgré la présence d'un cercle d'amis, de collègues et de connaissances qui l'entourent. Il a trouvé un véritable sens à sa vie grâce à sa femme Jessica. En réalité, Kurt est un homme replié sur lui-même, vivant principalement pour lui : « *Avant, j'étais un médecin ordinaire entamant une carrière ordinaire. Je grignotais ma part d'actualité sans réel appétit.* »²²² Puis, il y avait Jessica : « *En rencontrant Jessica j'ai rencontré le Monde.* »²²³ Jessica a transformé son existence ; sans elle, son monde serait resté vide et désespéré son refus d'accueillir l'Autre : « *Pendant deux jours, je me cloîtrai dans ma villa. Les stores baissés. Le téléphone décroché. N'ouvrant à personne* »²²⁴ Il se révélait insociable, peu enclin à la vie sociale et aux échanges relationnels, ce qui contribue à expliquer son rejet de ceux

²²¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 32.

²²² *Ibid.*, p. 9.

²²³ *Ibid.*, p. 9.

²²⁴ *Ibid.*, p. 39.

qui lui étaient étrangers en Afrique. On peut avancer que Kurt manquait des ressources psychiques nécessaires pour affronter autrui ou rompre avec la rigidité de son existence quotidienne. Il manifeste une indifférence à l'égard d'autrui, qui s'apparente au triomphe de l'égoïsme : « *L'égoïsme, déplore-t-on, est en train de triompher, il s'est infiltré dans la société tout entière, avec le culte exclusif de l'argent et du profit. La méfiance s'est installée des uns envers les autres.* »²²⁵ La déclaration de Kurt : « *Ce n'est pas mon histoire et ce n'est pas mon avenir. Je ne connais ces gens ni d'Ève ni d'Adam et je n'ai rien en commun avec eux* »²²⁶ révèle avec intensité son individualisme et son isolement existentiel et une forme de marginalisation volontaire face à tout ce qui échappe à sa sphère intime. Refusant d'établir des liens ou de se reconnaître dans autrui, Kurt se replie sur lui-même, résolu à ne contempler et affronter que ses propres tourments. De ce fait, il représente ainsi « *l'égoïsme qui renvoie à l'individualisme.* »²²⁷ La méfiance et l'individualisme, ici, se traduisent par une fermeture au monde, une absence de dialogue, une incapacité à ressentir l'épreuve de l'autre comme sienne. Ce mouvement de retrait et de concentration sur le moi, au détriment de l'ouverture à l'autre, transparaît particulièrement dans ses échanges avec Bruno, où toute tentative de dialogue ou d'empathie semble se heurter à un mur d'indifférence ou de désengagement affectif. Kurt, en tant que protagoniste, incarne, de manière saisissante la pensée d'Ayn Rand, grande lectrice de Nietzsche et figure majeure du courant libéral-libertaire. À la lumière de la maxime randienne : « *Tu ne vivras pas pour autrui, tu ne*

²²⁵ Lecourt, D. (s.d.). Égoïsme et individualité. *Printemps*, (13), 1–6. 116 rue du Bac, 75007 Paris. <https://www.institutdiderot.fr/wp-content/uploads/2014/08/RevueCommentaire.pdf>. Consulté le 17 juillet 2025.

²²⁶ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, Paris, Éditions Julliard, 2011, p. 231.

²²⁷ Denis Lecourt, « Égoïsme et individualité », *Printemps*, no 13, s.d., p. 1-6, 116 rue du Bac, 75007 Paris, consulté le 17 juillet 2025, <https://www.institutdiderot.fr/wp-content/uploads/2014/08/RevueCommentaire.pdf>.

demanderas pas à autrui de vivre pour toi. »²²⁸ Kurt affirme son refus catégorique de toute forme d'altruisme. Il se limite à gérer ses propres affaires et choisit, avec une rigueur obstinée, de vivre pour lui-même, indifférent au sort d'autrui et réfractaire à toute sollicitude envers les autres. Même confronté à l'épreuve du malheur, la perte de Jessica, Kurt s'enferme délibérément dans l'isolement de sa villa à la campagne. Ainsi, sa confrontation brutale avec la piraterie ne peut être perçue que comme une conséquence inéluctable de son isolement intérieur. Toutefois, ce choc fut amplifié par la présence des Africains, dont la simple existence éveillait en lui une méfiance teintée d'inconfort, révélant des préjugés latents et une profonde difficulté face à la différence. De plus, il est hostile et aveuglé par des stéréotypes hérités de plusieurs générations, il ne manifeste pleinement son égocentrisme européen et son sentiment de supériorité propre au héros habitué au climat européen et au rythme des grandes villes, qu'après sa rencontre avec les Africains. La mort de sa femme Jessica le plonge dans un labyrinthe existentiel, lui faisant perdre le sens de la vie malgré le luxe et le confort. Son voyage thérapeutique, proposé par son ami Hans, tourne au cauchemar lorsqu'il est pris en otage par des pirates africains au cœur d'une Afrique qu'il perçoit comme une terre de misère et d'épidémie, une addition de famines où la vie lui semble absurde. Il décrit ainsi la vision occidentale :

*Le monde qui m'entoure m'enserme comme une
camisole. C'est un univers de soif et d'insolation
où, en dehors du campement, il ne se passe jamais
rien. À part les tourbillons de poussière soulevés
puis abandonnés par le vent, et les rapaces*

²²⁸ Ayn Rand, cité dans Denis Lecourt, « Égoïsme et individualité », *Printemps*, no 13, s.d., p. 1-6, 116 rue du Bac, 75007 Paris, consulté le 17 juillet 2025, <https://www.institutdiderot.fr/wp-content/uploads/2014/08/RevueCommentaire.pdf>.

*croassant dans un ciel aride, règnent un silence et une immobilité implacables. Même le temps semble figé, crucifié sur les rochers sinistres qui se dressent à l'horizon, tels de mauvais présages.*²²⁹

Ces représentations traduisent le regard critique et biaisé d'un dominant attaché à sa culture et à son passé. Son racisme et son arrogance reflètent certains héritages du colonialisme : « *Un trou fétide, lugubre des restes de nourriture torchons en lambeaux et de détritrus les mouches se soulèvent dans une furie bourdonnante* ». ²³⁰ En Afrique, ce sentiment d'absurde le met en conflit avec tout ce qui est africain, notamment avec Joma.

En parallèle, Bruno, également Européen mais totalement différent, adopte une vision humaniste de l'Afrique et de ses habitants. Français vivant en Afrique depuis des années, errant jusqu'à ce qu'il en devienne amoureux. Il valorise tout ce qui est africain, ainsi que tout ce qui est humain. Bruno incarne l'ouverture d'esprit et le refus des discours racistes et extrémistes. Pour lui, l'essentiel est d'être en harmonie avec ce qui révèle la splendeur de la vie, même quand celle-ci se mêle aux malheurs humains. Il partage avec Kurt le fait d'être otage, mais leurs perceptions divergent profondément.

À travers ces deux personnages, Yasmina Khadra confronte deux visions opposées de l'Afrique. Dans leurs dialogues, Kurt et Bruno expriment des points de vue radicalement différents. Selon Kurt, en ce qui concerne l'Afrique : « *cette zone est infestée de prédateurs : rebelles, mercenaires, pirates, terroristes, contrebandiers, marchands d'armes* ». ²³¹ Il voit les Africains comme : « *bande de sauvages* » ²³². Bruno perçoit l'essence même du continent : malgré la pauvreté et la maladie, la volonté de

²²⁹ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 118.

²³⁰ *Ibid.* pp. 64-65.

²³¹ *Ibid.*, p. 62.

²³² *Ibid.*, p. 96.

vivre des Africains demeure plus forte que tout. Bruno exprime son amour : « *J'ai pour l'Afrique, une vénération quasi religieuse. J'aime ses hauts et ses bas, ses calvaires inutiles et ses rêves déphasés, ses misères splendides comme des tragédies grecques et frugalités qui est toute une doctrine, ses épanchements exagérés et son fatalisme.* »²³³ Il ajoute : « *L'Afrique, c'est une certaine philosophie de la rédemption.* »²³⁴ La manière de penser de Bruno diffère complètement de celle de Kurt. Tandis que Bruno souhaite mourir en Afrique, Kurt exprime une peur profonde d'y trouver la mort. Bruno dit à Kurt : « *Je suis né à Bordeaux, dans un joli berceau, mais c'est en Afrique que je mourrai* »²³⁵, il rajoute : « *C'est un être splendide, l'Africain.* »²³⁶ Bruno voit tous les hommes de la même manière, et tous les lieux du monde comme équivalents : « *Le pôle Sud n'est plus que le pôle Nord avec les quatre fers en l'air, et l'occident n'est plus que l'Orient d'en face. Et savez-vous pourquoi, monsieur Krausmann ? Parce qu'il n'y a plus de nuances* »²³⁷ Pour lui, les Africains représentent la fraternité, la générosité, le partage et le pardon :

*Qu'il soit assis au seuil de sa case, ou sous un caroubier, ou sur la berge d'une rivière infestée de crocodiles, il est d'abord en lui. Son cœur est son royaume. Personne au monde ne sait mieux que lui partager et pardonner. Si je devais mettre un visage sur la générosité, ce serait d'un Africain. Si je devais mettre un éclat sur la fraternité, il aurait celui d'un rire africain.*²³⁸

²³³ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 134.

²³⁴ *Ibid.*, p. 134.

²³⁵ *Ibid.*, p. 154.

²³⁶ *Ibid.*, p. 234.

²³⁷ *Ibid.*, p. 200.

²³⁸ *Ibid.*, p. 234.

Ainsi, l’Afrique est : « *La solidarité est d'essence.* »²³⁹ Kurt voit les choses autrement : « *Je ne vois rien de ce que vous voulez me montrer... [...] Ces gens ne vivent pas, ils existent, et c’est tout.* »²⁴⁰ Il continue : « *Là où vous brossez un conte de fées, je vois un désastre* ». Là où Kurt voit de l’entêtement, Bruno voit de la sagesse. Pour Kurt, ce continent est en déclin, miné par les conflits, et l’espoir d’un changement réel lui semble un doux rêve. Kurt semble animé d’une hostilité farouche envers tout ce qui touche à l’Afrique. En lisant le poème de Joma, que Bruno qualifie de délirant, Kurt manifeste son indifférence d’un haussement d’épaules : « *Délirant, n’est-ce pas, Je hausse les épaules.* »²⁴¹ De ce fait, Kurt refuse même d’admettre que les Africains dits « sauvages » peuvent éprouver des sentiments et des passions, prisonnier qu’il est d’un eurocentrisme empreint d’arrogance occidentale.

Tous deux éprouvent une grande difficulté à s’intégrer dans la communauté qu’ils aiment. Kurt trouve son existence absurde, ayant perdu le sens de la vie ; il ne parvient pas à s’intégrer, une fois de plus, dans son propre parcours. Quant à Bruno, cet Européen qui a quitté sa communauté d’origine pour venir en aide aux Africains dans leur misère, il reste incapable de s’intégrer pleinement en Afrique en tant qu’Africain de cœur, tout comme il ne parvient plus à retrouver sa place en Europe. Malgré sa générosité et sa volonté d’intégration, il demeure étranger. Il ne parvient jamais à s’identifier pleinement à ceux qu’il veut aider. Tous deux observent une même scène, mais l’interprètent de manière opposée.

²³⁹ Denis Lecourt, « Égoïsme et individualité », *Printemps*, no 13, s.d., p. 1-6, 116 rue du Bac, 75007 Paris, consulté le 17 juillet 2025, <https://www.institutdiderot.fr/wp-content/uploads/2014/08/RevueCommentaire.pdf>

²⁴⁰ Yasmina Khadra, *L’Équation africaine*, op. cit., p. 235.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 210.

Bruno incarne l'Européen qui croit encore aux équations morales, tandis que Kurt, lui, est devenu l'équation sans solution, un homme qui porte dans sa chair le signe égal hostile entre deux mondes irréconciliables.

À travers ces deux figures opposées mais complémentaires, Khadra interroge la capacité de l'Occident à assumer pleinement ses responsabilités, en dépassant l'arrogance et l'eurocentrisme qui ont souvent prévalu. Il invite à considérer les Africains, les habitants de l'Orient et du Sud global comme des êtres humains à part entière, en reconnaissant la part de responsabilité occidentale dans la situation globale de l'Afrique et sa misère. La responsabilité de l'Occident ne se limite pas à des actions humanitaires ponctuelles ou à de simples dénonciations ; elle exige une réflexion profonde sur sa place dans le monde, sur ses contradictions historiques et morales.

II-5-1-2 Jessica vs Elina

Selon Alain Ehrenberg, s'inspirant de la pensée fine de Starobinski « *Lorsque s'efface la présence du mal et la poursuite corrélative du remède, écrit Starobinski, c'est que les énergies de la vie sont près d'être épuisées. Cette sérénité, cette paix, cette apparente guéri son, sont les signes annonciateurs de la mort.* »²⁴² Ce constat s'applique singulièrement au parcours de Jessica Brodersen, figure de l'épuisement psychique contemporain. Cadre talentueuse promise à une promotion méritée, Jessica voit s'effondrer l'édifice de sa carrière et, par-delà, de son identité professionnelle lorsque la promotion tant attendue lui échappe, remise entre les mains d'un autre. Ce revers ressenti comme une trahison radicale et une ultime injustice, précipite la jeune femme dans un vertige de déchéance intérieure, jusqu'à l'anéantissement du désir de vivre. La perte racine en elle un sentiment d'impuissance

²⁴² Jean Starobinski, cité dans Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 52, consulté le 16 juillet 2025, <https://books.google.dz/books?id=RPSaJDnct3cC>.

et d'inutilité qui, selon la thèse d'Ehrenberg, caractérise la dépression moderne c'est cette absence de tension, de projection vers une amélioration possible, qui conduit Jessica à un état de passivité extrême : la paix apparente que ressent le protagoniste n'est, en réalité, que le prélude à une dissolution de soi, au renoncement ultime. Jessica menait avec son mari, Kurt, une vie de bourgeoisie et de lux. Et qui pour Kurt, l'amour de sa vie : « *Je m'étais dit, ça y est, je passe de l'existence à la vie et je m'étais promis de veiller à ce que ma joie demeure à jamais.* »²⁴³ Elle était sa joie, son monde : « *En rencontrant Jessica j'ai rencontré le Monde.* »²⁴⁴ Selon le personnage-narrateur, Jessica représente un amour unique et inégalé. Sa présence illuminait la vie de Kurt, tandis que son absence la plongeait dans un profond désarroi : « *Je me sentais dispersé, super-flu et tellement inutile* »²⁴⁵ Il apparaît que, même chez les individus peu sociables et distants des relations humaines, la rencontre d'une âme qui leur ressemble peut bouleverser leur univers et le rendre central. Jessica représentait ainsi à la fois la source du bonheur sublime de Kurt lorsqu'elle était à ses côtés, et celle de sa solitude et de sa souffrance lorsqu'elle en était morte.

L'héroïne, issue d'un milieu bourgeois, se donne la mort dans sa baignoire, mais peu avant ce geste fatal, elle se laisse bercer par la mort elle-même, invoquant des motifs liés à sa vie professionnelle : « *Si la fin du XIXe siècle inaugure : la crise chronique de l'identité, elle le fit seulement pour le bourgeois.* »²⁴⁶ Chez la bourgeoise Jessica, la quête effrénée d'autonomie, d'excellence et de distinction devient facteur d'isolement, de comparaisons meurtrières et de solitude psychique. Ainsi, le silence mortifère qui précède son suicide, semblable à la paix, n'est que la forme ultime du

²⁴³ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 09.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 09.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁶ Jean Starobinski, cité dans Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 52, consulté le 16 juillet 2025, <https://books.google.dz/books?id=RPSaJDNct3cC>.

désengagement de l'être avec lui-même, symptôme tragique de cette crise identitaire propre à la classe bourgeoise moderne, une classe pour qui la perte des anciens repères ne laisse place qu'à la vacuité et à l'incertitude du moi. Kurt. Le narrateur souligne ainsi la dissolution insidieuse de la communication au sein du couple : « *Quand j'essayais de lui parler, elle sursautait, et mettait une bonne minute avant de réaliser que ce n'était que moi, son mari, qui tentais de percer la carapace dans laquelle elle se verrouillait.* »²⁴⁷ Elle apparaît comme la manifestation d'un individualisme exacerbé, lequel a érodé la qualité du lien conjugal au point d'instaurer une distance glaçante et un déficit d'intimité émotionnelle avec son époux, la clôture affective dans laquelle Jessica s'enferme, opposant à toute tentative de rapprochement un réflexe défensif, symptôme de l'isolement qui la ronge et marque la difficulté, voire l'impossibilité, de toute véritable rencontre intime. Il ajoute : « *Qu'est-ce qui la rendait si distante ? Pourquoi ne me confiait-elle rien de ses angoisses, et rien de ses secrets* »²⁴⁸. Ce qui l'isole progressivement de son entourage, comme le souligne également Kurt dans ce passage : « *Je la perdais de vue dès qu'elle me tournait le dos.* »²⁴⁹ Elle s'est trouvée soumise à une injonction implacable de réussite et d'atteinte de normes d'excellence, au point de reléguer au second plan son propre bien-être émotionnel. Animée par la quête de performances professionnelles et de reconnaissance sociale, elle a sacrifié l'équilibre intime de son être sur l'autel d'objectifs extérieurs, laissant ses aspirations personnelles s'effacer devant les exigences exigeantes de la carrière.

Jessica symbolise une figure typiquement européenne contemporaine, issue d'un Occident désabusé, marqué par un vide existentiel profond, tant émotionnel que spirituel. Malgré le confort matériel et le luxe environnant, elle choisit de se donner

²⁴⁷ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 10.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

la mort plutôt que de lutter contre les affres de son existence. Ni l'aisance matérielle, ni le statut social, ni même l'amour de son époux ne parviennent à la préserver de sa crise existentielle. Sa fragilité identitaire conjuguée à la perte du sens profond de sa vie constituent les causes essentielles de son suicide, qui se révèle aussi bien un appel désespéré qu'un ultime acte personnel. Il s'agit là de la confrontation tragique entre un effondrement intérieur et une perte totale de repères. Après un revers professionnel, plus précisément la privation d'une promotion pourtant promise mais finalement attribuée à une autre personne, elle se replie sur elle-même, sombre dans l'abîme psychique et met fin à ses jours. Elle apparaît comme la victime d'une société occidentale obsédée par le statut et la hiérarchie sociale, où la force individuelle semble liée à la conformité aux normes institutionnelles. Dans cette société, selon l'esquisse d'Alain Ehrenberg :

Les institutions (familles, école entreprise) ont non pas tout pouvoir, mais toute autorité sur leurs membres : discipline, obéissance, soumission sont les garants du bon fonctionnement de l'ordre social. Les corps doivent être dociles, les familles respectables et les ambitions modestes. Dans une telle configuration, on se soumet à la discipline ou on se révolte contre elle, on observe les interdits ou on les transgresse et, dans ce cas, si l'on ne se cache pas, on fait scandale.²⁵⁰

Jessica, insérée dans cette trame institutionnelle, voit ses aspirations et son identité encadrées par les exigences professionnelles et sociales. Lorsque la promotion tant convoitée lui échappe, elle se retrouve précipitée dans une impasse existentielle.

²⁵⁰ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 63, consulté en ligne le 1er juillet 2025, <https://books.google.dz/books?id=RPSaJDNct3cC>.

En effet, dans une société où l'on se doit soit d'obéir, soit de transgresser, au risque, dans ce second cas, de devenir soi-même objet de scandale, l'échec revêt pour Jessica la forme d'une punition totale à la fois institutionnel et intime. Le suicide se présente alors comme la forme suprême de la faillite, à la fois discrète dans sa survenue et pourtant éclatante par l'intensité du désespoir qu'elle révèle. Ainsi, Jessica incarne la dialectique d'obéissance et de transgression qui traverse la modernité occidentale : prise au piège d'un modèle où toute sortie du cadre, qu'elle soit visible ou intériorisée, risque de tourner au scandale personnel, elle fait l'expérience extrême du désalignement entre les valeurs inculquées par les institutions et la possibilité réelle de leur accomplissement individuel.

À l'exact opposé de Jessica se profile la figure d'Elena Juarez, médecin humaniste qui a choisi de faire de l'Afrique le lieu privilégié de son engagement altruiste. Également européenne, d'origine espagnole. C'est d'ailleurs elle qui, à la fin du roman, viendra succéder à Jessica, représentant ainsi le rôle de passeuse d'espoir et de réconciliation. Elena, guidée par un cœur débordant d'amour et d'espérance, parvient à combler le vide affectif de Kurt et l'entraîne vers un refuge de sécurité, de joie retrouvée et de réconciliation, non seulement avec lui-même, mais également avec l'Autre. Cet Autre, d'abord perçu sous les traits de Joma, Moussa, Blackmoon et plus largement des Africains, avait été l'objet du rejet le plus farouche de Kurt. Or, par la bienveillance inlassable et la capacité d'accueil d'Elena, s'opère en lui une métamorphose profonde, celle d'un homme autrefois replié sur ses certitudes, désormais ouvert à la fraternité et à l'altérité. Dans son échange avec Kurt, Elena recourt au symbole des démons pour illustrer la violence et la détresse qui défigurent le Darfour. Les hommes sont figurés comme des démons, personnifiant une brutalité concrète et omniprésente. Cette métaphore montre l'effacement de toute humanité et la

réalité concrète du mal, tandis qu'Elena insiste sur la lutte obstinée menée pour survivre et préserver un semblant de vie face à cette adversité :

*On voit si longtemps par ici ? Ce pays est décrit
comme l'antichambre de l'enfer [...] Il n'y a pas
d'enfer sur terre, docteur Krausman, seulement des
démons, et ils ne sont pas invisibles. Ça n'a pas été
facile de rendre ce territoire vivable, mais on l'a
défendu bec et ongles.²⁵¹*

Cette femme, exemplaire de l'acceptation de l'autre, réussit là où tout semblait perdu, elle convertit une vision désenchantée et haineuse de l'Afrique en un engagement altruiste absolu. Par son influence « *Elle est irrésistible, Elena.* »²⁵² Kurt, amoureux « *Son « Kurt » me touche au plafond de moi-même.* »²⁵³ abandonne la vie luxueuse et confortable qui fut longtemps le symbole de son identité, pour s'établir sur cette terre africaine qu'il n'envisageait autrefois qu'à travers le prisme de la faim et des épidémies. Ce retour volontaire en Afrique manifeste non seulement un renoncement aux privilèges matériels, mais surtout l'aboutissement d'un cheminement intérieur vers la générosité, la tolérance et la fraternité humaines. Elena considère L'Afrique comme une terre sainte : « *Ce continent est une terre sainte.* »²⁵⁴ Originaire de la lumineuse ville andalouse de Séville, qu'admire Kurt pour la beauté de ses paysages et la chaleur de son accueil : « *J'adore Séville. J'y suis allé plusieurs fois. C'est une ville magnifique, et ses gens sont accueillants.* »²⁵⁵ Elena incarne à elle seule l'héritage d'une culture arabo-musulmane enracinée en Espagne. Cet héritage, mêlant ouverture,

²⁵¹ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., pp. 229-230.

²⁵² *Ibid.*, p. 257.

²⁵³ *Ibid.*, p. 257.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 241.

hospitalité et syncrétisme, aurait façonné chez elle une inclination naturelle à la tolérance et à l'humanisme. Ainsi, Elena se distingue de Jessica, dont les attitudes et la vision du monde semblent s'inscrire dans une tradition culturelle allemande plus rigide, que l'imaginaire collectif associe parfois à une certaine froideur et à l'ombre d'un passé marqué par l'autoritarisme et le nationalisme exacerbé. Contrairement à Jessica, discrète et peu loquace avec Kurt, Elena manifeste un enthousiasme presque enfantin, comme le souligne ce dernier. Sa joie éclate lorsqu'elle évoque la réalisation des projets dans le village de Hodna-city, exprimée avec spontanéité et candeur. Ravissante et pleine de vie, elle savoure pleinement son existence en Afrique. Cette vitalité se reflète jusque dans son style vestimentaire, décontracté, arborant un jean et des cheveux librement défaits, tandis que : « *Jessica n'aurait pas toléré un jean sur son corps encore moins de chaussures en toile à ses pieds.* »²⁵⁶ Chez Jessica, la rigueur vestimentaire était une règle stricte. En opposant ainsi Elena à Jessica, Kurt ressent inconsciemment une forme de décomposition intérieure, une fracture intime envers cette femme « *si fortuné et cruellement oublié dans son tombeau doré...* »²⁵⁷ Elena, figure émergente porteuse d'espoir et de renouveau, incarne l'influence transformative qu'une femme peut exercer sur le comportement et la réflexion d'un homme d'ordinaire arrogant, obstiné et marqué par une colère profonde envers les Africains

Loin de se réduire à une simple opposition de personnalités, cette antithèse entre Elena et Jessica s'enracine dans deux univers culturels contrastés. D'un côté, l'Espagne méridionale, terre de métissage et de brassage, a légué à Elena une empathie rayonnante et une capacité d'accueil envers l'Autre, perçues comme les vertus essentielles de la coexistence arabo-andalouse. De l'autre, l'Allemagne de Jessica, tout en rigueur et en organisation, porte malgré elle le poids d'un héritage historique lourd,

²⁵⁶ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 255.

²⁵⁷ *Ibid.*, 2011, p. 256.

où les notions de discipline, d'ordre et de pureté se sont parfois muées en exclusion, voire en haine de l'autre. Cette lecture permet de voir en Elena et Jessica non seulement deux individualités opposées, mais également deux modalités d'appartenance au monde : l'une, héritière d'une tradition d'hospitalité et de dialogue interculturel ; l'autre, marquée par le repli, la méfiance et le refus de l'altérité.

II-5-1-3 Khalil Vs Joma

Khalil et Joma, deux terroristes d'origine africaine, partagent une haine profonde et une méfiance envers l'Europe en général. Leur passage à la violence radicale trouve ses racines dans une mentalité européenne marquée par le rejet systématique de tout ce qui est africain. La principale différence entre eux réside dans leurs origines : Khalil est né en Europe, tandis que Joma est africain et a grandi en Afrique. Ce qui les unit, c'est leur statut de victimes de la radicalisation, elles-mêmes nourries par l'humiliation, l'aliénation, l'exclusion, le sentiment d'injustice et les récriminations.

Khalil est un jeune Belge d'origine marocaine, vivant à Bruxelles avec son père, sa mère et ses deux sœurs, Yezza et sa jumelle Zahra. Il a échoué dans ses études, tout comme son ami d'enfance Driss. Le narrateur nous confie : « *Mon père n'avait jamais jeté un œil sur mes bulletins, ornés pourtant de notes catastrophiques.* »²⁵⁸ Khalil et Driss ont grandi ensemble, ont connu des échecs scolaires, passé leur temps dans la rue et sont devenus kamikazes, tandis que Rayane, leur autre ami d'enfance, était brillant. En proie à des conflits familiaux avec son père, Khalil est contraint de quitter le foyer parental. Protagoniste et narrateur du roman *Khalil*, il peine à s'intégrer dans la société. Il ressent notamment un profond isolement social, facteur clé de son

²⁵⁸ Yasmina Khadra, *Khalil*, Alger, op. cit., p. 58.

rejet de la société européenne et de sa dérive radicale au sein de celle-ci. En tant que jeune issu de l'immigration arabe, il subit une marginalisation constante. Le rejet et la stigmatisation dont il fait l'objet alimentent en lui un sentiment d'exclusion intense. Ce constat rejoint la réflexion développée par Alain Ehrenberg, qui, s'appuyant sur Rousseau, affirme que :

L'opposition moderne entre l'individu et société n'a guère de sens- si opposition il y a c'est parce que la société est mal fondée, pense Rousseau. Mais ce bonheur bute sur le problème des passions : elles exaltent le sujet, l'emportent au-delà du raisonnable, e conduisent à l'abatement, à la mélancolie.²⁵⁹

L'opposition apparente entre l'individu et la société ne constitue pas une fatalité inévitable, mais révèle avant tout les failles d'une organisation sociale déficiente. En effet, même dans l'hypothèse d'une société idéale, l'individu demeure inlassablement confronté au défi intime et irréductible de ses passions, ces forces ambivalentes pouvant tour à tour susciter la grandeur ou engendrer la misère. Ces émotions découlent du mépris et des traitements injustes qu'il endure, particulièrement dans un contexte d'intégration difficile marqué par des discriminations répétées, ce qui fragilise son équilibre psychologique et précipite son basculement vers la violence. Khalil rejoint une association attractive pour les jeunes vulnérables et les chômeurs, nommée « Association Solidarité Fraternelle », dont leur ami Lyes est l'un des responsables. Cette association se révèle être une organisation terroriste où Khalil

²⁵⁹ Jean-Jacques Rousseau, cité dans Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 34, consulté le 16 juillet 2025, <https://books.google.dz/books?id=RPSaJDNct3cC&pg=PA134>.

acquiert rapidement un rôle important, poussé en cela par son ami d'enfance Driss, qui l'a encouragé à rejoindre ce groupe. Attiré par la promesse du « Firdous », le paradis, et le martyr, Khalil devient un terroriste prêt à tuer pour atteindre ce but.

Khalil nous paraît mélancolique, « *La mélancolie résulte d'une prédisposition, dans l'accès à soi* »²⁶⁰ La mélancolie trouve souvent sa source dans une prédisposition singulière, caractérisée par une sensibilité aiguë à l'introspection et à la vie intérieure. Elle reflète plutôt une fatigue existentielle, un état d'âme empreint de solitude, de nostalgie et de questionnements intérieurs, caractéristiques d'une conscience aiguë de soi et des conflits identitaires. Cette disposition amène l'individu à s'exposer, dans son accès à soi, aux failles, aux pertes ou à l'absence de sens, avec une intensité qui dépasse la tristesse ordinaire. Ce repli sur soi, nourrit un sentiment d'abattement chronique. Ainsi, la mélancolie apparaît comme l'effet d'une disposition profonde de l'âme où l'accès à soi-même, loin d'être source de paix, devient alors le lieu même de la souffrance.

De surcroît, Khalil n'était pas le seul à ressentir la marginalisation et la discrimination au sein de sa communauté d'origine, malgré le fait qu'il bénéficie, à l'instar de ses pairs européens, de tous les droits formels. Ses amis partageaient également ce sentiment d'humiliation profonde :

Un groupe de jeunes Maghrébins parlaient des attentats de Paris et de la psychose qui s'était emparée à Bruxelles, déplorant le contrôle au faciès et l'excès de zèle des flics. Un grand gaillard en jogging monopolisait la parole :

-Résultat, c'est nous qui l'avons dans l'os, conclut-il. Je suis bac

²⁶⁰ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, op. cit., pp. 51-52,

*-plus, moi, et je chôme ferme. Parce que je n'ai pas la
gueule de l'emploi. Tout
-le monde se méfie de nous à cause de ces fous furieux.
On est obligés d'afficher profil bas et de raser les murs
[...]
-L'islamisme n'est pas l'islam, c'est une idéologie, pas
une religion²⁶¹*

Ces jeunes d'origine maghrébine sont exacerbés dans le contexte post-attentats. Le contrôle au faciès et l'attitude excessive de la police symbolisent une discrimination institutionnalisée qui fragilise leur insertion sociale. Cela traduit une exclusion fondée sur l'apparence et les préjugés qui pèsent sur eux, en dépit de leurs qualifications. Il souligne aussi que l'échec de Khalil dans ses études n'est pas la seule cause de cette marginalisation ni de cette humiliation. Ce jeune migrant musulman, radicalisé, évolue dans une errance profonde, fruit d'un environnement familial défaillant, d'une absence d'emploi et d'un sentiment persistant de rejet social. Immergeant dans une société occidentale qui n'a pas su répondre à ses espoirs, il y perd ses repères, s'opposant à tous, y compris à sa famille et à ses proches. La perte de sa place au sein de sa communauté et de son cercle familial incarne une rupture radicale avec ses racines et son identité ce qui renforce son isolement et sa marginalisation. Plongé dans un climat d'insécurité existentielle, il devient ainsi une proie vulnérable à l'influence des mouvements extrémistes.

Cette perte de sociabilité explique en partie sa dérive vers la radicalisation, qui apparaît alors comme une tentative désespérée de retrouver un sentiment d'appartenance et de reconnaissance comme le confirme Alain Ehrenberg *rajoute* :
« Le bonheur en fut un moyen. Comment le réaliser ? Tout simplement la sociabilité :

²⁶¹ Yasmina Khadra, *Khalil*, Alger, op. cit., pp. 90-91.

*l'homme est un animal social ; son instinct le porte vers les autres »*²⁶² Ce qui fait défaut à Khalil, c'est la stabilité, un emploi digne, ainsi qu'une société capable de l'accueillir avec bienveillance, le traitant en égal européen et non en étranger, à partir de sa religion, de sa culture ou de sa langue. Cette stabilité renouerait avec la sociabilité dont Alain Ehrenberg fait état dans sa réflexion. La société occidentale et européenne, empreinte d'égoïsme persistant, se perçoit toujours comme le centre du monde, à l'instar du XIXe siècle, et continue de considérer le Sud, notamment l'Afrique, comme inférieur. Cet héritage colonial, qui opprime depuis des siècles, demeure vivace, engendrant des générations tourmentées, susceptibles de basculer dans la violence, malgré l'aisance matérielle, les avancées technologiques et le confort dont dispose aujourd'hui l'Occident, des conditions qui n'existaient pas autrefois.

A l'opposé, Joma Baba-Sy, le poète et pirate, dans son cartable fouillé par Bruno, après sa mort, Kurt et lui furent saisis par la découverte d'un récit de vie bien différent de l'image que Joma incarnait en tant que terroriste et pirate. Lauréat du prix Léopold Sédar Senghor pour son recueil de poèmes, Joma avait connu une existence marquée par la douleur : une épouse morte dans l'explosion d'une bombe et deux enfants gravement blessés.

Ce poète-terroriste, au cœur empreint de sentiments profonds, laissa Bruno et Kurt abasourdis : « *Le français ébauche une moue admirative en refermant le recueil. Il s'attarde sur la photo en couverture et m'avoue qu'il n'arrive pas croire qu'une masse de fureur et de bestialité comme Joma puisse nourrir en elle tant de sensibilité !* »²⁶³ À travers sa plume, imprégnée de l'émotion et de la passion pour sa famille ainsi que pour une Afrique spoliée par les puissances occidentales, Joma témoigne d'une vie volée, brisée par les violences dont il porte le poids. Dans son poème trouvé par Bruno, Joma

²⁶² Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, op. cit., pp. 51-52,

²⁶³ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 211.

apparaît comme un Africain blessé, profondément ému par ce que l'Afrique est devenue. Une Afrique trahie, telle une mère répudiée. Il y exprime un rejet sentimental doublé d'une errance spirituelle discontinuée, ainsi qu'une perte de repères et de guides moraux fondamentaux. Ce poème, empreint d'une douleur sourde et d'une souffrance latente, dénude la vie sur ce continent, jadis berceau de toutes sortes de rêveries et d'espérances, aujourd'hui dépourvu de foi en l'avenir. L'Afrique qu'il décrit est celle d'un retour tragique et stérile, une trajectoire qui ne mène nulle part et ne sert à rien. Les images évoquées sont celles de la mort, de l'oubli et d'une histoire ensevelie, comme si le futur d'un continent demeurerait prisonnier d'un passé hanté par ses blessures.

Cette mélancolie, perceptible chez Khalil, se manifeste aussi chez Joma. Ce poème, chargé de chagrin et de malheur, éclaire son passage à la violence. Avant tout, Joma possédait une famille, une passion, et des instants de joie, immortalisés à travers des photographies, volés aujourd'hui par des hommes égoïstes, avides de richesse au détriment des autres.

Pour lui, la piraterie, la tuerie et le terrorisme ne sont que les sombres productions d'un Occident dominateur. Cette lecture bouleversante réinvente la figure ambivalente de Joma, qui offre un regard nuancé sur un homme déchiré entre la création poétique et la révolte tragique. Le terrorisme, toujours assigné aux Autres, est au cœur de cette dialectique. Terestchenko affirme ainsi : « *Les terroristes, ce sont toujours les Autres* »²⁶⁴. La notion de terrorisme désigne toujours l'Autre, revêtant une dimension essentiellement politique et biaisée.

²⁶⁴ Amal Haroun, *Regards croisés sur la transmission. Actes du 2^e colloque annuel du département d'anthropologie à l'UdeM*, CADA, 2019, consulté le 19 juillet 2025, <https://www.researchgate.net/publication/347467401>.

Joma se considère comme la victime d'une idéologie coloniale, dont le but est d'accroître sa richesse et de s'appropriier les ressources naturelles des pays jugés sauvages et barbares, qui ne mériteraient que de demeurer esclaves, privés de leurs droits fondamentaux à vivre, à rêver, ou même à mener une existence stable. Ainsi, les Africains se voient constamment contraints d'invoquer l'Histoire dans leurs rapports avec les Européens. L'esclavage, la colonisation, le racisme et la discrimination resurgissent inévitablement dès que l'on se penche sur le passé en tant que facteurs premiers de l'état actuel du continent.

Son amour de la littérature, mais surtout de la poésie les textes sont truffés de coquilles ; tous, dans un style emphatique, vantent « *la force d'un poète hors du commun* »²⁶⁵. Mais sur le terrain de la violence, ce mercenaire utilise un langage familier discourtois afin de choquer et violenter le blanc civilisé, cherchant inconsciemment à reconforter ses jugements.

L'opposition entre les deux personnages ne réside pas dans leur choix final de violence, mais dans les conditions et les motivations qui les y conduisent : Khalil est le produit de l'exil, de la marginalisation et de l'isolement, tandis que Joma illustre la tragédie d'un homme enraciné dans son environnement mais écrasé par l'injustice historique et la perte.

II-5-1-4 Jonas vs Jelloul et Ouari

Dans une subtile rencontre entre passé et présent, l'œuvre propose un traitement profond et singulier de l'histoire algérienne durant la colonisation, en s'appuyant sur le parcours poignant du héros, en proie aux tumultes d'un pays dominé où s'entrelacent histoires d'amour, d'amitié, de haine, de rancune et de principes.

²⁶⁵ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 211.

Younes, protagoniste et narrateur de ce récit, fragile et marqué par son destin, découvre la misère qui règne en Algérie à cette époque. Il vit avec sa famille dans le quartier périlleux de Jennane Jato, marqué par une pauvreté extrême comme en témoigne cette description :

*Jenane Jato : un foutoir de broussailles et de taudis
grouillant de charrettes geignardes, de mendiants,
de crieurs, d'âniers aux prises avec leurs bêtes, de
porteurs d'eau, de charlatans et de mioches
déguenillés ; un maquis ocre et torride, saturé de
poussière et d'empuantisement, greffé aux
remparts de la ville telle une tumeur maligne.²⁶⁶*

Confronté à cette déchéance sociale, le père de Younes, contraint par la nécessité, travaille ardemment pour subvenir aux besoins familiaux mais, faute de ressources suffisantes, se voit dans l'obligation de confier son fils à son frère Mahi, pharmacien aisé marié à une Française. Younes est ainsi accueilli avec bienveillance chez son oncle, où sa tante Germaine, chrétienne, l'adopte avec tendresse et le rebaptise Jonas. Narrateur de ce récit, Younes/Jonas retrace sa vie depuis l'enfance jusqu'à la vieillesse. Malgré ses yeux bleus, qui trahissent une apparence proche de celle d'un Français, et son insertion au sein de la communauté française grâce à ses parents adoptifs, il reste profondément attaché à ses parents biologiques et à sa sœur, qui ne quittent jamais son souvenir.

Jonas un Algérien aux allures européennes, grandit dans les quartiers français d'Oran, notamment à Rio Salado, refuge des communautés européennes :

²⁶⁶ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 28.

Mon oncle habitait dans la ville européenne, à l'extrémité d'une rue asphaltée, bordée de maisons en dur, coquettes et paisibles, avec des grilles en fer forgé et des volets aux fenêtres. Il y avait des bancs par endroits sur lesquels des vieillards s'asseyaient pour voir passer le temps. Des enfants gambadaient dans les squares. Il régnait, dans le quartier, une quiétude inimaginable ; on n'entendait que le glapisement des bambins et le gazouillis des oiseaux.²⁶⁷

Ses amis, issus de diverses nationalités, en font un Français aux yeux des Algériens de son âge, tels Ouari, son compagnon d'enfance à Jenane Jato

Jenane Jato apparaît ainsi comme un espace emblématique de la misère dans *Ce que le jour doit à la nuit*, lieu originel d'une population algérienne marginalisée, frappée par la pauvreté et l'insécurité. Ses habitants, aux silhouettes malingres et au quotidien précaire, incarnent la tragique condition des indigènes sous la colonisation.

Ouari et Jelloul, figures authentiques de cette vraie vie algérienne, traduisent l'attachement viscéral à une patrie confisquée ; chez eux, le sentiment d'appartenance à une Algérie dépossédée naît d'une quête vorace de sécurité et de dignité. Leur trajectoire les mène, à la fin du roman, à devenir des soldats animés d'une soif inaltérable de liberté, transformant leur misère d'enfance en un désir ardent d'indépendance. Ces deux personnages concentrent tout le patriotisme d'un peuple

²⁶⁷ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 71.

meurtri, à rebours de Younes/Jonas, dont le parcours diffère dès lors qu'il quitte Jenane Jato pour grandir parmi les Français.

L'auteur investit dans une représentation dramatique de l'excès pour rendre tangible la violence et le climat d'insécurité qui règnent dans le ghetto.

« *Après les obsèques, Germaine me confia un peu d'argent et m'autorisa à me rendre à Jenane Jato, m'adjoignant Bertrand, un de ses neveux, afin qu'il me ramenât sain et sauf de l'expédition.* »²⁶⁸ Cette citation souligne combien ce lieu est chargé de périls pour ceux qui n'en sont pas issus. Cette insécurité est d'autant plus intense qu'elle est ressentie dans un espace vécu comme étranger.

Fort d'une éducation française, Younes devient un être étranger aux yeux de ses compatriotes, privé de repères natifs, il se trouve étranger à la ferveur patriotique et à la volonté d'une Algérie libre qui animent Ouari et Jelloul, tous deux opposés à Younes. Younes, ni pleinement Algérien ni Français, exprime une forme singulière d'étrangeté, tant vis-à-vis de ses compatriotes algériens que face à la guerre de libération initiée par des figures indigènes telles que Jalloul et Ouari. Lorsque Jalloul est traité comme un simple garçon d'André, Younes demeure sans réaction, contrairement à tout Algérien qui, face à des paroles blessantes dirigées contre les Arabes, aurait spontanément exprimé son indignation : « *je n'ai jamais réussi à lui en vouloir, malgré les propos blessants qu'il tenait à l'encontre des arabes.* »²⁶⁹ Durant le temps où Younes/ Jonas partage de bons moments avec ses amis issus de diverses nationalités, Jalloul, son confrère algérien, subit la haine et le mépris de la part de son monsieur André Sosa, qui le traite comme un esclave. Confronté à cette humiliation, Younes demeure sans réaction, qu'il s'agisse de lâcheté ou d'indifférence, révélant ainsi

²⁶⁸ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 133.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 143-144.

son profond détachement et son éloignement des passions collectives qui animent ses compatriotes :

*Ce jour-là, il n'avait rien trouvé de mieux à faire que de rudoyer Jelloul, son factotum. Il venait de l'expédier à trois reprises au village sous un soleil de plomb. La première, pour lui acheter des cigarettes ; la deuxième, des allumettes ; la troisième parce que Monsieur avait demandé des Bastos et non des cigarettes de charpentier. Le village était à une trotte. Le pauvre Jelloul fondait comme un glaçon.*²⁷⁰

Jalloul, cet adolescent chétif, avait suscité la pitié de Dédé et de Fabric en demandant à André de le ménager, arguant qu'il était de chair et de sang comme eux et risquait une insolation. Pourtant, face aux insultes d'André, Jonas reste sourd, comme détaché de son identité algérienne et arabe, incapable ou refusant de réagir à cette humiliation. Albert Memmi confirme le mépris et l'arrogance du colonisateur envers les indigènes. Il dénonce ainsi leur comportement : « *Ils pratiquent une surenchère colonisatrice ; étalent un mépris orgueilleux du colonisé et rappellent avec insistance leur noblesse d'emprunt, que vient démentir souvent une brutalité roturière et leur avidité.* »²⁷¹

Après le déclenchement de la guerre de libération nationale, Jonas révèle son isolement face à la question nationale, adoptant la posture du témoin étranger, presque indifférent. Les actes qu'il adresse aux moudjahidines ne résultent pas d'un engagement

²⁷⁰ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 145.

²⁷¹ Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, précédé du *Portrait du colonisateur* et d'une préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Petite Bibliothèque Payot / Éditions de l'Étincelle (Canada), 1973, p. 45.

volontaire, mais semblent motivés par la peur ou la contrainte, témoignant d'une fracture intime entre lui et la lutte collective. Dans ces dialogues avec Jelloul, qui est devenu un élément du Front de libération nationale : « *Je reconnu Jelloul, l'ancien domestique d'André. Il portait des treillis délabrés, une mitrailleuse sur l'épaule et des bottes dégoulinantes de boue.* »²⁷² qui était méprisé par André et ses compagnons, Jalloul s'insurge contre le dédain, l'humiliation et la haine dont il est l'objet : « *Le garçon le salua militairement et se retira.* »²⁷³, se manifeste la profonde divergence de patriotisme qui sépare Younes de son interlocuteur Jalloul. Younes ne fait preuve d'aucun engagement manifeste en tant qu'Algérien aspirant à la liberté, son indifférence contraste vivement avec la posture de Jalloul, dont propos, parfois empreints de sarcasme, traduisent un profond désenchantement ainsi qu'un refus critique à l'égard du comportement supposé de Younes en tant qu'Algérien face à une guerre qui dure depuis cinq ans. Jonas demeure ainsi indifférent, comme si le conflit ne l'atteignait pas, révélant une forme de détachement émotionnel et idéologique vis-à-vis de la lutte pour l'émancipation nationale : « *-C'est El-Jabha, le Front, qui m'envoie. Tu vas baisser le rideau. Il ne t'arrivera rien si tu fais ce que je t'ordonne. -Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? -Celle de ta patrie, docteur.* »²⁷⁴ Il rajoute : « *Ça baigne pour toi, pas vrai ? ... La guerre ne te concerne pas. Tu continues de te la couler douce pendant que l'on se casse les dents dans les maquis... Quand vas-tu choisir ton camp ? Faudrait bin te décider un jour...* »²⁷⁵ Younes réponds avec froideur : « *Je n'aime pas la guerre.* »²⁷⁶ Il apparaît pacifique au moment même il faudrait prendre la décision de combattre pour sa patrie. Il va même jusqu'à considérer Jalloul non comme un combattant, mais comme

²⁷² Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 334.

²⁷³ *Ibid.*, p. 335.

²⁷⁴ *Ibid.*, pp. 331-332.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 337.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 337.

un tueur : « *Je ne suis pas tueur, Jonas. Je suis un combattant. Je suis prêt à sacrifier ma vie pour ma patrie. Qu'as-tu à lui offrir, toi ?* »²⁷⁷ Il pense à sa vie seulement : « - *Que fais-tu de nous ? – Misérable ! Tu ne penses qu'à sauver ta peau.* »²⁷⁸ Mais Jelloul ne cesse pas de lui rappeler qu'ils sont en guerre « *La guerre qui fauche des vies par centaines tous les jours ne t'atteint pas [...] Au fait, peux-tu m'expliquer pourquoi je n'arrive pas à t'appeler Younes ?* »²⁷⁹ Cette interrogation souligne que même Jalloul peine à considérer Younes comme un véritable Algérien ; en l'appelant Jonas, il marque ainsi symboliquement son étrangeté et sa dissociation d'avec son identité algérienne. Il le traite de lâche. Jonas lui répond :

*Je ne suis pas un lâche, Jelloul. Je ne suis pas sourd ni aveugle, et je ne suis pas fait de béton. Si tu veux savoir, rien sur cette terre ne m'emballe. Désormais. Pas même fusil qui autorise celui qui le porte à traiter les gens avec mépris. N'est-ce pas l'humiliation qui t'a contraint à porter les armes ? Pourquoi l'exerces-tu à ton tour, aujourd'hui ?*²⁸⁰

Jonas refuse cette accusation tout en exprimant une profonde désillusion. Ce qui souligne sa sensibilité et sa conscience aiguë de la réalité qui l'entoure. Jonas exprime son désenchantement face à la violence et à la guerre, qu'il ne peut plus voir comme une cause enthousiasmante ou légitime à ses yeux. L'expression « *rien sur cette terre ne m'emballe* » montre avec force l'indifférence profonde de Jonas face à son environnement. Elle traduit son désenchantement et son détachement affectif, marquant une forme d'apathie ou de rupture émotionnelle vis-à-vis des événements et des

²⁷⁷ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 338.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 339.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 339.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 343.

combats qui agitent la terre qu'il habite. Ce qui explique en partie son retrait et son incapacité à s'engager pleinement dans la lutte ou à partager les passions collectives qui animent ceux qui l'entourent.

L'autre opposé à Younes, son ami d'enfance, Ouari incarne l'Algérien enraciné dans cette Algérie dépossédée. Ainsi se dessinent, en principe, deux figures issues du même terreau, porteuses d'une égale algérianité et d'un semblable potentiel patriotique. Ouari, l'ami de Jenane Jato, se distingue par une physionomie singulière, selon le regard du narrateur : « *Il était frêle, voire famélique, blond, presque rouquin, les sourcils fournis et le nez en bec d'oiseau aussi tranchant qu'une serpe.* »²⁸¹, Après une longue séparation, Younes retrouve en Ouari un être métamorphosé par l'épreuve de la vie, marqué par la précocité du vieillissement mais dont le regard sombre, métallique, impénétrable, demeure inoubliable aux yeux du narrateur :

Ouari ! C'était Ouari, mon associé d'autrefois, qui m'avait appris l'art du camouflage et la chasse aux chardonnerets, à Jenane Jato. Il avait vieilli avant l'âge, mais le regard demeurait intact : sombre, métallique, impénétrable. Un regard que je n'oublierai jamais. ²⁸²

Cette transformation culmine lorsqu'il devient Sy Rachid, membre actif du Front de libération nationale, symbolisant le passage d'une enfance partagée à deux trajectoires divergentes : celle de l'engagement patriotique et de la lutte pour la liberté, et celle de l'errance identitaire de Younes, tiraillé entre deux mondes.

Ouari, tel que le dépeint le narrateur, apparaît comme une figure énigmatique, orpheline ou peut-être fugueuse : « *C'était un garçon mystérieux et solitaire, le seul dans le*

²⁸¹ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 53.

²⁸² *Ibid.*, p. 341

*quartier à porter un pantalon de ville et un béret alors que nous autres étions emmitouflés dans des gandouras et coiffés de chéchias. »*²⁸³ Cette singularité vestimentaire lui offre un caractère mystérieux est également traversé par une honnêteté inébranlable : « *Ouari ne trichait pas. »*²⁸⁴ A travers ce trait, il s'impose comme un modèle d'intégrité, capable d'instaurer chez Younes un climat de confiance et de sécurité rare : « *J'étais bien avec Ouari, confiant et serein. »*²⁸⁵ Malgré son jeune âge, Ouari fait montre d'une assurance hors du commun ; la discrétion de ses paroles contraste avec la force silencieuse qu'il dégage : « *C'est vrai qu'il ne dit pas grand-chose mais, quand il fronçait les sourcils, les galopins décrochaient si vite que leurs ombres mettaient un certain temps à les rattraper. »*²⁸⁶ Le narrateur, bien qu'avare en détails concernant l'enfance d'Ouari, esquisse les contours d'un jeune garçon autonome, endurci par une existence précaire, manifestant dès le plus jeune âge une capacité à subvenir à ses besoins et à organiser sa vie : « *A la fin de notre tournée, qui s'éclatait sur plusieurs jours, il m'invitait à le suivre dans un coin tranquille et déversait par terre de contenu de la gibecière qui lui servait de bourse. »*²⁸⁷

Ouari éprouve, dans sa chair, les humiliations et les violences infligées à l'enfance algérienne sous la colonisation, traités en esclaves, dépossédés de toute dignité, contraints à la survie dans une société qui les nie. De cette adversité sourd un tempérament résilient et une farouche volonté d'affranchissement : ainsi Ouari incarnera-t-il ultérieurement l'un des piliers du Front de libération nationale, déterminé à reconquérir une liberté spoliée et à défendre son indépendance avec une force puisée dans les blessures de son enfance. Cette trajectoire souligne, en creux, l'écart infini qui

²⁸³ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 53.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 53.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 54.

sépare Ouari de Younes/Jonas : là où l'un se forge dans l'adversité et l'humiliation, l'autre, élevé dans la protection et l'assimilation, reste étranger à cette soif d'émancipation. Par ce contraste, Ouari s'impose comme le symbole d'une identité algérienne opiniâtre, façonnée par la douleur et vivifiée par l'espoir d'une patrie à reconquérir.

Dans les réponses, les comportements et les monologues intérieurs de Younes, on perçoit distinctement qui s'exprime : Younes, ce petit fellah pauvre, dépouillé de ses champs de blé et de sa famille, qui a pu ressentir et observer la misère des Algériens avant d'être confié à son oncle et à Germaine, la Française ; d'autre part, Jonas, façonné par une éducation française et marqué par un évident détachement à la cause algérienne. Ce qui se joue avec Younes/Jonas, c'est une suppression quasi totale des données originelles de l'âme et de la pensée de Younes, afin qu'il devienne Jonas, cet étrange Algérien à la personnalité française, centré sur lui-même, incapable de trancher définitivement entre ces deux identités, Younes ou Jonas.

II-5-2- Les frontières invisibles : la dialectique raciale « Blancs vs Noirs » dans L'Équation africaine

L'Équation Africaine se construit sur une série de tensions fondamentales qui traversent à la fois la trame narrative et la psychologie des personnages. Ces contradictions se manifestent dans leurs conceptions opposées de l'existence, leur rapport ambivalent à la mort et à l'amour, ainsi que dans leur déchirement identitaire entre Europe et Afrique. Le récit examine une palette d'émotions contrastées, l'espoir et le désespoir, la beauté et la misère du continent africain, qui trouvent leur incarnation dans des figures comme Jessica, Elina, ou le paradoxal Joma, à la fois poète et terroriste. Cette complexité se structure autour d'un principe dialectique où personnages, lieux et situations s'articulent selon une dynamique binaire de rencontre et d'affrontement entre

le Moi et l'Autre. Ces interactions multiples créent une riche tapisserie de relations où l'altérité devient tour à tour miroir, obstacle et révélateur, dessinant une cartographie existentielle où chaque croisement de regards ou de destins interroge les frontières de l'identité et la nature même de la condition humaine.

Le récit met en lumière la dimension conflictuelle des rapports entre Noirs et Blancs. Historiquement, c'est en Europe, berceau originel du racisme, que ce processus prend son essor. L'impérialisme et les entreprises coloniales anéantissent les populations indigènes d'Amérique latine ainsi que celles d'Afrique, perçues comme barbares, voire cannibales, ces populations sont impitoyablement asservies tout en étant simultanément soumises à une évangélisation forcée, révélant une profonde ambivalence :

Le chiffre total serait de onze millions d'Africains déportés par les Européens vers l'Amérique, achetés et vendus comme esclaves, dont un million mort en mer. La traite est interdite en 1815 en France, l'esclavage aboli en 1848. Mais jusque-là le mépris des Noirs et l'indifférence des élites – Voltaire lui-même s'y est enrichi – sont tels que le commerce et l'exploitation des êtres humains, jusqu'à la mort, prospèrent, au point qu'on peut parler d'un véritable génocide.²⁸⁸

Le Blanc incarne l'étranger, mais aussi, dans l'imaginaire collectif, le colonisateur qui a jadis asservi le Noir. Bien que cette époque soit révolue, cette image du Blanc persiste : il demeure perçu comme un ennemi et un intrus. Le colonialisme a

²⁸⁸ Nicole Savy, « Le racisme à travers l'histoire : choses, mots et idées », *Hommes & Libertés*, no 172, décembre 2015, p. 35, coresponsable du groupe de travail LDH « Femmes, genre, égalité », consulté le 12 juillet 2025, <https://www.ldh-france.org/wp-content/uploads/2016/01/H172-Dossier-1.-Le-racisme-à-travers-lhistoire-choses-mots-et-idées.pdf>.

eu un impact majeur sur la façon dont les identités se construisent et comment les différences sont perçues. En établissant des hiérarchies culturelles et en dévalorisant les cultures locales, il a placé les cultures colonisatrices en position dominante. Cela a entraîné un sentiment d'infériorité chez les colonisés, fragmentant leur identité et les obligeant à jongler avec diverses appartenances culturelles. Cette dynamique a également influencé la perception de l'altérité, en renforçant des stéréotypes et des préjugés qui ont perduré après la période coloniale. Les colonisés, souvent vus comme différents, ont dû se battre pour redéfinir leur identité face à ces impositions, en élaborant des stratégies de résistance et de réappropriation culturelle. Ainsi, le colonialisme a non seulement redéfini les identités individuelles et collectives, mais a aussi créé des relations complexes d'altérité qui continuent d'influencer les interactions culturelles contemporaines :

*L'Afrique en sort traumatisée, et l'Amérique, où le métissage est inévitable, structurée jusqu'à aujourd'hui par la construction d'une hiérarchie raciale, avec mépris en cascade, en fonction de la couleur de la peau.*²⁸⁹

Montesquieu écrivait : « *Les peuples d'Europe, après avoir exterminé ceux d'Amérique, durent réduire en esclavage ceux d'Afrique afin de les employer à défricher ces vastes terres.* »²⁹⁰ Voltaire, contrairement à Montesquieu ou Diderot, expose dans son *Traité de métaphysique* (1734) une vision polygéniste des êtres

²⁸⁹ Nicole Savy, « Le racisme à travers l'histoire : choses, mots et idées », *Hommes & Libertés*, no 172, décembre 2015, p. 35, coresponsable du groupe de travail LDH « Femmes, genre, égalité », consulté le 12 juillet 2025, <https://www.ldh-france.org/wp-content/uploads/2016/01/H172-Dossier-1.-Le-racisme-à-travers-lhistoire-choses-mots-et-idées.pdf>.

²⁹⁰ Montesquieu, cité dans Nicole Savy, « Le racisme à travers l'histoire : choses, mots et idées », *Hommes & Libertés*, no 172, décembre 2015, p. 35, coresponsable du groupe de travail LDH « Femmes, genre, égalité », consulté le 12 juillet 2025, <https://www.ldh-france.org/wp-content/uploads/2016/01/H172-Dossier-1.-Le-racisme-à-travers-lhistoire-choses-mots-et-idées.pdf>.

humains, comparant les êtres humains de différentes races à des races de chiens, suggérant une différence fondamentale et presque biologique entre les Noirs et les Blancs. Cette comparaison déshumanise implicitement les Noirs en les assimilant à une autre espèce, ce qui ouvre la voie à une justification pseudo-scientifique de la hiérarchisation des êtres humains. Kurt emprunte la même voie que Voltaire en décrivant Joma de la sorte : « *Nom d'un chien ! On dirait un mort vivant.* »²⁹¹ En effet, le racisme, initialement conceptualisé comme une théorie fondée sur la supériorité et l'infériorité des groupes humains selon des critères biologiques, devient progressivement un programme politique et social justifiant la domination, la ségrégation et l'exploitation. Ce terme, qui s'installe dans le vocabulaire courant au début du XXe siècle, marque un tournant historique où les pratiques racistes trouvent une légitimation théorique explicite.

Animé par un sentiment d'égoïsme européen et mû par une conviction de supériorité, Kurt pose sur tout ce qui est africain un regard empreint de mépris. Ce sentiment s'inscrit dans la logique d'une mentalité occidentale héritée du passé colonial, qui persiste à considérer les Africains comme inférieurs et dépourvus de toute forme de civilisation aboutie. L'extrait suivant en témoigne de manière saisissante : « *Tout en eux me dégoûte, leur langage ordurier, leurs zèles, leur absence d'humanité ; et moi, réduit à une vulgaire marchandise au sort incertain, enchaîné, dépersonnalisé et forcé de laper ma soupe froide dans une gamelle dégoûtante.* »²⁹² À travers cette déclaration, se concrétisent non seulement l'arrogance du regard colonial, mais aussi la fracture profonde entre dominant et dominé. Les propos de Kurt réactivent les préjugés ancestraux, où l'Occident s'érige en modèle universel tandis que l'Afrique est reléguée à la marge, dans l'altérité et la dépréciation. Ce mépris affiché traduit le refus de

²⁹¹ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 170.

²⁹² *Ibid.*, p. 83.

reconnaître à l'autre sa pleine humanité et perpétue la violence symbolique d'une domination révolue, mais dont les effets continuent de peser sur le regard contemporain.

Dans *l'Équation africaine*, les Noirs, incarnés par Grima, Moka, Blackmoon, Moussa et Joma et les pirates africains, s'opposent aux Blancs, représentés par Kurt, le protagoniste, ainsi que par Hans et Bruno. Cette opposition symbolise un conflit profond et ancien, fondé non seulement sur la différence de couleur de peau, mais surtout alimenté par la haine, le racisme, la marginalisation et les rapports inégaux entre colonisés et colonisateurs. Joma, le poète-terroriste considère que les Occidentaux ont pillé leurs terres et réduit leurs habitants à l'état d'esclaves éternels. Il leur rappelle que la roue du destin finit toujours par tourner, et que ce jour de justice est enfin arrivé pour ces deux proies blanches. : « *Il faut que ce fils de pute comprenne que le temps des colonies est révolu.* »²⁹³ Il s'agit d'un héritage lourd de malentendus et d'animosités, enraciné dans des siècles de colonisation et d'exploitation des richesses africaines par les puissances blanches.

Tout au long du récit, l'opposition entre Blancs et Noirs, incarnée par l'Europe et l'Afrique, reflète un conflit historique et civilisationnel, bien plus profond que de simples enjeux politiques ou économiques. Joma, un Africain chez qui se manifeste une haine antiblancs particulièrement virulente, comme le prouve cette déclaration : « *Je m'en vais te mijoter à petit feu jusqu'à ce que tu fondes sur le bout de la langue* »²⁹⁴. Kurt décrit les pirates africains comme des sauvages : « *sauvages* »²⁹⁵ et des Noirs féroces : « *Le plafonnier dévoile deux Noirs frénétiques.* »²⁹⁶ renforçant ainsi une image stéréotypée et déshumanisante qui illustre les tensions raciales et culturelles sous-jacentes au récit. Il les voit comme des êtres humains, en disant :

²⁹³ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 98.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 91.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 96.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 56.

*A mon grand désespoir, je comprends que ses êtres
qui me tiennent captif, que ces êtres qui vont
décider de mon sort, que ces êtres dépourvus de
conscience ne se contentent pas de banaliser la
pratique délibérée de la mort, mais qu'ils la
revendiquent comme un droit*²⁹⁷

Kurt et Joma se perçoivent mutuellement comme des sauvages, chacun convaincu d'avoir raison et que l'autre a tort. Kurt les considère comme monstres : « *Vous n'avez pas de cœurs, vous êtes des monstres. Arrêtez-vous, arrêtez-vous, bande de sauvages.* »²⁹⁸ Joma répond Kurt : « *En Afrique, le sauvage c'est toi.* »²⁹⁹ Même sans que Kurt traite Joma de sauvage ou d'inhumain, ce dernier se sent inférieur, un sentiment profondément ancré. En effet, l'idéologie occidentale européenne a longtemps considéré les Noirs et les Africains en général comme une race inférieure qui nécessite une mission civilisatrice. Cette idéologie s'est concrétisée par la colonisation, puis par des processus d'acculturation et d'effacement des cultures et identités indigènes. Ce lourd héritage reste inscrit dans les mémoires, y compris chez les générations qui n'ont pas vécu la colonisation :

*Aucune race n'est supérieure à une autre. Depuis
la préhistoire, c'est toujours le rapport de force qui
décide de qui est le maître et de qui est le sujet.
Aujourd'hui, la force est de mon côté. Et même si je
ne suis à tes yeux qu'un taré de nègre, [...]. Tes
titres universitaires comme ton arrogance de Blanc*

²⁹⁷ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 91.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 97.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 97.

*n'ont pas cours là ou une simple balle suffit à confisquer l'ensemble des privilèges. Tu es né en Occident ? T'as de la chance. Maintenant, tu vas renaitre en Afrique et tu vas comprendre ce que ça signifie.*³⁰⁰

Le terme « nègre » désigne à l'origine ce qui appartient aux Noirs, mais il est également historiquement associé à la condition de l'esclave noir, notamment dans le contexte colonial. Ce mot, synonyme d'esclave dès le XVIIe siècle, porte une connotation raciste évidente et a été utilisé symboliquement pour déshumaniser et réduire des populations entières à un statut d'infériorité sociale et raciale.

Les accusations et la haine de Joma ne sont pas récentes ; elles sont en réalité un héritage transmis par ses ancêtres, qui ont légué cette rancune à leurs descendants depuis l'époque coloniale. L'Europe, l'Occident et les Blancs en général ont volé leurs terres, leurs richesses, leur avenir, et même celui de leurs enfants. Les Blancs sont responsables de l'ignorance et de la dégradation de l'Afrique. Joma interpelle Kurt en ces termes :

*Qu'est ce qui t autorise de nous traiter de sauvages ? [...] J'aimerais bien savoir ce qui fait de nous des sauvages ? La guerre ? Les vôtres sont pires que ls cataclysmes. La misère ? C'est à vous que nous devons. L'ignorance ? Qui te fait croire que tu es plus cultivé que moi ?*³⁰¹

³⁰⁰ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 99.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 109.

Il ajoute en reniflant, lui rappelant que ni la noirceur ni la blancheur n'ont jamais été des critères pour mesurer la valeur d'un homme : « *Qu'est-ce que tu vois en moi ? Un morceau de ténèbres noir que tu vois dans le blanc de tes yeux ?* »³⁰² Parfois, il cherche à se montrer cultivé comme un Noir devant un Blanc : « *Je suis certain d'avoir lu plus de bouquin que toute ta famille réunie, et toi en tête. Je connais à la virgule près Lermontov, Blake, Hölderlin, Byron, Rabelais, Shakespeare, Lamarck, Neruda, Goethe, Pouchkine [...]* »³⁰³ Mais à d'autres moments, il se dévalorise en adoptant l'image stéréotypée de l'Africain qui considère l'Europe comme supérieure, exprimant une admiration profondément ancrée pour tout ce qui vient d'Occident : « *tu es né en Occident ? t'as de la chance* »³⁰⁴ Dans un autre discours, Joma exprime sa colère profonde face à la domination et à la condescendance héritées du colonialisme, en se moquant pour déstabiliser les rapports de pouvoir traditionnels : « *ces sacrés Blancs ! Il leur faut un dessin* »³⁰⁵, « *Excusez mes méthodes, docteur. Nous fonctionnons à l'ancienne par ici* »³⁰⁶

De son côté, Kurt, décrit cette terre, perçue comme sauvage et non civilisée, reflétant ainsi une vision stéréotypée des Blancs en général : « *cette zone est infestée de prédateurs : rebelles, mercenaires, pirates, terroristes, contrebandiers, marchands d'armes* »³⁰⁷ Pour lui, l'Afrique semble dépourvue de valeur réelle : « *L'Afrique n'est pas que l'addition des famines, des guerres et des épidémies.* »³⁰⁸

Kurt et Joma se présentent comme des ennemis incarnant les deux pôles d'un conflit ancien, potentiellement éternel, auquel ils ne prêtent guère attention ni réflexion. D'un

³⁰² Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 109.

³⁰³ *Ibid.*, p. 109.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 100.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 58.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 59.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 62.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 235.

côté, la culture dominante, valorise son propre héritage, tandis que, de l'autre, la culture du dominé, est dévalorisée et marginalisée.

Joma représente l'individu considéré comme inférieur par les Blancs, toujours marginalisé et réduit en esclavage. À l'inverse, Kurt se perçoit comme supérieur, incarnant l'image eurocentrique de la domination. Ces deux personnages symbolisent à la fois l'aide, le besoin et la motivation, mais chacun est aveuglé par des stéréotypes anciens, nourrissant une pensée limitée et clichée à l'égard de l'autre.

Pourtant, c'est grâce à Joma que Kurt parvient à retrouver son équilibre et à affirmer son identité. En fait, on se définit, à travers l'autre. Leur dialogue, marqué par la haine et la rancune, agit profondément sur leur psychologie et leur réflexion. Chacun cherche à se présenter comme légitime et juste, tandis qu'il considère l'autre comme fautif et dans l'erreur. L'influence mutuelle qu'ils exercent illustre l'opposition entre les êtres humains, indépendamment de leurs identités, origines ou religions.

En revanche, Blackmoon incarne un pôle opposé à Kurt, plus moderne, qui aspire à l'ouverture, à l'acceptation et à la reconnaissance de l'autre, quelle que soit sa couleur ou son origine. Blackmoon manifeste une admiration sincère pour tout ce qui est européen, évoquant Beckenbauer et d'autres footballeurs blancs, ce qui souligne la possibilité d'une complémentarité humaine dépassant les barrières identitaires et culturelles.

En somme, peut-être que cette Afrique, perçue par Kurt comme une terre de misère, de terrorisme, de sauvagerie et de prédation, et par Bruno comme un continent de fraternité, de générosité, de résilience et de solidarité, aurait pu être une terre fertile de joie, d'amour, de paix, de culture, de tourisme, de savoir et de civilisation, si le colonialisme ne l'avait pas ravagée. Ce dernier, tel un chien affamé ou un porc vorace, a dévoré ses bonheurs, éteint ses lumières, pillé ses ressources

naturelles, anéanti ses richesses... pour ne laisser derrière lui que malheur, ténèbres, misère, pauvreté extrême, faim, horreur et violence

II-5-3- Europe vs Afrique, Nord vs Sud, Occident vs Orient :

l'imaginaire spatial du conflit

« *Civiliser, développer, aider* » ; pris séparément, ces termes rappellent les grands moments mis traditionnellement en exergue dans l'analyse des rapports Nord-Sud. »³⁰⁹ Le terme Nord / Sud fait référence aux relations inégales entre les pays développés, principalement en Europe, et les pays en développement, notamment en Afrique où des dynamiques historiques de colonialisme et de dépendance économique persistent.

Dans *l'Équation africaine*, l'écrivain évoque : « *des anneaux en fer rouillent sur les parois ; certains gardent encore leurs chaînes séculaires que le temps et le sel de la mer ont rongées aux jointures* »³¹⁰ Cette contre-image, porteuse de siècles d'histoire usurpée, d'identité effacée et de culture dérobée, s'inscrit dans une volonté délibérée de déracinement des peuples africains. Malgré la décolonisation et les progrès accomplis, les traces profondes de cette oppression ancestrale continuent d'imprégner la conscience collective africaine.

L'image de l'Afrique, perçue comme sauvage, barbare et non civilisée, s'est profondément inscrite dans l'imaginaire européen, notamment au XIXe siècle, époque durant laquelle l'Europe se considérait comme le foyer de la civilisation. Aimé Césaire dénonce avec force ce qu'il qualifie : « *les équations malhonnêtes : christianisme =*

³⁰⁹ Damiano Matasci et Marie-Luce Desgrandchamps, « "Civiliser, développer, aider" : croiser l'histoire du colonialisme, du développement et de l'humanitaire », *Histoire Politique, Revue du Centre d'histoire de Sciences Po*, vol. 41, 2020, pp. 2-3, <https://doi.org/10.4000/histoirepolitique.284>.

³¹⁰ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., pp. 64-65.

civilisation ; paganisme = sauvagerie. »³¹¹ l'assimilation fallacieuse du christianisme à la civilisation, et, par contraste, du paganisme à la sauvagerie. Il met en lumière l'idéologie coloniale qui s'est appuyée sur des justifications religieuses et culturelles pour légitimer la domination et l'exploitation des peuples colonisés. Par cette critique, Césaire révèle comment le colonialisme a édifié une hiérarchie artificielle entre les cultures, inscrivant le christianisme au rang de vecteur de progrès et de civilisation, tandis que les religions et cultures non chrétiennes étaient systématiquement dévalorisées, ramenées à une condition de barbarie. Ces équations malhonnêtes ont servi à justifier la prétendue mission civilisatrice des colonisateurs, présentée comme un impératif moral visant à élever les populations colonisées à un prétendu stade supérieur de développement. Cependant, Césaire trouve que cette rhétorique dissimulait en réalité des motifs économiques et politiques d'exploitation, tout en niant consciemment la richesse, la complexité et la pluralité des cultures non occidentales. Cette représentation persiste encore aujourd'hui, légitimant ainsi des formes renouvelées de domination. Le néocolonialisme, habilement élaboré, vise à entraver véritablement la liberté des Africains, tout en assurant à l'Europe le maintien de son aisance et de son confort, fondés sur le pillage des ressources naturelles du continent.

L'auteur évoque réalité en suggérant que l'Afrique demeure un continent marqué par la sauvagerie, par des entraves physiques et psychologiques imposées à ses populations. Si le temps du colonialisme paraît révolu, ce territoire reste un lieu de douleur enfouie, où la mémoire s'altère, jamais totalement effacée. En contrepartie, cet Autre incarne la force, la civilisation, la culture, mais surtout l'Histoire dominante du passé, qui a façonné le présent des peuples africains. En, effet, Joma, emblème

³¹¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Éditions Réclame, 1950, réédité par Présence Africaine, 1955, consulté le 12 janvier 2025 sur Théâtre du Puzzle, <https://theatredupuzzle.blog4ever.com/aime-cesaire-discours-sur-le-colonialisme>.

indéfectible du Sud et, de manière plus vaste, de l’Afrique tout entière, incarne la méfiance tenace et la haine transmise de génération en génération envers l’Europe, ici personnifiée par Kurt, le médecin allemand bourgeois. Dans le regard de Joma, les Occidentaux se dressent tels des rapaces voraces, spoliateurs infatigables des richesses et des terres africaines, perpétuant l’image d’un continent réduit à l’état d’éternelle captive une vache à lait destinée à nourrir les prophètes étrangers, tandis que ses propres enfants demeurent affamés de liberté et de reconnaissance. Il va même jusqu’à considérer la Croix-Rouge comme une nouvelle forme de colonialisme, et voit dans les pirates ravisseurs de simples défenseurs du territoire qui ne font que récupérer ce qui leur a été volé. La vengeance devient, à ses yeux, un acte légitime face à un criminel causant du tort aux Africains. Joma, poète transformé en terroriste, se résout à la violence, la considérant comme une obligation pour faire face à cette nouvelle invasion occidentale. Il rappelle ainsi à Kurt la prétendue primitivité de l’Afrique, qu’il impute à l’Occident : « *Excusez mes méthodes, docteur. Nous fonctionnons à l’ancienne par ici.* »³¹²

Kurt, ce médecin, incarne l’image de l’homme occidental qui se complaît dans les gloires passées de l’Europe. Il représente ce stéréotype d’une Afrique hors-la-loi. Ce contraste entre l’Occident et l’Orient, entre l’Afrique et l’Europe, n’est que le reflet d’une idéologie coloniale dépassée, mais qui demeure encore active jusqu’à nos jours. *Ce que le jour doit à la nuit, l’Équation africaine* et *Khalil* nous offrent une image de l’antagonisme qui caractérise la relation entre l’Orient et l’Occident. Ce sentiment de supériorité engendre discriminations et conflits, aboutissant parfois à d’atroces injustices telles que l’esclavage. Le racisme se manifeste sous diverses formes, qui, toutes, convergent vers un rejet ou une haine de l’autre : « *La question se pose de la*

³¹² Yasmina Khadra, *L’Équation africaine*, op. cit., p. 59.

différenciation elle-même entre orient et occident, qui est affirmée avec d'autant plus violence parfois que les distinctions s'estompent dans le grand village planétaire »³¹³

la complexité des rapports interculturels contemporains, où la mondialisation ne conduit pas nécessairement à une homogénéisation des cultures, mais peut au contraire exacerber les oppositions et les stéréotypes, notamment entre Orient et Occident. La distinction entre Orient et Occident se trouve parfois affirmée avec une intensité accrue, une violence symbolique voire idéologique

Kurt, incarnation de la force, du progrès technologique et de la culture occidentale, se trouve en confrontation avec son confrère européen, Bruno, Français, qui incarne quant à lui l'ouverture à l'autre et la reconnaissance de l'altérité : « *Le pôle Sud n'est plus que le pôle Nord avec les quatre fers en l'air, et l'occident n'est plus que l'Orient d'en face. Et savez-vous pourquoi, monsieur Krausmann ? Parce qu'il n'y a plus de nuances »³¹⁴*

Au demeurant, aborder les conflits culturels en choisissant l'Afrique comme terre emblématique des heurts et des contradictions témoigne d'un engagement profond de Yasmina Khadra, à montrer les blessures historiques qui traversent les générations. L'Afrique, en tant que continent marqué par les violences de la colonisation, les luttes pour l'indépendance et les tensions internes. Ce choix d'opposer l'Afrique, l'Orient et le Sud à l'Europe, l'Occident et le Nord en général, révèle avant tout une dénonciation des maux sociaux, psychologiques et culturels qui affectent les peuples africains contemporains. Cette antithèse souligne avec acuité les tensions et les dynamiques complexes qui structurent tant les rapports sociaux que les constructions identitaires actuelles sur le continent africain. En exposant cette réalité, Khadra, ne se

³¹³Saloua Ben Abda, *Figures de l'altérité. Analyse des représentations de l'altérité occidentale dans des romans arabes et francophones contemporains*, Paris, Éditions Le Harmattan, 2011, p. 19, consulté à <https://www.torrossa.com/en/resources/an/4868632>.

³¹⁴ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 200.

limite pas à un constat ; il cherche à confronter le lecteur à l'urgence de comprendre et de dépasser ces héritages douloureux. Parallèlement, la position du colon est mise en exergue, notamment dans les contextes où il se retrouve confronté à ce terrain propice que constitue l'Afrique colonisée. C'est dans ce cadre qu'émerge la figure du dominant, celui qui se revendique comme civilisé, détenteur du savoir, de la technologie et d'une prétendue supériorité ethnique et morale. La colonisation ne se réduit pas à une simple domination matérielle, elle est aussi une construction idéologique qui établit et légitime des hiérarchies culturelles : le colon s'arroge ainsi le droit et le devoir de civiliser le colonisé, renforçant son idéologie de supériorité.

D'autre part, ce conflit s'exprime également dans les interactions culturelles contemporaines et soulève des problématiques majeures, notamment en ce qui concerne l'intégration des immigrés au sein des pays anciennement colonisateurs.

Samuel Huntington, dans son ouvrage *Le Choc des civilisations* pense que les conflits internationaux sont culturels et civilisationnels où les frontières politiques deviennent moins significatives par rapport aux barrières religieuses et ethniques partant du conflit islamo-occidental, ainsi que des relations entre le Nord et le Sud : « *Dans le monde d'après la guerre froide, les distinctions majeures entre les peuples ne sont pas idéologiques, politiques ou économiques. Elles sont culturelles.* »³¹⁵

Le protagoniste du roman Khalil incarne de manière saisissante cette interaction conflictuelle : il symbolise le perpétuel affrontement entre Orient et Occident, illustrant la relation asymétrique du colonisé et du colonisateur qui se prolonge jusque dans le XXI^e siècle. Malgré les évolutions contemporaines, Khalil reste perçu comme une figure doublement stigmatisée, porteuse à la fois de l'image du terroriste et de celle de l'inférieur. Cette perception est profondément enracinée dans les représentations

³¹⁵ Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations et la refondation de l'ordre mondial*, op. cit., p. 20

sociales et politiques contemporaines, témoignant des persistances des stigmates identitaires hérités du passé colonial.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, la rencontre conflictuelle entre l'Occident et l'Orient se déploie de manière continue, notamment à travers la représentation contrastée des espaces de Jenane Jato et de Rio Salado. Jenane Jato incarne un lieu de misère et de vie indigène, tandis que Rio Salado, village des colons français, symbolise la domination coloniale. Ce clivage géographique traduit l'image stéréotypée et profondément asymétrique du rapport entre dominant et dominé, incarné ici par le Français et l'Algérien arabe. Cette opposition se manifeste également dans la sphère scolaire, où Jonas, enfant algérien, fait l'expérience de la discrimination. Isabelle, son amie d'école, découvre son prénom arabe, suscite chez lui une colère sourde, traduisant un rejet affectif et identitaire contre tout ce qui est arabe : : « *nous ne sommes pas du même monde, monsieur Younes. Et le bleu de tes yeux ne suffit pas.* »³¹⁶ Elle rajoute : « *- Je suis une Rucillio, as-tu oublié ?... Tu m'imagines mariée à un Arabe ?... Plutôt crever !* »³¹⁷ Ce ressentiment montre à quel point le poids des préjugés s'insinue dès l'enfance. Bien que Younes soit devenu Jonas, et malgré son habillement européen, son éducation occidentale et son apparence, cela demeure insuffisant pour le reconnaître pleinement comme Européen. Edward Said souligne : « *On peint donc le portrait de l'autre en projetant sur lui nos propres faiblesses ; il nous est à la fois semblable et inférieur. Ce qu'on lui a refusé avant tout, c'est d'être différent : ni inférieur ni (même) supérieur, mais autre, justement.* »³¹⁸. Il en va de même pour le protagoniste de Khalil, lorsque

³¹⁶ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 128.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 128.

³¹⁸ Edward Said, *L'Orientalisme*, cité dans : M. S. AIT Menguellat, *Le dialogue des civilisations à travers le fait historique dans Les Échelles du Levant d'Amin Maalouf*, *Revue El Hiwar El Thakafi*, vol. 11, 2022, p. 397-416, Université d'Oran 2, <https://asjp.cerist.dz/en/article/190927>, consulté le 2 mars 2024.

Lyes s'adresse à Khalil en ces termes : « *Tu ne seras jamais un belge à part entière, m'avait promis Lyes* »³¹⁹

Ainsi, le contraste entre Occident et Orient ne cesse de marquer Jonas ce qui bouleverse son rapport à lui-même et aux autres, et constituant un choc identitaire persistant tout au long de sa jeunesse. André Sosa, ami d'enfance de Jonas, exprime un mépris généralisé envers les Arabes, reflétant ainsi le conflit sous-jacent entre l'Occident et l'Orient. Sa vision stéréotypée et violente se manifeste dans cette déclaration. « *Les Arabes, c'est comme les poulpes ; il faut les battre pour les détendre* »³²⁰ ce qui dévoile la brutalité des rapports de pouvoir et la méfiance profonde nourrie par les héritages coloniaux et culturels. André Sosa symbolise le rapport historique Occident/Orient marquée par l'imposition des volontés occidentales sur les territoires et peuples du Sud. C'est l'incarnation d'un discours colonial paternaliste et répressif. De même, on constate, dès le plus jeune âge de Younes, il remarque l'enracinement d'un mépris latent à l'égard des Arabes, perceptible même au sein de sa classe. Lorsque l'élève Abdelkader n'a pas accompli son devoir, l'instituteur manifeste explicitement son mépris en répétant son prénom à plusieurs reprises devant ses camarades, issus de diverses nationalités, dans une intention moqueuse et humiliante. Il interroge alors la classe : « *Quelqu'un peut-il nous dire pourquoi M. Abdelkader n'a pas fait son devoir ?* » Sans lever le doigt, Maurice avait répondu dans la foulée : : « *Parce que les Arabes sont paresseux, monsieur.* »³²¹

Ce rapport conflictuel entre Occident et Orient, Nord et Sud, en servant de métaphore à la domination imposée par la force et aux stéréotypes violents qui en sont à la fois symptôme et justification. D'ailleurs, deux identités orientalistes se

³¹⁹ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., p. 23.

³²⁰ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 145.

³²¹ *Ibid.*, pp. 93-94.

construisent ainsi de manière duale : d'une part, l'image imposée du musulman-terroriste concrétise une déshumanisation profonde des populations musulmanes en les stéréotypant comme intrinsèquement liées à la violence et à la menace ; d'autre part, celle du Blanc civilisé se décline en deux figures distinctes. La première incarne l'agent direct de la violence, celui qui torture et perpétue les mécanismes systémiques de domination ; la seconde correspond à celui qui, se sentant en sécurité grâce à ces violences exercées, les légitime comme un mal nécessaire à la préservation de son ordre et de sa protection :

*[...] on voit aujourd'hui renaître le pire :
l'antisémitisme, le racisme anti-Arabe, la chasse
aux Roms, cachés ou pas derrière des partis
politiques qui parlent de la France « pays de race
blanche » et d'immigration bactérienne », revenant
au langage des racistes historiques.³²²*

Cette dichotomie montre l'influence des discours sécuritaires dans l'entretien des rapports de pouvoir et dans la polarisation identitaire, justifiant en même temps, sous les apparences de protection et de mission civilisatrice, la perpétuation de pratiques néocoloniales.

En outre, l'image de l'Européen occidental se concrétise dans la pharmacie de Germaine, espace emblématique de la culture et du savoir où le lecteur est plongé dans la vie quotidienne des Européens. Ce lieu reflète non seulement les valeurs, les modes de vie et les savoirs transmis au sein de la communauté coloniale, mais aussi les rapports de pouvoir et les attitudes différenciées que ces Européens entretiennent vis-

³²² Nicole Savy, « Le racisme à travers l'histoire : choses, mots et idées », *Hommes & Libertés*, no 172, décembre 2015, p. 35, coresponsable du groupe de travail LDH « Femmes, genre, égalité », <https://www.ldh-france.org/wp-content/uploads/2016/01/H172-Dossier-1.-Le-racisme-à-travers-lhistoire-choses-mots-et-idées.pdf>, consulté le 12 juillet 2025.

à-vis des habitants indigènes de Jenane Jato. À travers cette pharmacie, se révèlent les différentes postures adoptées par les colons à l'égard de la population locale, condescendance, méfiance, voire indifférence, qui traduisent au passage la profonde fracture sociale et culturelle structurant le rapport tendu entre Occident et Orient.

II-5-4- L'islam vs les autres religions :

Dans son ouvrage *Le choc des civilisations* publié en 1996, Samuel P. Huntington confirme que les conflits contemporains trouvent leur source première dans des différences culturelles et religieuses, plutôt que dans des idéologies politiques ou des intérêts économiques. Il avance que les grandes divisions au sein de l'humanité sont essentiellement culturelles, constituant le principal facteur de tensions et de conflits. Cette perspective permet d'analyser les frictions entre diverses civilisations, notamment entre l'islam et le christianisme, mais aussi entre l'Europe et l'Afrique, ainsi qu'au-delà, entre le Nord et le Sud du monde.

L'islam est souvent perçu à tort comme s'opposant radicalement à l'ensemble des autres religions, une vision notamment alimentée par l'amalgame entre la foi musulmane authentique et les dérives terroristes, particulièrement mises en avant chez certains Arabes musulmans. Cette représentation réductrice oppose un islam soi-disant par les terroristes à un ensemble religieux homogène, occultant ainsi la diversité, la richesse et la multiplicité des pratiques et croyances au sein de l'islam, tout comme celle des autres confessions. Khadra signale à ce propos :

Certains croient que le terrorisme est une seconde nature chez les Arabes et les musulmans. Or, ce sont précisément ces derniers qui en souffrent le plus et qu'on essaie d'isoler ainsi dans leur tragédie. J'essaie de lutter contre cette idée et aussi

celle qui veut présenter le terroriste comme un cas pathologique. Il n'y a rien de pathologique. Ce sont simplement des êtres qui, à un moment donné, ne sont plus interpellés par leurs rêves. Ils divorcent d'avec eux et le monde. Ils sont dans la nuit la plus opaque et veulent en finir. Alors ils se suicident en emportant des vies innocentes avec eux³²³.

Cette critique stéréotypée qui déshumanise le musulman arabe en prétendant que le terrorisme serait une seconde nature inhérente à tous les musulmans sans distinction est une généralisation erronée et dangereuse. En réalité, les musulmans arabes sont les premières victimes du terrorisme, souffrant profondément de ses ravages tant dans leurs pays d'origine qu'à travers le monde. Historiquement, les relations entre l'islam et le christianisme ont été ponctuées par des conflits historiques, à l'image des croisades, qui ont fortement exacerbé les rivalités religieuses. Dans son ouvrage, Huntington souligne que les musulmans rencontrent des difficultés à coexister pacifiquement avec leurs voisins, mettant ainsi en lumière l'ampleur des tensions culturelles profondément enracinées.

Le niveau de violence dans ce conflit entre islam et christianisme a été, au cours de l'histoire, fonction de la croissance et du déclin géographiques, du développement économique, du changement technologique et de l'intensité de la ferveur religieuse. La diffusion de l'islam au VIIe siècle

³²³ Yasmina Khadra, cité dans R. Sakri, « Yasmina Khadra : Le malentendu entre l'Orient et l'Occident dans *L'Attentat* et *Les Sirènes de Bagdad* », *Revue algérienne des lettres*, no 2, 2018, Varia, Université Ibn Tofail, Kénitra, Maroc.

*s'est accompagnée de migrations massives d'Arabes, à une vitesse et à une échelle sans précédent, sur le territoire des empires byzantin et sassanide*³²⁴

Le choc des civilisations se révèle à travers les nombreux conflits historiques qui ont opposé l'islam et le christianisme. L'intensité de la violence dans cette confrontation a fluctué au fil des siècles, influencée par divers facteurs tels que le contexte géopolitique, le niveau de développement économique, les progrès technologiques, ainsi que l'intensité de la ferveur religieuse. Ces éléments ont modulé la nature et l'ampleur des tensions entre ces deux grandes traditions spirituelles. En effet, le Moyen-Orient est systématiquement associé au terrorisme. Mahi rappelle Younes : « - *N'oublie pas ce que dit le Coran : Qui tue une personne aura tué l'humanité entière.* »³²⁵ Lors d'un entretien, Yasmina Khadra a répondu à une question formulée par un journaliste : « - *Pourquoi le personnage principal des Sirènes de Bagdad ne porte-t-il aucun nom ? - Je ne voulais pas donner un nom arabe à la violence. Pour moi, la violence est partout, et partagée par tous.* »³²⁶ En effet, l'islamophobie s'associe fréquemment à la culture arabe, et le terrorisme est souvent perçu en Occident comme un phénomène arabe. Toutefois, dans son roman *Khalil*, Yasmina Khadra transmet un message radicalement différent : il affirme que le terrorisme est en réalité une construction occidentale. Cette thèse s'incarne notamment à travers les personnages de Khalil, Driss et Lyes, qui illustrent les effets dévastateurs d'une hiérarchie culturelle et d'un sentiment de soumission profondément enracinés. Ce dernier engendre inévitablement la haine et la violence.

³²⁴ Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations et la refondation de l'ordre mondial*, op. cit., p. 231.

³²⁵ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, Alger, op. cit., p. 192.

³²⁶ Entretien avec Yasmina Khadra par Lucie Geffroy, 2007, *L'orient littéraire*, disponible sur : http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=6042, consulté le 11 juin 2024.

De plus, Khadra dénonce la tendance réductrice à assimiler exclusivement le terrorisme et la violence aux musulmans et aux Arabes, alors que ces phénomènes sont universels et transcendent toute appartenance identitaire ou culturelle. Dans cette opposition dirigée contre l'islam, à la fois en tant que religion et en tant que culture., Yasmina Khadra se pose en ardent défenseur de cette dernière en affirmant son innocence face aux violences perpétrées au nom de l'islam par des individus ignorants. Il écrit ainsi : « *dieu n'est pas un chef de guerre, encore moins le parrain d'une organisation criminelle. Il est écrit dans le coran que celui qui tue un être aura tué l'humanité entière. Alors, à quoi riment ces massacres gratuits ?* »³²⁷ Khalil n'était guère un pratiquant de la religion ; il ignorait même la signification profonde de l'islam et ne s'acquittait pas de la prière : « *Je n'avais toujours pas repris la prière depuis mon voyage à Saint-Denis. Ce n'était pas grave. Aux yeux du Seigneur, j'étais un martyr.* »³²⁸ le narrateur du roman Khalil rajoute : « *Certains de nos frères sont serveurs dans des bistrots, vigiles dans des cabarets. Aux yeux du seigneur, ils ne sont pas moins purs qu'un imam sur son minbar* »³²⁹ Yasmina Khadra affirme que : « *la violence n'est pas héréditaire, ni propre à une race ; qu'elle est notre malheur à tous et notre grand souci commun* »³³⁰ et que le véritable islam est celui de la tolérance et de la paix, tandis que les terroristes représentent des ignorants qui en ont détourné et abusé le sens authentique : « *L'islamisme n'est pas l'Islam, c'est une idéologie, pas une religion.* »³³¹ Ainsi, l'islamophobie trouve son origine non dans l'islam en tant que religion, mais dans l'islamisme en tant qu'idéologie, ainsi que dans l'instrumentalisation de cette dernière par des terroristes et des pseudo-musulmans. Khalil, le narrateur rajoute : « *les*

³²⁷ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., p. 82.

³²⁸ *Ibid.*, p. 87.

³²⁹ *Ibid.*, p. 150.

³³⁰ Khadra, Y., & Merahi, Y. (2007). *Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?* Alger : Sedia, p. 52. <https://sedia-dz.com/portal/livre/qui-etes-vous-m-khadra> pdf.

³³¹ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., p. 91.

vrais criminels, ce ne sont pas ceux qui se font sauter au milieu de la foule, mais ceux qui ont rendu la boucherie possible »³³² Khadra invite à un regard plus large et plus nuancé, désignant comme véritables coupables ceux qui font les conditions politiques, sociales et économiques qui rendent possibles ces actes de violence extrême. En d'autres termes, Khadra déplace la culpabilité du simple exécutant vers les mains nourricières, c'est-à-dire les décideurs, les systèmes de pouvoir, les injustices, les conflits et les exploitations qui alimentent la radicalisation et la terreur. « *Le terrorisme, c'est souvent la violence de celui qu'on n'aime pas, la résistance étant la violence de celui qu'on aime* »³³³

Dans le roman de *Khalil*, Dominique, dit Buffa, voisin de Khalil et ami d'enfance, incarne un modèle d'Européen affranchi du racisme et de l'islamophobie. Chrétien de foi, Buffa ne se contente pas d'une tolérance passive : il reconnaît avec franchise la valeur et la profondeur spirituelle de l'islam : « *Buffa n'était ni raciste ni islamophobe.* »³³⁴ Khalil, le narrateur, ajoute : « *Buffa était chrétien, (...) Buffa l'admettait ouvertement. Il reconnaissait qu'il y avait quelque chose, dans l'islam, qui relevait du miracle, et trouvait notre façon de pratiquer notre religion beaucoup plus sincère que celle de sa communauté* »³³⁵ En miroir de cette ouverture, s'élève la figure d'un musulman intolérant, incarnée par l'imam Sadek, l'un des Frères musulmans, qui prône une rupture nette avec ce qu'il appelle les non-musulmans. Il incarne le fanatisme religieux et ses interdits rigides : « *l'imam Sadek nous recommandait de ne pas fréquenter les non-musulmans* »³³⁶

³³² Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., pp. 141-142.

³³³ Michaël Châteauneuf et Amal Haroun (dir.), *Regards croisés sur la transmission : Actes du 2e colloque annuel du département d'anthropologie à l'UdeM (CADA)*, 2019.

³³⁴ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., p. 69.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

II-6- Transculturalité et dialogue intercivilisationnel.

Qui dit culture, dit bien évidemment civilisation, laquelle peut être définie comme l'état d'une culture ayant atteint un certain degré d'évolution, et qui se manifeste par un progrès notable dans les domaines des sciences, des techniques, des lettres et des institutions. Elle traduit ainsi un stade supérieur de développement culturel, qui la distingue des sociétés primitives ou barbares, considérées comme moins avancées sur cette échelle évolutive : « *Civiliser fait ainsi référence à la mission civilisatrice du colonialisme, une idéologie e qui a servi de justification à l'expansion européenne.* »³³⁷ Cette rencontre entre civilisations conduit inévitablement à une confrontation entre cultures, laquelle peut se traduire par une imposition, par le biais de l'acculturation conçue comme une idéologie coloniale visant à éradiquer la culture autochtone, ou de manière volontaire à travers des phénomènes tels que la migration, le commerce et d'autres formes d'échanges :

Trans-ou interculturelles ont pour objet spécifique, au sein de ce domaine, la rencontre, dans un cadre national ou supranational, de cultures différentes. Cette rencontre est analysée en termes dynamiques, comme une série de processus de transferts réciproques. En matière littéraire, il s'agit d'observer l'interaction des facteurs propres aux différentes cultures qui se trouvent en contact dans

³³⁷ D. Matasci et M.-L. Desgrandchamps, « De la "mission civilisatrice" à l'aide internationale dans les pays du Sud : acteurs, pratiques et reconfigurations au XXe siècle », « *Civiliser, développer, aider* » : croiser l'histoire du colonialisme, du développement et de l'humanitaire, *Revue du Centre d'histoire de Sciences Po*, no 41, 2020,

*la production, la mise en circulation et la lecture
des textes.*³³⁸

En ce sens, chaque culture influence et est transformée par l'autre. En littérature, cela se traduit par l'interaction des facteurs culturels dans la production, la diffusion et la lecture des textes. Ainsi, les œuvres deviennent des espaces de dialogue interculturel qui enrichissent la compréhension et la réception des textes par des publics diversifiés. Ce contact entre cultures représente une richesse pour le texte littéraire, Selon Khatibi : « *Séjour d'hospitalité dans le réel et dans l'imaginaire* »³³⁹ Tant au niveau de son écriture qu'au niveau de sa lecture, où des lecteurs issus de différents horizons culturels apportent des interprétations diversifiées où les thèmes qu'elles abordent répondent à des lecteurs allergiques aux frontières qui emprisonnent l'esprit dans des moules définis à l'avance :

Les études transculturelles ou interculturelles ont pour objet spécifique, au sein de ce domaine, la rencontre, dans un cadre national ou supranational, de cultures différentes. Cette rencontre est analysée en termes dynamiques, comme une série de processus de transferts réciproques. En matière littéraire, il s'agit d'observer l'interaction des facteurs propres aux différentes cultures qui se trouvent en contact dans

³³⁸ Raymond Aron, 2002, cité dans Samira Souilah, *L'imaginaire culturel et dialogue de sourds dans L'Équation africaine de Yasmina Khadra*, *Revue algérienne des lettres*, vol. 5, no 1, 2021, p. 261, consulté sur <https://journals.univ-temouchent.edu.dz/index.php/RAL/article/view/253/245>, consulté le 19 août 2024.

³³⁹ Abdelkader Khatibi, cité dans L. Khelalfa et F. Boukhelou, « Hybridité langagière : stratégies et enjeux de l'oralité dans les littératures postcoloniales – le cas d'Ahmadou Kourouma », *Recherches : Des jeux et des mots*, vol. 8, no 4, 2021, pp. 149-163, Mouloud Mammeri - Université Tizi Ouzou, <https://aleph.edinum.org/5085>, consulté le 9 août 2024.

*la production, la mise en circulation et la lecture
des textes.*³⁴⁰

La littérature devient un espace de dialogue interculturel, reflétant et participant aux processus complexes de transfert et d'influence entre cultures, en évitant de les considérer comme fermées ou isolées. Cependant, la distinction culturelle engendre des conflits de domination, de valorisation et de dévalorisation de la culture de l'Autre. La théorie des conflits de culture remonte à Sellin Thornsteur, (1960) qui a écrit : « *je me propose d'employer le terme « conflit culturel » pour désigner la lutte entre des valeurs morales ou des normes de conduites opposées ou en désaccord* ». ³⁴¹ Cela fait appel à une lecture imagologique qui nous permettra de cerner une typologie de l'image de l'Autre vue par de deux visions contraires. Car l'imagologie permet d'étudier les représentations stéréotypées et discursives de l'Autre et de sa culture. L'imagologie, en sciences humaines et littéraires, s'attache à décrire et analyser les images, les figures et les constructions symboliques que des cultures ou des groupes se forment les uns des autres dans le texte littéraire ou le discours culturel. En effet, le mythe d'une identité stable et d'une culture nationale figée est effacé au profit d'une identité hybride, ouverte et transculturelle, fruit d'un transfert des pratiques culturelles dont la littérature constitue l'un des espaces privilégiés. Par ce vecteur, le discours littéraire transcende les frontières identitaires strictes pour faire éclore une pluralité de voix et d'appartenances.

³⁴⁰ P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presse Universitaire de France, 2002, p. 302, cité dans O. Hafsoui, « L'écriture de l'altérité dans le roman de Yasmina Khadra, *L'Équation africaine* », *Revue El-Tawassol*, vol. 27, no 2, 2021, <https://asjp.cerist.dz/en/article/216089>, consulté le 19 août 2024.

³⁴¹ Sellin Thornsteur, cité dans Samira Souilah, *L'imaginaire culturel et dialogue de sourds dans L'Équation africaine de Yasmina Khadra*, *Revue algérienne des lettres*, vol. 5, no 1, 2021, pp. 260-272, <https://journals.univ-temouchent.edu.dz/index.php/RAL/article/view/253>, PDF.

À cet égard, l'œuvre de Yasmina Khadra se présente comme une création au confluent des civilisations, des religions et des cultures. En particulier, ses romans *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil* reflètent cette interaction complexe des identités et des patrimoines culturels à travers des personnages typiques incarnant une réalité sociale et historique. Ces derniers ne sont pas seulement de véritables individualités, mais aussi l'expression vivante du mouvement de l'histoire : « *Les romans de grande valeur comportent ainsi des personnages "typiques", qui sont à la fois de véritables individualités et l'expression du mouvement de l'histoire [...]* »³⁴² *Ce que le jour doit à la nuit* est un roman retraçant l'histoire de l'Algérie coloniale (années 1930–1960), au cœur des relations complexes entre les communautés pied-noir, arabe et juive. *L'Équation africaine* illustre le hiatus profond entre l'Occident et l'Orient, tandis que *Khalil* incarne les clivages sociaux contemporains en Europe moderne, notamment ceux opposant les migrants à la société d'accueil européenne.

II-6- 1 L'entre-deux culturel dans *Ce que le jour doit à la nuit*

Le croisement des cultures prend la forme d'une rencontre et un côtoiement à travers la cohabitation de deux ou plusieurs communautés distinctes, notamment la communauté autochtone et celle coloniale. Younes / Jonas montre cela par son parcours. Après avoir été confié à son oncle et à sa femme française, il reçoit une éducation française. Son déplacement successif de ses champs de blé d'origine, puis de Jenane Jato, deux lieux symbolisant sa culture et son identité originelle, vers la ville européenne puis Rio Salado, le quartier français où il passe son enfance et sa jeunesse entouré d'amis de diverses nationalités, témoigne de cette transition culturelle. Ces

³⁴² N. Semrouni, *Étude des personnages et analyse sociocritique dans Nedjma de Kateb Yacine et Ce que le jour doit à la nuit de Yasmina Khadra* (Mémoire de maîtrise, Département d'Études françaises, Université Concordia, Montréal, Québec, Canada), 2018, https://books.google.dz/books/about/Étude_Des_Personnages_Et_Analyse_Socioc.html?id=wNTnZgEACAJ&redir_esc=y, consulté le 12 décembre 2025.

amitiés jouent un rôle transculturel à travers les figures de Simon le Juif, Emilie la Française et les autres amis vs barrières coloniales.

Younes représente ainsi la majorité des Algériens de son époque, dont la culture et l'identité indigènes ont été profondément affectées par le colonialisme, provoquant en lui une véritable déchirure identitaire. Younes, cet enfant indigène coiffé d'une chéchia et vêtu d'une gandoura, voit sa vie basculer au moment où il ôte cette gandoura, emportant avec elle les attaches profondes de sa culture natale : « *Je suivais des yeux ses mains blanches en train de courir sur mon corps, de me défaire de ma chéchia, de ma gandoura...* »³⁴³ Cette image spectaculaire des mains blanches de Germaine, l'euro péenne incarne l'Europe qui écorche l'Algérien indigène, le dépouillant de ses attributs culturels comme on arrache une peau. Ainsi, le mode de vie de Younes se transforma également : « *J'étais très mal à l'aise, à table. Habitué à manger dans le même plat que le reste de ma famille, je me sentais dépaysé en disposant d'une assiette individuelle* »³⁴⁴ Habitué, comme tout enfant algérien, à partager le même plat que sa famille, Younes éprouve un profond désarroi lorsqu'il se retrouve confronté à l'usage européen de l'assiette individuelle. Ce simple détail culinaire devient le révélateur d'un dépaysement intime, d'un premier heurt entre deux univers culturels. D'autre part, Younes décrit la ville d'Oran, dont il était ébloui par la beauté, cette même ville devient par la suite un véritable espace de mixité : « *Mon oncle habitait dans la ville européenne, à l'extrémité d'une rue asphaltée, bordé de maison en dur, coquettes et paisibles, avec des grilles en fer forgé et des volets aux fenêtres[...]* »³⁴⁵ Puis, il décrit sa nouvelle demeure, si différente de sa maison des champs, et même de celle située à Jenane Jato, dans le quartier européen :

³⁴³ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 73.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 75.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 71.

*La maison dont les vastes chambres au plafond
haut- des rideaux cascadaient-des fenêtres aux
vitres immaculées et aux volets peints de vert.
C'était une belle demeure ensoleillée (...). Je
pensais (...) à notre gourbi sur nos terres perdues,
à notre trou à rats de Jenane Jato ³⁴⁶*

Ce déplacement des repères originels ne constitue en réalité qu'une transition, celle d'une culture natale vers une culture française imposée par la réalité d'une terre colonisée. Cette mutation culturelle engendre un dilemme intérieur perceptible dans le personnage de Younes. En effet, L'acculturation et la cohabitation entre les communautés algérienne et française résultent de ce contact culturel souvent inégal, où la culture dominante s'impose à la culture autochtone. Cette interaction continue entre les cultures engendre l'émergence de cultures hybrides et métissées, à l'image de celle incarnée par Younes. Dès lors, ce croisement des langues et des cultures ne se limite pas à Younes ; il se manifeste également chez ses amis, reflétant une société marquée par les tensions, les mêlements et les enjeux identitaires propres à une réalité coloniale et postcoloniale. Ainsi, ce croisement culturel né de la relation colonisée colonisateur mais la guerre d'Algérie comme arrière-plan destructeur des liens transculturels.

Jonas, cet Algérien aux allures françaises, incarne l'imposition autoritaire de l'identité dominante coloniale. En miroir, Younes, figure de l'Algérien indigène, rejette toute soumission, et incarne la lutte farouche pour la conservation et la dignité d'une identité originaire. Cette interaction entre la culture française et la culture algérienne indigène se manifeste sous diverses formes, oscillant parfois entre un

³⁴⁶ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., 2008, p. 75.

affrontement, qui manifeste, comme en témoigne la relation conflictuelle d'Isabelle et de Younes, et parfois entre une cohabitation plus subtile et figurée, perceptible dans les échanges entre Jonas et ses amis, André, Fabrice Scamaroni, Jean-Christophe, Simon Benyamin, Émilie, et d'autres encore ainsi la relation entre Mahi et Germaine. Cette interaction, prise dans ses deux formes, engendre chez Younes un profond malaise et un dilemme identitaire entre l'impossibilité d'être pleinement Algérien et le refus d'une assimilation complète à la culture française. Younes embrasse la culture de l'Autre tout en récusant sa condition d'indigène, marquant ainsi une fracture profonde avec ses origines :

*Ce n'était pas une vie ; on existait et c'est tout (...)
la nuit, lorsqu'on s'apprêtait à dormir, on se
demandait s'il n'était pas raisonnable de fermer les
yeux pour de bon, convaincus d'avoir fait le tour
des choses et qu'elles ne valaient pas la peine que
l'on s'attardât dessus.*³⁴⁷

Il dépeint sa mère avec une honte contenue, peut-être nourrie par un sentiment d'impuissance ou de complicité silencieuse face à l'injustice sociale, rejetant à la fois son apparence marquée par les ans et la condition tragique de son peuple, qui pèse lourdement sur leur existence : « *j'avais honte de sa fièvre, honte de ses cheveux hirsutes qui, de toute évidence, n'avaient pas connu un peigne depuis des lustres, honte de son haïk usé [...] honte de la famine et des affres qui la défiguraient.* »³⁴⁸ De même, sa mère refuse catégoriquement que son fils grandisse dans ces conditions de pauvreté et de misère, s'efforçant de l'orienter vers un ailleurs culturel porteur d'espérance et de

³⁴⁷ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 12.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 139.

renouveau : « *Il est très bien là où il est. Il est sauvé.* »³⁴⁹ Cependant, elle ne cesse de lui rappeler qu'il est né dans une demeure remarquable, au sein d'une famille quasi nantie, avant que la colonisation ne vienne tout réduire en cendre :

*Sais-tu que tu es né dans une belle maison ? le gourbi où tu as grandi appartenait à une famille de paysans que ton père employait. Au début, nous étions presque riches. Notre maison était en dur, et nous avions des jardins autour. Puis Dieu a décidé que l'hiver substitue au printemps et nos jardins ont dépéri*³⁵⁰

L'errance qu'il mène entre deux cultures confère à Younes la figure d'un Jonas déchiré, pris au piège d'une dualité identitaire profonde et d'un exil intérieur marqué par la tourmente et la désorientation : « *Qui avais-je été, à Rio ? Jonas ou Younes ? [...] Avais-je été toléré, intégré, apprivoisé ? Qu'est ce qui m'empêchait d'être pleinement moi.* »³⁵¹ Dans ce dilemme, son oncle Mahi lui rappelle également l'importance de sa culture d'origine, notamment à travers les préceptes et les valeurs portés par sa religion : « - *N'oublie pas ce que dit le Coran : Qui tue une personne aura tué l'humanité entière.* »³⁵²

Le va-et-vient incessant entre ces deux mondes, à la fois sources de choc et lieux de côtoiement culturel, a façonné en Younes, ou Jonas, une dualité profonde du Soi et de l'Autre, perpétuellement en conflit et en tension. L'un incarne la culture indigène, ancrée dans une mémoire collective et un héritage ancestral, tandis que l'autre représente la culture dominante, porteuse de normes et de valeurs imposées.

³⁴⁹ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 88.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 88.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 284.

³⁵² *Ibid.*, p. 192.

Younes aurait pu se perdre en Jonas, en l'absence de repères identitaires, mais la présence constante de son oncle, de sa mère, ainsi que des lieux emblématiques tels que Médine J'dida et Jenane Jato, sans oublier les figures patriotiques de Jalloul et d'Ouari, ancrent sa mémoire culturelle natale. Parallèlement, les affrontements quotidiens avec ses amis de diverses nationalités constituent un stimulus dynamique qui catalyse sa quête identitaire, orientant inlassablement sa recherche du soi au cœur de cette pluralité conflictuelle.

D'autre part, le roman dépeint une Algérie coloniale aux contrastes saisissants, deux civilisations qui se rencontrent. Un côtoiement des langues et des cultures contradictoires trouve son incarnation la plus parlante dans les relations entre Mahi et Germaine, comme dans celles unissant Younes à ses amis européens. La relation entre Germaine et Mahi, l'oncle de Younes, reflète un rapprochement inattendu entre deux pôles historiquement antagonistes. Pourtant, ils mènent une existence paisible, étrangère au schéma classique colonisé-colonisateur. Germaine, la Française, accepte sans réserve le monde de son mari algérien, ses convictions sur la guerre et son combat pour la liberté nationale. De même, les liens profonds unissant Younes à ses amis européens, ces moments partagés de joie et de peine, témoignent d'une autre réalité : « *On nous appelait les doigts de la fourche. Nous étions inséparables.* »³⁵³ Ainsi se dessine une cohabitation improbable où la frontière entre colonisateur et colonisé s'estompe dans l'intimité des cœurs, préfigurant une réconciliation qui mettra des décennies à advenir sur la scène historique.

³⁵³ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 142.

II-6- 2- Quand cultures et civilisations se heurtent dans L'Équation africaine

Dans *L'Équation africaine*, les cultures s'entrechoquent à travers les figures de Kurt, incarnant la culture dominante de l'Occident qui symbolise la modernité, l'égoïsme et l'arrogance de la mission civilisatrice d'autrefois : « *civilisation signifiait civilisation occidentale.* »³⁵⁴ Et de Joma, qui représente l'Orient, une civilisation perçue comme inférieure et sauvage, justifiant ainsi une prétendue mission civilisatrice fondée sur une idéologie coloniale aujourd'hui dépassée mais malheureusement encore stéréotypée.

Ces cultures antagonistes se heurtent violemment, mais tentent parfois de communiquer à travers les personnages de Blackmoon, Bruno et Elena, qui incarnent le dialogue sans frontières : « *Les civilisations non occidentales nous apprennent essentiellement que l'individu n'est pas le centre de toutes choses. Leur plus grand mérite consiste à nous faire découvrir l'Autre et le Tout-Autre, sans arrière-pensée de concurrence et de domination.* »³⁵⁵ L'incompréhension méprisante, la rancune accumulée au fil des années et la haine illustrent l'épineuse problématique des langues, des cultures et des civilisations en conflit. Joma lance à Kurt, exprimant sa colère : « *En Afrique, le sauvage c'est toi.* »³⁵⁶ De même, Kurt traite les Africains de : « *bande de sauvages* »³⁵⁷ Ce choc engendre un dialogue impossible entre l'Europe et l'Afrique, nourri par l'arrogance civilisationnelle d'une part, et l'entêtement mêlé à la rancune des Africains d'autre part.

³⁵⁴Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations et la refondation de l'ordre mondial*, op. cit., p. 50.

³⁵⁵Roger Garaudy, *Pour un dialogue des civilisations, Ethiopiques*, numéro spécial, revue socialiste de culture négro-africaine (70^e anniversaire du Président L. S. Senghor), 1976, republié le 3 septembre 2010, <https://rogergaraudy.blogspot.com/2010/09/pour-un-dialogue-des-civilisations.html>, consulté le 19 juin 2025.

³⁵⁶Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 97.

³⁵⁷*Ibid.*, p. 96.

Kurt, l'Européen dénué de sensibilité face aux réalités africaines, se livre à des jugements empreints d'eurocentrisme omniprésent. Sa posture traduit l'individualisme exacerbé en déclarant : « *Ce n'est pas mon histoire et ce n'est pas mon avenir. Je ne connais ces gens ni d'Ève ni d'Adam et je n'ai rien en commun avec eux* »³⁵⁸ L'arrogance européenne trahit un déni obstiné du dialogue et un refus catégorique d'admettre l'égalité des races, dont certaines sont considérées à tort comme inférieures. Cependant, Joma demeure serein face à cette partialité, puisqu'à ses yeux : « *Aucune race n'est supérieure à une autre.* »³⁵⁹ Il ajoute : « *Et même si je ne suis à tes yeux qu'un taré de nègre* »³⁶⁰ car Kurt lui rappelle ainsi l'esclavage des Noirs, autrefois, subis au fil des siècles sous le joug du colonialisme occidental. Albert Memmi souligne à ce propos : « *Le racisme résume et symbolise la relation fondamentale qui unit colonialiste et colonisé.* »³⁶¹ le penseur tunisien capture l'essence même de la mécanique coloniale, où le préjugé racial devient à la fois le ciment et la justification d'un système d'oppression. Khadra apporte à cette réflexion une résonance contemporaine dans un récent podcast, observant que :

*Qu'est-ce que c'est qu'une civilisation ? C'est tout simplement l'émancipation de l'être humain à travers les âges. Et chaque civilisation a nourri les autres civilisations. Donc, nous sommes une même civilisation qui s'appelle tout simplement le parcours de l'humanité à travers le temps.*³⁶²

³⁵⁸ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 231.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 99.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 99.

³⁶¹ Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, op. cit. pp. 99, 111.

³⁶² +213 Podcast, « Yasmina Khadra : Algérien universel », 2025, *Apple Podcasts*, <https://podcasts.apple.com/ca/podcast/3-yasmina-khadra-algérien-universel/id1810433612?i=1000704733259>, consulté le 19 juin 2025.

Là où Memmi diagnostiquait le racisme comme structure relationnelle de la domination coloniale, Khadra décrypte comment ce même mécanisme de méconnaissance se perpétue aujourd'hui sous de nouveaux habits idéologiques. Le choc des civilisations apparaît alors comme la reformulation modernisée du vieux paradigme colonial, où l'altérité culturelle se trouve essentialisée et érigée en frontière infranchissable.

En s'immergeant dans l'Afrique, il est contraint de mesurer ses propres limites et de confronter sa philosophie rationnelle. Médecin allemand, croyant en la raison et en l'ordre, il se heurte néanmoins au chaos africain, où les héritages coloniaux et les démons intérieurs se livrent une bataille incessante : « *Aujourd'hui, la force est de mon côté. Et même si je ne suis à tes yeux qu'un taré de nègre, [...]. Aucun savoir aucun rang social.* »³⁶³

À l'opposé, Joma, l'Africain déchiré, représente un continent marqué par la violence et la corruption, où le traumatisme ancestral reflète la loi du plus fort, surpassant toute notion de justice ou de moralité. Leur affrontement transcende le simple conflit personnel : c'est la rencontre brutale de deux mondes antagonistes. Joma résiste farouchement à l'ordre occidental qu'il tient pour responsable du malheur africain. Sa sauvagerie apparente n'est qu'une conséquence viscérale du mépris accumulé, de la haine inexpiable et de la vengeance inassouvie envers un Occident répressif. Il n'a de cesse d'exprimer sa colère et sa haine à l'égard des Européens : « *un médecin formaté, aux ongles manucurés, narcissique à loger dans un miroir, qui ne verrait qu'exotisme de façade là où il y a d'autre mentalité et d'autre vérité à explorer.* »³⁶⁴

³⁶³ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 99.

³⁶⁴ Ibid., p. 131.

Les fractures civilisationnelles scellent l'échec tragique des deux hommes, plongés dans une équation africaine insoluble, où le chaos et la domination oppressive l'emportent. Prisonnier et impuissant, Kurt symbolise l'effondrement de l'universalisme occidental. Joma, quant à lui, chef de guerre, rejette violemment l'Occident tout en incarnant l'impasse des solutions locales, corrompues, violentes, et autodestructrices. Son caractère belliqueux apparaît comme une création occidentale. C'est de la plume d'un poète que l'on fit un terroriste ce qui démontre ainsi l'impact dévastateur que l'Occident exerce sur l'Afrique, où seule la force semble parler. « *Un nouveau dialogue des civilisations permettra de défataliser l'avenir, d'apprendre à concevoir et à réaliser d'autres possibles, de retrouver un équilibre avec la nature.* »³⁶⁵ Justement, le dialogue entre eux se heurte à une surdité, résultat de l'absence d'un langage partagé., faute d'un langage commun, et d'une compréhension mutuelle. Contrairement à *Ce que le jour doit à la nuit*, où Khadra esquisse implicitement la réconciliation à travers la lettre d'Émilie, il ne propose ici aucune résolution car l'Afrique demeure une énigme sans solution, un théâtre d'affrontements civilisationnels inextricables car toujours l'arrogance habite l'un des deux camps en présence. Dans cette perspective, Khadra confirme :

*La rencontre des civilisations ne doit pas être vue
comme une confrontation mais comme une
opportunité de compréhension mutuelle. Ce qui
manque souvent, c'est l'envie de comprendre
l'autre au-delà des stéréotypes.*³⁶⁶

³⁶⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* op. cit., p. 72.

³⁶⁶ +213 Podcast, « Yasmina Khadra : Algérien universel », 2025, *Apple Podcasts*, <https://podcasts.apple.com/ca/podcast/3-yasmina-khadra-algérien-universel/id1810433612?i=1000704733259>, consulté le 19 juin 2025.

En définitive, ce choc des civilisations ne conduit qu'à un écrasement réciproque, nourri par une histoire destructrice qui rend le dialogue impossible, et scelle la tragédie d'un continent où la rencontre des hommes se heurte à l'indélébile poison du passé.

II-6- 3- Khalil : Quand le choc des civilisations devient personnel

Samuel Huntington aborde la relation entre l'Islam et l'Occident, qu'il décrit comme étant constamment marquée par des tensions et des turbulences :

Un mélange de facteurs en tout point comparable a durci le conflit entre l'islam et l'Occident à la fin du XXe siècle. Tout d'abord, la croissance de la population musulmane a accru le nombre des chômeurs et des défavorisés chez les jeunes, qui ont embrassé la cause islamiste, exercé une pression sur les sociétés voisines et émigré en Occident.³⁶⁷

Perçue avec méfiance dans les pays d'accueil, cette émigration a suscité des sentiments anti-immigrés ainsi que des stéréotypes négatifs à l'encontre des musulmans. Nombreux sont ceux qui, confrontés à ces préjugés, quittent leur pays d'origine pour l'Occident, dans l'espoir d'y trouver de meilleures opportunités et d'améliorer leurs conditions de vie. Ce phénomène a accentué les tensions régionales, exacerbées par la pression exercée sur les sociétés voisines. En effet, la croissance rapide de la population musulmane a engendré une forte augmentation du nombre de jeunes chômeurs. Face à des perspectives économiques limitées, une partie de cette

³⁶⁷ Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations et la refondation de l'ordre mondial*, op. cit., p. 232.

jeunesse s'est tournée vers des mouvements islamistes, cherchant à donner un sens à leur désespoir et à revendiquer une identité.

Khalil, est parfaitement le cas d'un immigrés marginalisé et perçu comme non accepté dans cette société de naissance :

*[...] on voit aujourd'hui renaître le pire :
l'antisémitisme, le racisme anti-Arabe, la chasse
aux Roms, cachés ou pas derrière des partis
politiques qui parlent de la France « pays de race
blanche » et d'immigration bactérienne, revenant
au langage des racistes historiques.³⁶⁸*

Cette citation met en évidence le discours anti-arabe et anti-africain en soulignant comment ces formes de haine et de discrimination se manifestent aujourd'hui, souvent à travers des stéréotypes violents. Elle révèle que ces préjugés, qu'ils soient dirigés contre les Arabes, les Africains ou d'autres groupes migrants, ne sont pas seulement des attitudes isolées, mais des phénomènes structurels soutenus et parfois normalisés par certains partis politiques et discours publics. Cela traduit une stigmatisation systémique des immigrés, qui alimente des tensions sociales fortes et fragilise la cohésion et l'égalité au sein de la société.

Huntington évoque l'Eurocentrisme à travers la critique d'Arnold

Toynbee :

*Toynbee a critiqué « la fatuité et l'impertinence »
que manifestait l'Occident en Les civilisations hier*

³⁶⁸ Nicole Savy, « Le racisme à travers l'histoire : choses, mots et idées », *Hommes & Libertés*, no 172, décembre 2015, p. 35, coresponsable du groupe de travail LDH « Femmes, genre, égalité », <https://www.ldh-france.org/wp-content/uploads/2016/01/H172-Dossier-1.-Le-racisme-à-travers-lhistoire-choses-mots-et-idées.pdf>, consulté le 12 juillet 2025.

et aujourd'hui 55 entretenant « les illusions égocentriques » d'après lesquelles le monde tournerait autour de lui, l'Orient étant « immuable » et « le progrès » inévitable.³⁶⁹

L'arrogance européenne excessive et le manque de respect, manifestés par un égoïsme marqué. Selon lui, l'Occident entretient des illusions égoïstes qui lui font croire que le monde gravite uniquement autour de ses propres valeurs et idées. En particulier, Toynbee critique la vision occidentale selon laquelle l'Orient serait immuable, figé dans le temps et incapable de changement, tandis que le progrès serait vu comme une fatalité exclusivement occidentale et inévitable.

Le personnage de Khalil, immigré incarnant ces tensions, reflète avec force les difficultés d'appartenance et les enjeux culturels profonds auxquels sont confrontés ces individus. Le choc des cultures se manifeste clairement, et parfois de manière brutale, à travers les conflits religieux et culturels, nourris par la haine, la marginalisation et la radicalisation dont sont victimes les immigrés d'origine arabe ou africaine.

La transculturalité se manifeste notamment à travers la relation entre Khalil et Buffa, son ami d'enfance et voisin, qui incarne un pont entre les religions. Chrétien, Buffa se distingue par son attitude pacifique et altruiste, affichant une ouverture sincère envers l'islam. Comme le raconte le narrateur : « *Buffa était chrétien, [...] Buffa l'admettait ouvertement. Il reconnaissait qu'il y avait quelque chose, dans l'islam, qui relevait du miracle, et trouvait notre façon de pratiquer notre religion beaucoup plus sincère que celle de sa communauté.* »³⁷⁰ Il ajoute : « *Buffa n'était ni raciste ni*

³⁶⁹ Samuel P. Huntington, *Le choc des civilisations et la refondation de l'ordre mondial*, op. cit., pp. 54-55.

³⁷⁰ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., p. 69.

islamophobe. »³⁷¹ Ce côtoiement illustre l'image d'un humanisme nécessaire aux relations entre individus issus de cultures et de races différentes, mais avec un renversement inattendu des rôles habituels : cette fois, c'est le chrétien qui fait preuve d'ouverture et de tolérance, tandis que le musulman apparaît dans une posture d'intolérance. Classiquement, on s'attend à voir le musulman comme un exemple de paix, de tolérance et d'appel à renoncer à la haine : « *l'imam Sadek nous recommandait de ne pas fréquenter les non-musulmans* »³⁷² Pourtant, l'imam Sadek, figure des Frères musulmans se revendiquant porte-parole de l'islam, incarne, par ses actes, un extrémisme radical, trahissant la douceur et la bienveillance auxquelles l'on associe habituellement cette spiritualité.

Entre choc et côtoiement des religions et des cultures, Khalil endure la douloureuse impossibilité d'être véritablement accepté par l'Autre que représente la culture européenne : « *Tu ne seras jamais un belge à part entière, m'avait promis Lyes.* »³⁷³ Ce déchirement souligne que le conflit entre les cultures engendre trop souvent intolérance, haine et violence ; ainsi, Khalil se décrit comme étant : « *j'étais la lie de l'humanité* »³⁷⁴ Pourtant, le côtoiement et la rencontre entre ces mondes divergent ne sauraient être réduits à la confrontation : ils portent en eux la promesse d'un pont vers la paix et l'amour.

Dans les pays où s'installent les émigrés, la discrimination, les destructions racistes, le conflit, la crise identitaire et les questions d'appartenance seraient bien évidemment inévitables. En tant que victime de ces comportements qui violent les droits de l'homme du citoyen.³⁷⁵

³⁷¹ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., p. 69.

³⁷² *Ibid.*, p. 69.

³⁷³ *Ibid.*, p. 23.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁷⁵ H. Aytekin et Y. Çamlıoğlu, « La question d'intégration des immigrés et la quête d'identité dans un pays colonisateur (à travers l'histoire *Anne ici – Sélina là-bas*) », *Synergies Turquie*, no 9, 2016,

Dans ce sens, dans les pays d'accueil, la présence des émigrés s'accompagne souvent de phénomènes inévitables tels que la discrimination, les actes racistes, les conflits, la crise identitaire, et les interrogations sur le sentiment d'appartenance. Ces réalités tragiques naissent d'une violence systémique qui porte atteinte aux droits fondamentaux des individus, constituant une violation des droits de l'homme et affectant profondément la dignité du citoyen.

En ce sens, Khalil présente la transculturalité comme un champ de conflits parfois violents, un choc des civilisations vécu au niveau individuel et social à travers l'humiliation et la discrimination envers les immigrants d'origine arabe et africaine. L'auteur dépeint avec justesse les différences culturelles, les identités plurielles et les dérives possibles lorsque le dialogue échoue.

Dans cette perspective, on constate que là où deux mondes se rencontrent et que l'un d'eux s'enferme dans l'égoïsme, la confrontation devient inévitable et le conflit s'installe. La véritable cohabitation, tout comme le simple côtoiement, exige une égalité de regard, dégagée de toute prétention de supériorité comme de tout complexe d'infériorité. C'est précisément ce déséquilibre que mettent en lumière les figures de Kurt et de Joma dans *L'Équation africaine*, tout comme la tension entre l'Occident et l'Orient dans *Khalil*, où l'arrogance d'un camp et la blessure de l'autre rendent le dialogue presque impossible

Conclusion partielle

L'examen des stratégies d'écriture et de la singularité stylistique de Yasmina Khadra a mis en lumière une esthétique propre, qui le distingue nettement au sein de la littérature algérienne et maghrébine d'expression française. Son recours à la polyphonie et au dialogisme, en écho à Bakhtine, l'usage du « je » oscillant entre intimité et universalité, l'art de la titrologie et du pseudonymat, ainsi que le goût pour l'esthétique des contraires traduisent une volonté constante de dépasser les conventions narratives et de réinventer l'écriture.

Par l'hybridation des genres et la densité poétique d'une prose à la fois limpide et travaillée, Khadra façonne une œuvre où l'esthétique se lie intimement à l'éthique, et où la forme devient le lieu d'une interrogation sur le sens de l'humain. La polyphonie ouvre un espace de débat entre voix opposées, brisant le monologue des idéologies ; l'esthétique des contraires incarne une pensée de la tension, refusant les simplifications manichéennes et à la rigidité des dualismes ; le pseudonymat et la titrologie, enfin, témoignent d'un positionnement critique et stratégique dans le champ littéraire.

Ces choix scripturaux éclairent une œuvre profondément traversée par la transculturalité : entre choc conflictuel et tentatives de côtoiement, entre dialogue espéré et impossibilité du véritable échange lorsque s'imposent les logiques d'ego, de supériorité ou d'infériorité.

Ainsi, Khadra ne s'enferme pas dans un modèle figé : il déploie un style mouvant, pluriel et dialogique, qui ouvre à une réflexion sur le rôle et la responsabilité de l'écrivain. Loin de séparer esthétique et éthique, ses stratégies d'écriture deviennent le miroir d'un engagement subtil, où la création littéraire se fait à la fois mémoire, critique et réinvention du monde.

C'est à l'exploration de cette dimension que nous consacrerons le chapitre suivant, intitulé « **Positionnements et engagement : lectures croisées de trois romans** ». Nous y verrons comment, à travers *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil*, les choix stylistiques étudiés ici se prolongent en véritables gestes d'engagement, permettant à l'auteur d'inscrire son écriture dans les débats brûlants de la mémoire coloniale, des fractures identitaires et des crises contemporaines.

Chapitre III

**Positionnements et engagement :
lectures croisées de trois romans**

« Être plusieurs, c'est peut-être la seule manière d'être quelqu'un. »

Fernando Pessoa, Le Livre de l'intranquillité

Introduction partielle

« Il n'y a pas de création totalement dépourvue d'intentionnalité, qu'il n'existe pas, en matière d'esthétique, d'option qui tienne de la neutralité la plus pure, de l'innocence la plus candide »³⁷⁶ Il n'existe pas de création totalement neutre, dépourvue de signification ou exempte de toute perspective. Chaque acte créatif reflète inévitablement un positionnement, un point de vue, une sensibilité, une idéologie ou une émotion. Ainsi, la création ne se réduit jamais à un geste passif ou fortuit ; elle engage l'auteur dans une démarche délibérée, porteuse d'une intention esthétique, intellectuelle et morale.

Dans le cas de notre auteur, sur un même plan narratif, la fulgurance de l'engagement et l'âpreté du réel se trouvent inextricablement liées. Cette fusion procède d'une esthétique engagée, à l'image du Nouveau Roman, où le positionnement formel épouse intrinsèquement une dimension sociale.

Ainsi, l'engagement trouve son origine dans une conviction politique tout en étant également porteur d'une dimension idéologique. Khadra manifeste un engagement humaniste comme un acte de solidarité historique, à travers sa prise de position par rapport aux sujets précis, du moins dans son œuvre romanesque, l'auteur n'en appelle pas moins à un idéal de paix et de vivre-ensemble, condamnant avec force

³⁷⁶ A.-P. Bokiba, cité dans W. Kangulumba Munzenza, *Écriture de la violence dans le roman africain francophone des années 1990 : une esthétique dans le cri. Le cas des deux Congo* (Thèse de doctorat, Université Catholique de Louvain, Faculté de Philosophie, Arts et Lettres, Département d'études romanes), Louvain-la-Neuve, 2011, <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:104248>, consulté le 5 mai 2024.

violences, oppressions et humiliations ce qui confère à son œuvre une valeur intemporelle

Pour saisir les mécanismes de cet engagement, la théorie bakhtinienne de la polyphonie s'avère éclairante. Comme le souligne Bakhtine dans son ouvrage *La Poétique de Dostoïevski (1929)* que les idées sont distribuées entre les personnages, non pas en tant qu'idées valables en soi, mais en tant que manifestations sociologiques ou caractérogiques de la pensée. Khadra construit ainsi une œuvre polyphonique où chaque voix, chaque discours, qu'il soit racial, contestataire ou identitaire, trouve à s'exprimer dans un dialogue complexe, sans que l'auteur n'impose jamais une vérité unique.

Dans cette architecture narrative, où se mêlent les genres littéraires, chaque personnage incarne une conscience autonome, porteuse d'une vision du monde irréductible. Les idées qu'ils véhiculent reflètent leurs particularités sociales, culturelles, historiques ou individuelles, et s'inscrivent dans un dialogue où s'affrontent et se répondent ces différentes voix. L'auteur ne tranche pas ; il orchestre. Il ne juge pas ; il expose. Son œuvre devient ainsi l'espace où coexistent et se heurtent des consciences multiples, avec leurs contradictions internes et leurs partialités constitutives, formant un tableau aussi riche que conflictuel de la condition humaine.

Ce dernier chapitre se propose d'analyser les stratégies narratives et idéologiques par lesquelles Yasmina Khadra construit son positionnement d'auteur dans *Ce que le jour doit à la nuit*.

Nous commencerons par analyser la confrontation des discours qui traverse les romans, entre le discours racial dominant et les contre-discours qui le contestent, car elle constitue la trame conflictuelle fondamentale sur laquelle s'édifie l'œuvre.

Dans un second temps, nous examinerons la quête identitaire des protagonistes, dont les parcours, déchirés entre plusieurs appartenances et héritages, s'inscrivent au cœur de cette tension discursive.

Nous montrerons ensuite comment Yasmina Khadra, en orchestrant ces tensions, dépasse la simple représentation pour affirmer une posture d'engagement. Son écriture, à la fois empathique et lucide, déploie une polyphonie de voix qui échappe au manichéisme et construit une éthique subtile et complexe.

Enfin, nous proposerons la notion de "syndrome de l'objet aimé" comme grille de lecture synthétique, permettant de saisir les mécanismes de possession, de dépossession et de mélancolie postcoloniale qui structurent l'ensemble de l'œuvre.

À travers cette progression, nous verrons comment l'auteur explore les failles et les illusions d'une histoire douloureuse, tout en ouvrant, par la littérature, la possibilité d'une compréhension et d'une mémoire partagée.

III-1- Dire et Contre-dire : Luttres discursives et résistances

identitaires dans l'œuvre de Yasmina Khadra

Dans les rapports dominant-dominé, colonisateur-colonisé, le discours est souvent racial, valorisant-dévalorisant comme le souligne Albert Mimi dans *Le portrait du colonisé* : « *Il est remarquable que le racisme fasse partie de tous les, sous toutes les latitudes. Ce n'est pas une coïncidence : Le racisme résume et symbolise la relation fondamentale qui unit colonialiste et colonisé.* »³⁷⁷ Le racisme, selon Mimi, agit comme un mécanisme fondamental qui structure et justifie cette domination. Il résume et symbolise cette relation en naturalisant la supériorité du colonisateur et la subordination du colonisé à travers des représentations idéologiques qui renforcent la hiérarchie sociale, politique et économique.

En effet, le discours racial est né de la fracture d'un conflit qui, tel une plaie ouverte, persiste et refuse de se cicatriser. Le choix des personnages opposés dans l'œuvre de Khadra reflète une réalité blessante qui engendre racisme, violence et refus de l'Autre. Et à travers cette réalité, l'écrivain se positionne et manifeste son engagement.

Un énoncé caractérisable certes par des propriétés textuelles, mais surtout comme un acte de discours accompli dans une situation (participants, institution, lieu, temps) ; ce dont rend bien compte le concept de « conduite langagière » comme mise

³⁷⁷ Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 69., p. 99.

*en œuvre d'un type de discours dans une situation
donnée*³⁷⁸

De ce fait, parler ou écrire ne relève pas uniquement de la production de mots, mais d'un acte social ancré dans un cadre interactionnel et culturel donné. Ainsi, Par le discours racial et le discours opposé se construit une énonciation où chaque personnage incarne son statut, sa culture et ses convictions, tout en dénonçant et s'opposant au discours de l'Autre. Un Autre perçu comme ennemi et adversaire où l'appartenance sociopolitique, ethnique et l'histoire propre à chacun placent ces personnages en opposition inconsciente.

Le dialogisme, selon Bakhtine. « *Capacité de l'énoncé à faire entendre, outre la voix de l'énonciateur, une (ou plusieurs) autre(s) voix qui le feuilletent énonciativement* »³⁷⁹ est intrinsèquement lié à la polyphonie : « *Ce procédé est fondé sur la polyphonie énonciative, c'est à-dire un mode d'énonciation rhétorique qui introduit plusieurs voix. C'est une manière de rendre plus vivant un discours.* »³⁸⁰ ce qui crée une multiplicité de voix qui interagissent ou dialoguent implicitement, en servant des effets rhétoriques comme l'ironie, la remise en question, l'ambiguïté, ou encore la mise en débat d'idées à l'intérieur d'un même énoncé.

Ce pouvoir dialogique, par la pluralité des voix qu'il convoque, rend possible une ouverture à l'Autre au moyen d'un discours interculturel. Puisque toute expression artistique s'ancre dans un contexte social, l'œuvre de Khadra expose une

³⁷⁸ N. Soulimane et S. Allam-Iddou, « Actes de langage et construction narrative du discours dans *Khalil* de Yasmina Khadra », *Revue algérienne des lettres*, vol. 7, no 1, 2023, pp. 227-239, Pdf.

³⁷⁹ Jacques Bres, Aleksandra Nowakowska, Jean-Marc Sarale et Sophie Sarrazin (dirs.), *Dialogisme : langue, discours, GRAMM-R, Études de linguistique française*, no 14, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang S.A., 2012, p. 30.

³⁸⁰ W. Kangulumba Munzenza, *Écriture de la violence dans le roman africain francophone des années 1990 : une esthétique dans le cri. Le cas des deux Congo* (Thèse de doctorat, Université Catholique de Louvain, Faculté de Philosophie, Arts et Lettres, Département d'études romanes), Louvain-la-Neuve, 2011, <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:104248>, consulté le 5 mai 2024.

charge idéologique et politique à travers le discours racial et son contrepoint, en représentant la réalité actuelle propre à chaque roman.

L'œuvre de Khadra un espace de dialogue où s'affrontent les voix des stéréotypes, des imaginaires collectifs, des idéologies et du politique, mais aussi celles de l'Histoire et de la mémoire. Dans ce cadre, Bakhtine souligne que : « *les idées sont distribuées entre les personnages, non pas en tant qu'idées valables en soi, mais en tant que manifestations sociologiques ou caractérogiques de la pensée.* »³⁸¹

Dans un roman polyphonique, chaque personnage incarne une voix autonome, porteuse d'une vision du monde singulière. Les idées qu'ils expriment révèlent leurs ancrages sociaux, culturels ou historiques, et s'inscrivent dans un échange entre ces différentes voix. L'auteur n'impose aucune vérité unique ; il compose un lieu où coexistent et se confrontent des consciences multiples, avec leurs contradictions propres.

III-1- 1 Le discours colonial, le discours national et le discours opposé (post-colonial) dans ce que le jour doit à la nuit

Albert Memmi affirme avec lucidité : « *le discours raciste devrait paraître ennuyeux, périmé : mille et mille fois sa réfutation a été faite et refaite, par des spécialistes de tout genre* »³⁸² d'après Memmi, la force du racisme est dans sa persistance sociale et psychologique. D'où le paradoxe : même périmé sur le plan intellectuel, il reste vivace dans les pratiques, les mentalités et les rapports de domination. Dans ce roman, le discours colonial est incarné par des personnages comme

³⁸¹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, trad. Kolitcheff, préface J. Kristeva, Paris, Seuil, 1990, p. 123.

³⁸² Albert Memmi, cité dans *Exergue*, « Albert Memmi, *Le Racisme : Description, Définition, Traitement* (1982) », op. cit.

d'André, l'ami européen de Jonas, à l'encontre des Arabes, s'adresse à Jelloul, son factotum algérien : « *Les Arabes, c'est comme les poulpes ; il faut les battre pour les détendre.* »³⁸³ Ces propos chargés de haine et de mépris révèlent la nature du rapport entre colonisé et colonisateur en Algérie coloniale et affirme la suprématie des Français et leur emprise sur les colonisés. Ainsi, la violence verbale s'inscrit dans une logique de déshumanisation qui justifie l'exploitation coloniale.

Ainsi, le dialogue entre Isabelle et Jonas, l'enfant, révèle la fracture profonde entre leurs mondes : « *Nous ne sommes pas du même monde, monsieur Younes. Et le bleu de tes yeux ne suffit pas.* »³⁸⁴ Elle ajoute : « *-Je suis une Rucillio, as-tu oublié ?... Tu m'imagines mariée à un Arabe ?* »³⁸⁵ Ce discours racial, empreint de stéréotypes et d'un eurocentrisme absolu contre les Arabes, plonge Jonas dans le choc. La supériorité raciale se fonde sur des symboles, comme l'idée que l'appartenance à une certaine classe sociale ou une ascendance européenne justifie l'infériorité de l'Autre. Albert Memmi dit à ce propos : « *« il existe des races pures [...], les races pures sont biologiquement supérieures aux autres [...], les multiples supériorités expliquent et légitiment la dominance et les privilèges des groupes supérieurs* »³⁸⁶

De même, les paroles d'un camarade européen de classe à l'égard d'Abdelkader témoignent de cette perception, affirmant que : « *Parce que les Arabes sont des paresseux* »³⁸⁷ suscite une réponse ferme de Mahi, interrogé par Younes sur cette accusation : « *Nous ne sommes pas paresseux, nous prenons le temps pour vivre. Ce qui n'est pas le cas des occidentaux. Pour eux le temps est de l'argent, pour nous,*

³⁸³ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 145.

³⁸⁴ *Ibid.* p. 128.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Albert Memmi, cité dans Exergue, « Albert Memmi, *Le Racisme : Description, Définition, Traitement* (1982) », mai 2021, <https://www.exergue.com/h/2021-05/tt/memmi-racisme.html>, consulté le 8 septembre 2025.

³⁸⁷ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., pp. 93-94.

le temps, ça n'a pas de prix. »³⁸⁸ Memmi s'interroge avec une acuité critique : ce mythe, forgé par et pour la domination coloniale, peut-il être cru de façon absolue et généralisée ? : « *peut-on accuser de paresse un peuple tout entier ?* »³⁸⁹ Puis, il répond d'une voix tranchante, démasquant l'arbitraire de ce préjugé : « *le colonisateur institue le colonisé en être paresseux. Il décide que la paresse est constitutive de l'essence du colonisé.* »³⁹⁰ En effet, le racisme s'insinue dès l'enfance au plus intime des consciences, façonnant mépris et préjugés à l'égard des indigènes. Albert Memmi observe avec une clairvoyance amère :

*Ensemble de conduites, de réflexes appris, exercés depuis la toute première enfance, fixé, valorisé par l'éducation, le racisme colonial est si spontanément incorporé aux gestes, aux paroles, même les plus banales, qu'il semble constituer une des structures les plus solides de la personnalité colonialiste.*³⁹¹

Ainsi, Memmi démonte avec une rigueur analytique implacable le mythe de la paresse systématiquement associé aux indigènes, mythe fondateur et récurrent de l'idéologie coloniale. Il en révèle les mécanismes intimes et les fonctions cachées :

Rien ne pourrait mieux légitimer le privilège du colonisateur que son travail ; rien ne pourrait mieux justifier le dénuement du colonisé que son oisiveté. Le portrait mythique du colonisé

³⁸⁸ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 94.

³⁸⁹ Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, op. cit., 110-111.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 111.

³⁹¹ *Ibid.*, pp. 99-100.

*comprendra donc une incroyable paresse. Celui du colonisateur, le goût vertueux de l'action.*³⁹²

D'un côté, le colonisateur légitime son privilège et sa supériorité, non pas par force brute, mais par la valorisation de son travail et de son activité, qu'il présente comme vertueuse et méritée. Le travail devient ainsi une preuve morale et sociale qui justifie sa position dominante. De l'autre côté, le colonisé est stigmatisé par un portrait mythique d'oisiveté et de paresse, qui sert à expliquer et à justifier son dénuement, sa marginalisation et son exploitation.

De plus, les propos de Jaime Jiménez Sosa à l'égard des Arabes qu'il emploie : « *J'emploie des Arabes depuis des générations[...] C'est tous des serpents.* »³⁹³ et sa qualification de : « *pouilleux de fainéants.* »³⁹⁴ Ces paroles renforcent le discours racial et la discrimination exercée dans le contexte colonial en portant un jugement profondément péjoratif qui stigmatise non seulement les Arabes, mais plus particulièrement les indigènes.

D'autre part, le discours opposé de Jelloul à Jonas révèle une conscience profonde du sens de la patrie et de la misère coloniale dans le pays des siens, derrière la colline aux deux marabouts à Rio Salado : « *C'est comme ça que vivent les nôtres Jonas [...] Tourne le dos à la vérité des tiens et cours rejoindre tes ami, Younes...J'espère que tu te souviens encore de ton nom.* »³⁹⁵ Tandis que les étrangers vivent dans l'opulence. Jonas perçoit les propos de Jelloul comme violents, mais ils traduisent en réalité une vérité que Younes/Jonas refuse d'accepter, en disant :

³⁹² Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 109.

³⁹³ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 301.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 305.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 188.

« J'étais sidéré par la violence de ses propos. Jelloul n'avait pas vingt ans, cependant il émanait de sa personne une force secrète et une maturité qui m'impressionnaient (...) Il affichait une dignité dont je ne l'imaginai pas capable »³⁹⁶ Jonas lui confie : « Je n'aime pas la guerre. »³⁹⁷ Jelloul lui répond : « N'as-tu pas compris que tout un peuple se bat pour ta propre rédemption. »³⁹⁸ Cette parole incarne le discours nationaliste, celui de la résistance à la colonisation, où la prise de conscience de son identité et de son appartenance à une nation en lutte est essentielle. Il lui rappelle avec force : « Tu es des nôtres, mais tu mènes leur vie. »³⁹⁹ Younes/Jonas avoue alors que Jelloul a raison : « Jelloul n'avait pas tort (...) Partagé entre la fidélité à mes amis et la solidarité avec les miens, je temporisais. Il était évident qu'après (...) la prise de conscience des masses musulmanes, je serais contraint d'opter, tôt ou tard, pour un camp. »⁴⁰⁰

Jiménez Sosa, revendiquant son rôle de colonisateur civilisateur, dépeint les moudjahidine ainsi : « Les fellagas ne sont pas bâtisseurs. On leur confierait le paradis, ils le réduiraient en ruines. Ils n'apporteront à ton peuple que malheurs et désillusions »⁴⁰¹ En contraste, Mahi, son oncle, adopte un discours nationaliste en évoquant les exploits de Lalla Fatma N'seumeur et l'émir Abdelkader :

C'était une sorte de douairière, aussi autoritaire que fortunée. Elle s'appelait Lalla Fatna, et avait des terres aussi vastes qu'un pays (...) les notables de la région venaient laper dans le creux de sa main. Même les officiers français la courtoisaient (...) Cette dame, cette figure de légende, eh bien,

³⁹⁶ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 186.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 337.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 343.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 307.

*c'est ton arrière- grand-mère. On raconte que si
l'émir Abdel-Kader l'avait connu, il aura changé le
cours de l'histoire.*⁴⁰²

Mahi incarne ici la mémoire historique et la transmission de l'héritage national algérien, une manière de célébrer la résistance et de réaffirmer l'identité du peuple face à l'opresseur.

De la même manière, Younes prend pleinement conscience de l'importance de ces combattants : « *Je me mis à retenir des noms jusque-là inconnus (...) Ben M'hidi, Zabana, Boudiaf (...) noms de héros et noms de lieux indissociables d'une adhésion populaire que j'étais à mille lieues d'imaginer aussi concrète, aussi déterminée.* »⁴⁰³

Ce passage montre un moment clé où Younes, à travers l'apprentissage des luttes passées, incarne une prise de conscience nationaliste et se rallie à la cause de l'indépendance de l'Algérie. Cette prise de conscience reflète clairement le positionnement de Yasmina Khadra sur ce sujet, soulignant ainsi la détermination du peuple dans sa quête de liberté.

D'autre part, J. Sosa s'adresse à Younes/Jonas en affirmant que les Pieds-Noirs sont les véritables propriétaires des terres algériennes : « *Ces terres ne sont pas les leurs (...) nous ne céderons pas. L'Algérie est notre invention (...) et nous ne laisserons aucune main impure souiller nos graines et nos récoltes.* »⁴⁰⁴ Ce Mythe est bien souligné dans *Le portrait du colonisé* :

*De même encore, pour la fameuse ingratitude du
colonisé, sur laquelle ont insisté des auteurs dits
sérieux : elle rappelle à la fois tout ce que le*

⁴⁰² Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 79.

⁴⁰³ *Ibid.*, pp. 314-315.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 305.

*colonisé doit au colonisateur, que tous ces bienfaits
sont perdus, et qu'il est vain de prétendre amender
le colonisé.* ⁴⁰⁵

Selon ce stéréotype, le colonisé serait perçu comme redevable au colonisateur, notamment pour ce que ce dernier aurait apporté, civilisation, progrès, bienfaits supposés. Mais en même temps, cette même image prétend qu'il ne reconnaît pas ces bienfaits, les perdant et refusant de les accepter ou de s'améliorer.

Younes/Jonas lui rétorque :

*Cette terre ne vous appartient pas. Elle est le bien
de ce berger d'autrefois dont le fantôme se tient
juste à côté de vous et que vous refusez de voir (...)
Le malheur y sévit depuis que vous avez réduit des
hommes libres au rang de bêtes de somme* ⁴⁰⁶

Là encore, Younes fait valoir la légitimité historique des Algériens sur leur terre, en opposition à la narration colonialiste, incarnant pleinement le discours nationaliste de résistance et de souveraineté sur la terre algérienne. Parallèlement, Younes s'identifie profondément aux espaces indigènes, affirmant que l'Algérie est musulmane et enracinée dans son héritage arabo-berbère :

*Un monde était en train de se reconstruire dans
son authenticité séculaire (...) Médine J'dida (...)
musulmane et arabo-berbère jusqu'au bout des
ongles (...) Comment avais-je pu me passer de cette
partie de moi-même ?* ⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, op. cit., p. 112.

⁴⁰⁶ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit* op. cit., p. 306.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 283.

Il exprime sa joie en évoquant le jour de l'indépendance : « *C'était un beau jour, avec un soleil grand comme la douleur des partants, immense comme la joie des rentrants.* »⁴⁰⁸ Cette scène reflète la quête d'identité nationale et le désir de renouer avec une culture et une histoire qui ont été opprimées par la colonisation.

Ce que le jour doit à la nuit représente l'Algérie coloniale dans toutes ses dimensions : politiques, socio-historiques et culturelles. Le roman restitue non seulement le système oppressif, avec ses propos raciaux, ses hiérarchies imposées, ses violences symboliques, mais aussi les microcosmes humains qui s'y débattent. À travers des personnages comme Jonas/Younes, Jelloul et Mahi, Yasmina Khadra dévoile les luttes intimes et collectives de ceux qui cherchent à retrouver leur identité et leur dignité dans un contexte de déshumanisation.

III-1-2 Discours racial et le discours opposé dans L'Équation africaine

Le discours révèle un positionnement racial marqué, perceptible dans le choix du langage qui attribue des qualificatifs différenciés au même sujet. Ce combat linguistique évoque la profonde fracture opposant deux pôles antagonistes, incarnés par les figures de Joma et des mercenaires, d'une part, et de Kurt, qui représente l'arrogance occidentale, d'autre part. Ce dernier désigne le pirate comme : « *un grand échalas la peau cuivrée.* »⁴⁰⁹ les qualifiant également des : « *énergumènes* »⁴¹⁰ Dans un autre passage, il les décrit ainsi : « *deux noires frénétiques, le premier (...) une brute nue jusqu'à la ceinture(...), du venin dans les yeux.* »⁴¹¹ Il le dépeint : « *ses yeux brillent d'un éclat malsain (...) ne pas avoir toute sa tête avec les grotesques lunettes sans verre*

⁴⁰⁸ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit* op. cit., p. 366.

⁴⁰⁹ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 57.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁴¹¹ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 56.

qu'il porte avec désinvolture. »⁴¹² Le médecin allemand le traite de : « - vous n'êtes qu'un monstre. »⁴¹³ et les réduit encore à une : « bande de sauvages. »⁴¹⁴ Joma lui rétorque en empruntant le même ton : « *En Afrique, le sauvage c'est toi.* »⁴¹⁵ Il lui confie aussi : « *je n'aime pas le bleu de tes yeux* »⁴¹⁶ avant de l'ironiser dans un autre moment en déclarant : « *à votre honneur monsieur le civilisé* »⁴¹⁷ Cependant, le médecin civilisé les considère avec une condescendance révélatrice : « *les mentalités sont différentes par ici (...). Ces gens sont de notre temps, mais d'un autre âge* »⁴¹⁸ Par cette affirmation, il souligne la fracture profonde qui oppose un Occident se percevant comme avancé et riche des ressources de l'Afrique, tandis que celle-ci, spoliée, sombre dans l'appauvrissement. Albert Mimi souligne : « *De même pour l'absence de besoins du colonisé, son inaptitude au confort, à la technique, au progrès, son étonnante familiarité avec la misère.* »⁴¹⁹ Ce portrait construit par le colonisateur justifie l'exploitation et la domination en présentant le colonisé comme naturellement inadapté à une vie confortable ou moderne.

Une telle représentation, en essentialisant sa prétendue incapacité, participe à légitimer son infériorisation et fait de sa condition de précarité et de dépendance non plus le fruit d'une spoliation, mais l'expression tragique d'une nature déficiente. Joma, qui n'a rien oublié des exactions de son ancien colonisateur usurpateur revendique d'une voix intraitable sa légitimité de maître sur cette terre : « *Tu es en Afrique et ici, je suis le maître.* »⁴²⁰ Il décrit l'Afrique comme celle : « *les royaumes noirs* »⁴²¹ et

⁴¹² Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 57.

⁴¹³ *Ibid.* p. 170.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 170.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁴¹⁹ Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, op. cit., p. 56.p. 112.

⁴²⁰ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 56., p. 68.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 132.

insiste pour que le médecin comprenne que : « *le temps des colonies est révolu* »⁴²²
Pour montrer que la domination blanche a pris fin. Il ajoute : « *Aujourd'hui, la force est de mon côté* »⁴²³ et lui fait savoir qu'en Afrique : « *la donne a changé de main* »⁴²⁴ affirmant ainsi que le continent appartient désormais à ses habitants. Rappelant la négritude et l'esclavage d'antan, il lance avec défi : « *Et même si je ne suis à tes yeux qu'un taré de nègre, c'est moi qui mène la danse.* »⁴²⁵ Les paroles de Joma révèlent une rancune profonde, une soif de vengeance et une haine farouche à l'égard des Occidentaux. Maryse Condé souligne dans ouvrage *La vie sans fard* (2012) que le mot nègre est une fabrication européenne. Ainsi, loin de la circonscrire à un moment historique révolu, Condé en fait le point de départ d'une métamorphose incessante. Elle pressent et annonce que cette idée-force, ce désir de se nommer soi-même, est appelé à évoluer, à se transformer et à se dépasser au fil du temps, se parant sans cesse de nouveaux avatars pour répondre aux défis de chaque époque.

Memmi approfondit cette réflexion d'une envergure philosophique remarquable : « *la mémoire de l'individu est le fruit de son histoire et de sa physiologie.* »⁴²⁶ Il souligne que la mémoire ne se réduit ni à un simple archivage du passé, ni à une fonction cérébrale isolée ; elle est plutôt la synthèse vivante d'un parcours existentiel et des capacités biologiques qui le soutiennent.

Le médecin, choqué, déclare : « *je n'en ai jamais croisé de semblables de ma vie* »⁴²⁷ Pour lui : « *ces êtres dépourvus de conscience ne se contentent pas de banaliser la pratique délibérée de la mort, mais qu'ils la revendiquent comme un droit.*

⁴²² Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 98.

⁴²³ *Ibid.*, p. 99.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁴²⁶ Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 132.

⁴²⁷ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 56.

»⁴²⁸ En réponse, Joma oppose un discours radicalement contraire : « *pour moi, vie ne compte pas plus que votre mort* »⁴²⁹ il lui affirme : « *on meurt tous les jours* »⁴³⁰ Cette réponse souligne à quel point les Africains souffrent et meurent, victimes de la misère, des épidémies, de la faim et de la soif. Ainsi, La mort s'érige en condition de la survie, tant personnelle que collective, justifiant une loi implacable : celle qui ordonne de frapper le premier pour éviter de périr : « *tes titres universitaires comme ton arrogance de Blanc n'ont pas cours là où une simple balle suffit à confisquer l'ensemble des privilèges* »⁴³¹

L'auteur présente deux mondes radicalement distincts, dont les représentations s'opposent violemment. L'histoire, telle une force motrice, alimente jugements et contradictions, devenant le ressort principal du conflit entre dominants et dominés ou « *Le colonisateur participe d'un monde supérieur* »⁴³², un antagonisme ancien qui persiste encore aujourd'hui. Chaque personnage, enraciné dans son cadre social spécifique, porte la voix des valeurs, des perceptions et des représentations propres à son groupe d'appartenance. Les jugements portés sur l'autre ne sont jamais l'expression d'un regard strictement individuel, mais le reflet d'un imaginaire collectif empreint de racisme, d'arrogance, de rancune et de haine. Ainsi, les Africains sacrifiés au nom d'un pouvoir politique, colonial ou autre, se retrouvent victimes d'un rapport de force imposé à des minorités sur un continent meurtri.

Cette opposition dialogique, dans l'œuvre montre les tensions et affrontements entre diverses visions du monde, héritées des environnements sociaux et culturels des personnages, ainsi que des transformations liées aux progrès

⁴²⁸ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 91.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*, p. 100.

⁴³² Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, op. cit., pp. 42-43.

technologiques et aux croyances spirituelles. Par le truchement de ces discours antagonistes, Joma exprime avec force les stigmates profonds d'un passé douloureux, héritage d'une Afrique meurtrie par l'esclavage. Pour Memmi, il apparaît que :

*« Tout se passe, enfin, comme si la colonisation contemporaine était un raté de l'histoire. Par sa fatalité propre et par égoïsme, elle aura tout échoué, pollué tout ce qu'elle aura touché. Elle aura pourri le colonisateur et détruit le colonisé. »*⁴³³

Selon cette analyse incisive, la colonisation, entraînée par sa logique implacable et l'égoïsme des dominateurs, n'a engendré aucune réalisation positive ; elle n'a au contraire semé que ruines et corruption. Elle a souillé les âmes et les territoires, corrompant irrémédiablement le colonisateur tout en anéantissant le colonisé. Elle a corrompu le colonisateur, moralement et peut-être aussi socialement, en l'enfermant dans une logique oppressive et exploitante qui le déshumanise aussi. Parallèlement, elle a détruit le colonisé, non seulement matériellement et économiquement, mais aussi culturellement et psychologiquement, en altérant ses structures sociales, son identité et son bien-être.

Cette opposition de discours, marquée par une perception raciale empreinte de mépris et de stéréotypes, incarne la domination occidentale. À travers cette critique, le roman dénonce le néocolonialisme et propose une réflexion sur l'Afrique contemporaine, un continent toujours pris dans les jeux de pouvoir mondiaux. Dans cette dynamique, Joma, personnage emblématique, se révolte contre la soumission et le fléau de l'esclavage d'autrefois, rejetant ainsi la fatalité imposée par l'Histoire coloniale. Albert Memmi, en visionnaire des luttes identitaires, offre une conclusion à la fois profonde et lumineuse. Selon lui, une fois réappropriée toute sa dignité et son héritage, l'ex-colonisé ne sera plus un objet de l'histoire mais deviendra un homme libre,

⁴³³ Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, op. cit., P. 140.

pleinement humain, avec : « *Toutes ses dimensions reconquises, l'ex-colonisé sera devenu un homme comme les autres. Avec tout l'heur et le malheur des hommes, bien sûr, mais enfin il sera un homme libre.* »⁴³⁴ La libération qu'il évoque est une affirmation existentielle, où le colonisé, désormais maître de son propre destin, accède à une liberté pleine et entière, marquée par les joies et les souffrances universelles de l'humanité.

III-1- 3 Les voix contraires de Khalil entre radicalisme et tolérance

Le roman *Khalil* aborde la question de l'intégration des immigrés en Europe. Khadra le présente comme une remise en cause de la violence et des valeurs occidentales. Khalil, jeune homme manipulé par des islamistes, déclare : « *j'avais choisi sous serment de servir Dieu et de me venger de ceux qui m'avaient chosifié.* »⁴³⁵ Lyès, l'émir islamiste, lui tient un discours manipulateur : « *Tu ne seras jamais un Belge à part entière[...] Tu n'auras pas de voiture avec chauffeur. Et s'il t'arrivait, par je ne sais quel miracle, de porter un costume-cravate, le regard des autres te rappellerait d'où tu viens.* »⁴³⁶ Ces propos haineux et manipulateurs viennent d'islamistes qui ignorent la tolérance et la solidarité de l'islam la religion et non l'idéologie. Ces discours empreints de rancune et de vengeance sont le fruit de l'ignorance, résultat de confier la religion aux mains des ignorants. Il ajoute : « *les vrais criminels, ce ne sont pas ceux qui se font sauter au milieu de la foule, mais ceux qui ont rendu la boucherie possible* »⁴³⁷

⁴³⁴ Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, op. cit., P. 177.

⁴³⁵ Yasmina Khadra, *Khalil*, Alger, Casbah Éditions, 2018, p. 12.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁴³⁷ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., pp. 141-142.

Dans un discours inverse, Moka, qualifié par Lyès d' : « *en ivrogne déglingué* »⁴³⁸ , déclare : « *le devoir, Khalil, est de vivre et laisser vivre* »⁴³⁹ Khalil reconnaît en lui-même : « *Moka n'avait pas tort. Le vrai devoir est de laisser vivre.* »⁴⁴⁰ Ainsi, c'est Lyès qui apparaît comme l'ivrogne déglingué, animé par une haine envers les Occidentaux, se masquant derrière l'islamisme et non l'islam véritable. De même, l'imam Sadek, à travers lequel Khadra critique l'idéologie islamiste en opposition à la religion, affirme : « *L'islamisme n'est pas l'Islam, c'est une idéologie, pas une religion.* »⁴⁴¹ Dans la même veine, l'imam Sadek, membre des Frères musulmans sans lien réel avec l'islam, préconise la rupture avec les non-musulmans : « *l'imam Sadek nous recommandait de ne pas fréquenter les non –musulmans* »⁴⁴² Puisant aux sources du religieux et du politique, la parole de l'auteur y trouve son fondement et sa résonance.

En parallèle, dans un autre discours opposé, Khadra, à travers Khalil le narrateur, présente Buffa, son ami d'enfance européen, comme : « *Buffa n'était ni raciste ni islamophobe.* »⁴⁴³ Dominique, dit Buffa, professe la foi chrétienne, mais admet honnêtement la richesse et la profondeur spirituelle de l'islam. Il le décrit ainsi : « *Buffa était chrétien, (...) Buffa l'admettait ouvertement. Il reconnaissait qu'il y avait quelque chose, dans l'islam, qui relevait du miracle, et trouvait notre façon de pratiquer notre religion beaucoup plus sincère que celle de sa communauté* »⁴⁴⁴

De même, dans un discours religieux et pleinement humaniste, Rayane, son ami d'enfance, lui rappelle que la véritable essence de l'humanisme puise dans leur foi

⁴³⁸ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., p. 12.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 260.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁴² *Ibid.* p. 69.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*

originelle : « *Il est écrit dans le Coran que celui qui tue un être aura tué l'humanité entière.* »⁴⁴⁵

Après la mort de Zahra, Khalil a pris conscience de ce qu'il est en train d'accomplir ainsi que de ce qu'il a tenté de réaliser : « *Qu'étais-je allé prouver à Paris ? Qu'irais-je rectifier à Marrakech ? Si les prophètes n'ont pas réussi à nous assagir, c'est la preuve que la frustration est profondément humaine- le meilleur d'entre eux est celui qui essaye de la surmonter.* »⁴⁴⁶ en faisant appel à une réflexion profonde sur la nature humaine, la condition universelle de la frustration, et en mettant en avant la valeur morale de l'effort pour la dépasser malgré son caractère inévitable. Il ajoute : « *A quoi servirait mon suicide ? À gâcher les rêves des autres parce que j'avais pris les miens en grippe ? [...] Coupable ou victime, complice ou simple pion... j'étais plus à plaindre qu'à condamner.* »⁴⁴⁷ Cela reflète une profonde ambivalence intérieure chez Khalil, l'humain et non le terroriste, partagé entre culpabilité et sentiment de victimisation. Ce discours, à la fois lucide et mélancolique, empreint de regret et de réflexion existentielle sur le sens de ses actes, symbolise la fragilité de l'être humain, fragilité qui peut être dirigée dans un sens bénéfique comme elle peut l'être également dans une direction contraire.

Khalil finit par reconnaître ses erreurs et ses illusions : « *J'eus envie de me retourner pour voir une dernière fois et que je laissais derrière moi. Je ne me retournai pas...derrière moi il n'y avait que des regrets.* »⁴⁴⁸

À travers les propos de Khalil, le narrateur, Khadra exprime son désenchantement vis-à-vis de l'islamisme en exposant ses sources et démontre que l'islam, en tant que religion, est innocent de ces pratiques terroristes. Par ailleurs, il

⁴⁴⁵ Yasmina Khadra, Khalil, op. cit.,, p. 82.

⁴⁴⁶ Ibid., pp. 238-239.

⁴⁴⁷ Ibid.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 257.

offre le portrait d'un Européen chrétien tolérant et humaniste. Khadra se positionne tour à tour comme défenseur de Khalil, le terroriste, et comme son juge. Parfois, il incrimine la société, accusée de racisme et de radicalisation des immigrés, cause première de la dérive de Khalil vers le terrorisme ; parfois, il attribue cette radicalisation à l'absence d'affection familiale. Par ces discours, Khadra montre que le terrorisme n'a ni religion, ni nation, ni géographie, et que même en Europe, il est possible de fabriquer des terroristes au sein de la société occidentale. L'horreur et la barbarie sont universels.

III-2- Le "Je" est un "Autre" : La quête identitaire comme acte de résistance chez Khadra

III-2-1- Younes et Jonas : la quête d'unité dans la dualité

D'entrée de jeu, dans une société biculturelle, Younes a perdu son prénom arabe, sa famille biologique. De fait il est devenu Jonas et vit désormais avec sa famille d'adoption, non comme Algérien mais comme Roumi, dans une ville européenne, un quartier et une maison français. Ce changement lui fait perdre son identité. Erik Erikson illustre cette idée en disant :

Le fait que chaque individu est unique, différent de tous les autres par son patrimoine génétique. Cependant, elle a surtout un sens subjectif : elle renvoie au sentiment de son individualité (« je suis moi »), de sa singularité (« je suis différent des autres et j'ai telles ou telles caractéristiques ») et

*d'une continuité dans l'espace et dans le temps («
je suis toujours la même personne⁴⁴⁹*

Dès lors, le début de la quête identitaire se manifeste dans l'enjeu onomastique comme une déchirure : « - *C'est ta nouvelle maison, Jonas, me dit Germaine [...] - Je m'appelle Younes, lui rappelai-je. [...] - Plus maintenant, mon chéri...* »⁴⁵⁰ Younes, baptisé Jonas, reçut ce prénom français et biblique qui n'était pas seulement un prénom mais un effacement d'un jeune garçon bédouin et pauvre à qui l'on offre ainsi l'opportunité de devenir citadin, pharmacien, intellectuel et occidentalisé. « Younes » Ce prénom masculin coranique, empreint de culture arabe, symbolise pourtant son appartenance et son identité originelle.

Ainsi, il quitta ses champs de blé, sa chéchia et sa gandoura pour un quartier européen, un béret, une culotte courte et une tunique, abandonnant sa culture indigène au profit de celle de l'Autre. Ce faisant, il se dévêtait de son identité première, comme on se dépouille d'un habit, pour revêtir celui de l'Autre.

Or, les individus se définissent au sein de leur communauté, participant à la construction de cette identité commune. Il grandit alors dans une Algérie européenne : Younes devient cet autre, non par volonté mais par imposition. A ce propos, écrit Erik H. Erikson :

*La répudiation sélective et de l'assimilation
mutuelle des identifications de l'enfance ainsi que
de leur absorption dans une nouvelle configuration
qui, à son tour, dépend du processus grâce auquel
une société identifie le jeune individu en le*

⁴⁴⁹ Erik H. Erikson, cité dans Catherine Halpern, *Identité(s) : L'individu, le groupe, la société*, Tielt (Belgique), Sciences Humaines Éditions, 2016, p. 28.

⁴⁵⁰ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 73.

*reconnaissant comme quelqu'un qui avait à devenir
ce qu'il est.*⁴⁵¹

De surcroît, cette imposition relève de l'idéologie coloniale qui vise à anéantir l'indigène pour substituer les repères du colonisateur. Les tensions autour de Younes/Jonas dépassent les prénoms et l'habit : elles s'inscrivent dans l'espace, dans l'opposition entre la mère biologique bédouine et analphabète et la mère adoptive lettrée. De même se dessinent des fractures ses amis, entre Ouari, comme indigène et Fabrice, André comme européens. En outre, en tant que prétendant arabe d'Émilie, la Française, Younes/Jonas s'oppose aussi à ses rivaux européens.

En réalité, la domination coloniale s'exerce par l'éradication systématique, le déracinement des marqueurs identitaires originels, acculturation forcée, manipulation de la mémoire collective et imposition d'un oubli manipulé. Paul Ricoeur aborde dit à ce propos : « *Un autre abus de la mémoire est la mémoire manipulée dont la contrepartie est l'oubli manipulé. S'il y a une histoire officielle, autorisée, commémorée, il y a aussi un oubli officiel, des choses interdites dont on n'a pas le droit de se souvenir.* »⁴⁵² par conséquent, Younes, alias Jonas, vit cette hybridité comme une déchirure intime, un conflit sourd où s'affrontent ses identités contradictoires.

La dualité des prénoms, des espaces, des cultures, des identités, est une pure incarnation de la fracture entre deux mondes où Younes/Jonas oscille. Néanmoins, il ne peut être les deux ensembles, ni l'un ni l'autre pleinement. Si cette tension reflète son dilemme psychologique, elle manifeste aussi le déchirement d'une patrie qui baignant dans l'inégalité et le clivage social. Younes / Jonas, éprouvait avec une intensité précoce sa propre altérité : « *À l'école (...) Je n'étais pas tout à fait un des leurs et ils ne*

⁴⁵¹ Erik H. Erikson, cité dans Halpern, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁵² Paul Ricoeur, cité dans Charles Reagan, « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricoeur : *La mémoire, l'histoire, l'oubli* », *Transversalités*, no 3, 2008, p. 173, [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-transversalite>.

*manquaient aucune occasion de me le rappeler. »*⁴⁵³ D'où cette identité hybride qu'Edward Saïd aborde dans son ouvrage *Culture et Impérialisme*. Car on peut perdre son identité, comme le colonisé plongé dans une société qui n'est plus la sienne : *« L'identité n'est pas une assimilation systématique des valeurs d'autrui, c'est un processus lent. »*⁴⁵⁴

Toutefois, cette perte de repères que Younes subit depuis l'enfance forge en lui une identité hybride fragile, cette identité mouvante demeure en devenir :

*On appelle identité la dynamique évolutive par laquelle l'acteur social donne sens à son être : en reliant le passé, le présent et l'avenir, ce qui procède des faits et des prescriptions sociales, ou de ses propres projets. Elle en constitue une totalisation, adaptée au monde, tout en procurant à l'acteur social un sentiment d'unité et de constance.*⁴⁵⁵

Dans sa jeunesse, ce déchirement identitaire chez Younes/Jonas se manifeste par une étrange indifférence paradoxale : il est en quête de son identité, tout en s'accommodant de celle qu'on lui attribue. Sans effort pour redevenir pleinement algérien, il est Younes, mais aussi Jonas. Cette dualité évoque l'identité rhizome. Le terme "rhizome", emprunté à Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, 1980, désigne ces racines multiples qui s'opposent à l'identité unique et fixe. Amin Maalouf reprend cette réflexion en évoquant sa propre identité : *« Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai*

⁴⁵³ Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 93.

⁴⁵⁴ Éloïse Brezault, *Identités post-coloniales et discours dans les cultures francophones*, vol. 1, sous la direction de Marie-Ange Somdah, Paris-Budapest-Turin, L'Harmattan, 2003, 160 p. (ISBN 2-7475-5088-5).

⁴⁵⁵ Halpern, Catherine, *Identité(s) : L'individu, le groupe, la société*, op. cit., p. 56.

une seule faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un "dosage" particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre. »⁴⁵⁶ Glissant la nomme "identité-relation", toujours en interaction avec d'autres cultures, par opposition ou complémentarité. Cette conception éclaire l'errance incarnée par Younes/Jonas : « L'identité-relation exulte la pensée de l'errance et de la totalité »⁴⁵⁷ . IL ajoute : « L'errance, c'est cela même qui nous permet de nous fixer »⁴⁵⁸ ce qui explique l'apaisement paradoxal de Younes dans sa dualité. Pourtant, son sentiment d'errance persiste : « une ombre. J'étais une ombre, indécise et susceptible, à l'affût d'un reproche ou d'une insinuation que parfois j'inventais, semblable à un orphelin dans une famille d'accueil »⁴⁵⁹

Younes n'était pas seul dans sa quête identitaire. En effet, des personnes et des facteurs deviennent les catalyseurs de cette recherche. Tout d'abord, Jelloul représente un stimulus de l'identité indigène chez Younes/Jonas. Constatant, il ne cesse de lui rappeler ses origines : « Tu es des nôtres, mais tu mènes leur vie. »⁴⁶⁰ Plus profondément, Jelloul incarne la conscience de Jonas et l'Algérie dans sa globalité historique, Cette Algérie humiliée, méprisée, écrasée, qui se lit dans les murs du patio de Jenane Jato comme derrière la colline aux deux marabouts⁴⁶¹ à Rio Salado : « C'est comme ça que vivent les nôtres Jonas. »⁴⁶². Dans son essai fondateur, *Portrait du colonisé (1973)*, Albert Memmi saisit avec une lucidité implacable la fracture sociale

⁴⁵⁶ Aouici, S. & Gallou, R., « Entre transmission et construction de l'identité : le cas des enfants de vieux immigrés africains », *Vie sociale*, n°4, 2016, <https://shs.cairn.info/revue-vie-sociale-2016-4-page-91?tab=texte-integral>, consulté le 23 mai 2024.

⁴⁵⁷ Rhimy, M. L., « L'identité-rhizome, le métissage et la créolisation : les résultantes d'une "contre-rhétorique", sous-tendant la fiction romanesque d'Édouard Glissant, et les soubassements de sa transmodernité esthétique », *op. cit.*

⁴⁵⁸ Chanson, P., « Tout-Monde », *Université de Genève*, 12 février 2024, <https://doi.org/10.47854/j4tc6x95>, consulté le 23 novembre 2024.

⁴⁵⁹ Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, *op. cit.* p. 284.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁶¹ *Ibid.* p. 187.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 188.

qui scinde le colonisé du colonisateur. Il relève notamment : « *S'il objecte quelquefois que des privilégiés existent aussi parmi les colonisés, des féodaux, des bourgeois, dont l'opulence égale ou dépasse la sienne.* »⁴⁶³ Cela signifie que le système colonial n'est pas simplement binaire ou uniforme ; il crée également des inégalités internes au sein des populations colonisées.

Face à cela, devant les amis européens de Jonas, figures du colonisateur oppresseur, il se dresse sans relâche, refusant sa condition de colonisé pour embrasser le destin d'une Algérie spoliée. Tirailé entre ses amis européens et Jelloul, le protagoniste de *Ce que le jour doit à la nuit* oscille entre Younes et Jonas : « *l'identité naît de la différence.* »⁴⁶⁴ Effectivement, cette vérité résonne dans son déchirement.

Par ailleurs, Isabelle, amie d'enfance, est la première provocation de cette quête identitaire : « - *Pourquoi ? ...s'écria-t-elle, horripilée par ma perplexité. Pourquoi m'as-tu menti ? - Je ne vous ai jamais menti. - Ah oui ?... Ton nom est Younes, n'est-ce pas ? Younes ?... Alors pourquoi tu te fais appeler Jonas ? - Tout le monde m'appelle Jonas...Qu'est-ce que ça change ?* »⁴⁶⁵ Clairement, elle incarne l'Occident colonisateur qui rejette l'Arabe, ce colonisé qualifié de barbare et inférieur : « *nous ne sommes pas du même monde, monsieur Younes. Et le bleu de tes yeux ne suffit pas.* »⁴⁶⁶ Pire encore, cinglante : « -*Je suis une Rucillio, as-tu oublié ?... Tu m'imagines mariée à un Arabe ?... Plutôt crever !* »⁴⁶⁷ Logiquement, Younes/ Jonas l'enfant, reste choqué : « *J'étais choqué, troublé...* »⁴⁶⁸

⁴⁶³ Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, op. cit. p. 39.

⁴⁶⁴ Tzvetan Todorov, « Le croisement des cultures », *Communications*, n° 43, 1986, pp. 5–26, Presses de Sciences Po, <https://doi.org/10.3406/comm.1986.1637>.

⁴⁶⁵ Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 161.

⁴⁶⁶ *ibid.*, p. 128.

⁴⁶⁷ *ibid.*

⁴⁶⁸ *ibid.*, p. 161.

À l'opposé, Mahi, l'oncle de Younes, représente son repère vers ses origines et sa religion. Patiemment, il lui raconte les exploits de Lalla Fatma N'Soumer, Messali Hadj, et autres figures de la guerre de libération algérienne. En ce sens, Mahi représente l'identité indigène face à l'oubli. Tandis que Germaine, sa mère adoptive, se fait l'ange gardien de Jonas, accueillant ses déceptions et confessions. Enfin, quant à Emilie, la française, l'amour impossible de Jonas, elle devient le pont de réconciliation de Younes avec le monde et avec lui-même.

Pourtant, Younes, en proie au doute, se laisse déposséder de lui-même : « *Le doute prenait possession de mon être, l'investissait en entier.* »⁴⁶⁹ Sans cesse, il interroge son essence, cette frontière ténue entre Younes et Jonas : « *Qui avais-je été, à Rio ? Jonas ou Younes ? [...] Avais-je été toléré, intégré, apprivoisé ? Qu'est ce qui m'empêchait d'être pleinement moi.* »⁴⁷⁰ Finalement, la crise l'engloutit, ce combat sans merci qu'il livre contre sa propre existence. En effet Le colonisé s'affirme avec passion et revendique son existence, mais cette affirmation ne correspond pas à une universalité humaine générale. Au contraire, il est exclu, par le discours colonial, de cette universalité qui rassemble tous les hommes autour de valeurs communes et d'une humanité partagée. Cette exclusion est à la fois symbolique et concrète : dans la parole et dans la réalité, le colonisé est rejeté de la catégorie de l'homme universel. Ce rejet signifie que ses différences sont exagérées, accentuées et même durcies au point de devenir une essence, une caractéristique immuable. Albert Memmi souligne à ce propos :

Le colonisé s'accepte et s'affirme, se revendique avec passion. Mais qui est-il ? Sûrement pas l'homme en général, porteur des valeurs

⁴⁶⁹ Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, p. 366.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 284.

*universelles, communes à tous les hommes. Précisément, il a été exclu de cette universalité, sur le plan du verbe comme en fait. Au contraire, on a recherché, durci jusqu'à la substantification ce qui le différencie des autres hommes.*⁴⁷¹

Finalement, Younes a pu rétablir son identité volée, en rendant l'Algérie aux Algériens, il se rendit enfin à lui-même. Il décrit le jour de l'indépendance en disant : « *C'était un beau jour (le 4 juillet 1962), avec un soleil grand comme la douleur des partants, immense comme la joie des rentrants* »⁴⁷² Puis il ajoute : « *J'avais marché dans les rues en liesse, au milieu des chants et des youyous (...) Demain, le 5 juillet, l'Algérie aurait une carte d'identité (...) Sur les balcons, les femmes laissaient éclater et leur joie et leur sanglots (...) J'étais allé au port pour voir partir les bannis (...) Des paquebots attendaient de lever l'ancre, vacillant sous le chagrin des expatriés* »⁴⁷³ Cette reconquête identitaire culmine dans une prise de conscience : « *Nous sommes tout cela en même temps, toute la vie qui a été la nôtre, avec ses hauts et ses bas, ses prouesses et ses vicissitudes ; nous sommes aussi l'ensemble des fantômes qui nous hantent... nous sommes plusieurs personnages en un, si convaincants dans les différents rôles que nous avons assumés qu'il nous est impossible de savoir lequel nous avons été vraiment, lequel nous sommes devenus, lequel nous survivra.* »⁴⁷⁴

De cela, nous constatons que la perte de repères chez Younes n'était que l'impact du colonialisme sur les indigènes. Bien que le roman raconte une histoire individuelle, celle de Younes, elle incarne en réalité le récit de l'Algérie colonisée et de

⁴⁷¹ Memmi, *Portrait du colonisé*, op. cit. p. 160.

⁴⁷² Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit. p. 366.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 370.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 406.

l'algérien dépossédé de sa langue, de sa mémoire et de sa terre, où la libération de la patrie et la reconquête de l'identité ne font qu'un :

Pendant comme avant la révolte, le colonisé ne cesse de tenir compte du colonisateur, modèle ou antithèse. Il continue à se débattre contre lui. Il était déchiré entre ce qu'il était et ce qu'il s'était voulu, le voilà déchiré entre ce qu'il s'était voulu et ce que, maintenant, il se fait. Mais persiste le douloureux décalage d'avec soi. Pour voir la guérison complète du colonisé, il faut que cesse totalement son aliénation : il faut attendre la disparition complète de la colonisation, c'est-à-dire période de révolte comprise.⁴⁷⁵

Tel un symbole, Younes incarne l'Algérien indigène sous colonialisme, ce cliché vivant d'une Algérie déchirée. Égaré entre deux sociétés, deux cultures, deux langues, il devient le symbole d'une identité en suspens. Tirailé entre la tradition bédouine et l'adoption européenne, son parcours montre la fracture coloniale dans toute son ambivalence. Plus qu'un personnage, c'est la condition du colonisé qui se donne à voir : cet être hybride que l'Histoire a fabriqué, ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre : « *On appelle identité la dynamique évolutive par laquelle l'acteur social donne sens à son être : en reliant le passé, le présent et l'avenir, ce qui procède des faits et des prescriptions sociales, ou de ses propres projets.* »⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Memmi, , *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*, op. cit. p. 168.

⁴⁷⁶ Halpern, Catherine, *Identité(s) : L'individu, le groupe, la société*, op. cit., p. 56.

III-2-2- Kurt : l'art de se perdre pour se retrouver

Dans *L'Équation africaine*, Kurt se trouve dans un monde qui n'est pas le sien. Or, L'Afrique y apparaît comme l'antithèse de l'Europe, à la fois géographiquement, historiquement. Ce choc représente à la fois une crise identitaire mais aussi une renaissance. Kurt, le médecin allemand, se trouve en Afrique comme otage alors qu'il devait être en tourisme thérapeutique. Au lieu d'avoir de la thérapie, il vit un traumatisme. D'abord, le suicide de sa femme le plonge dans un malheur inattendu. Puis, des rencontres avec un Autre imprévu bouleversent ses réflexions.

Kurt, qui menait une vie confortable, à l'abri du stress, bascule brutalement dans le chaos après le drame de Jessica. Du jour au lendemain, sa mort le laisse désespéré, déclenchant une quête de soi qui prend d'abord la forme d'un repli désespéré : « *Pendant deux jours, je me cloîtrai dans ma villa. Les stores baissés. Le téléphone décroché. N'ouvrant à personne.* »⁴⁷⁷ Plus encore, cette douleur solitaire, indicible, le consume : « *Ma douleur était trop personnelle pour être partagée.* »⁴⁷⁸ Privé de l'être qui donnait sens à son existence, Kurt se retrouve face à un horizon de questions sans fin, révélant ainsi la fragilité de son identité. Comme le souligne Paul Ricœur : « *La fragilité de l'identité consiste dans la fragilité de ces réponses* »⁴⁷⁹ Kurt portait un amour infini à Jessica. Mais sa perte entraîne sa propre disparition identitaire, nourrie à la fois par le deuil et par l'expérience africaine mais sa renaissance aussi : « *Je suis en train de redevenir un être humain.* »⁴⁸⁰

Tourmenté, Kurt sombre dans le désespoir. Errant sans réponse, il incarne un vide émotionnel : « *Une nuit, sous une pluie battante, je sortis errer dans les rues.*

⁴⁷⁷ Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 33.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 39.

⁴⁷⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 98.

⁴⁸⁰ Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 324.

»⁴⁸¹ Pourtant, sa captivité révèle l'enfermement de son ancienne vie avec Jessica, dont il croyait l'existence indispensable : « *Je croyais Jessica le centre de ma vie ; Jessica est partie, et la terre n'a pas vacillé d'un millimètre. Je croyais ma carrière tracée, mon avenir acquis, et je me rends compte combien un rien défait ce tissu de mensonges.* »⁴⁸² Puis, progressivement, un lent cheminement s'amorce. Grâce à des rencontres marquantes, Joma le poète terroriste, Blackmoon le lunatique, Bruno l'Africain de cœur, Elena, chaque personnage lui offre une leçon de vie et un repère pour renaître. Car l'identité humaine ne se donne pas une fois pour toutes : elle se construit, tant par nos choix que par le regard d'autrui :

*L'identité humaine n'est pas donnée, une fois pour toute, à la naissance ; elle se construit dans l'enfance et, désormais doit se construire tout au long de la vie. L'individu ne la construit jamais seul : elle dépend autant de ses propres orientations et définitions de soi que de jugements d'autrui.*⁴⁸³

C'est alors que les figures africaines (Joma, Moussa, Blackmoon) et les Européens humanistes (Bruno, Elena) lui ouvrent une voie. Même si l'expérience est périlleuse, elle devient un point de départ. Ainsi, Joma éveille en Kurt des questions existentielles sur l'Afrique, qu'il réduisait aux : « *je n'en ai jamais croisé de semblables de ma vie.* »⁴⁸⁴ De fait, cette rencontre marque pour lui une véritable renaissance de l'être et entraîne une remise en question de son existence à Frankfurt après la mort de Jessica. En dépit du danger, ces épreuves deviennent le creuset d'une métamorphose.

⁴⁸¹ Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 39.

⁴⁸² Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 308.

⁴⁸³ Julia Kristeva, citée dans Souilah, S., « L'interculturalité entre côtoiement et domination dans *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra », *Revue Didactiques*, 8(2), Université d'Annaba, 2019, pp. 77-93, ISSN 2253-0436, <https://asjp.cerist.dz/en/article/114917> (consulté le 19 mai 2024).

⁴⁸⁴ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 56.

Là où il cherchait à fuir, il trouve enfin les racines de sa propre reconstruction. Car c'est dans l'adversité que Kurt, confronté à la brutalité du monde et à la fragilité de ses certitudes. Ainsi, L'Afrique : « *J'ai vu en Afrique des gens qui n'avaient que la peau sur les os, et rien à bouffer et rien à attendre, et qui se battent pour chaque seconde de leur vie.* »⁴⁸⁵ Un continent qui n'est qu'une : « *addition des famines, des épidémies* »⁴⁸⁶ éveille en Kurt des questions existentielles autour du suicide de Jessica :

*Et Jessica qui avait tout pour vivre heureuse, tout,
une superbe maison dans une ville magnifique, des
amis à la pelle, un compte en banque garni, un
bureau luxueux dans une entreprise prestigieuse, et
un mari qui n'aurait laissé un grain de poussière se
poser sur elle, Jessica qu'est –ce que tu nous a fait
? Elle met délibérément fin à ses jours ! Et pourquoi
? Pour une promotion... !»⁴⁸⁷*

En brisant son égocentrisme, Joma lui assène « *aucune race n'est supérieure à une autre* »⁴⁸⁸ En effet, la confrontation avec l'Autre agit comme un révélateur paradoxal, l'Autre, par sa différence, devient à la fois un miroir nécessaire et une menace pour l'équilibre du moi.

Denise Jodelet éclaire cette dialectique entre altérité et identité en soulignant : « *Propriété assignée, l'altérité s'oppose à l'identité et pose la diversité, la pluralité qui impliquent la différence. Située au sein du même, elle suppose une certaine*

⁴⁸⁵ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 341.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 235.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 342.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 99.

rupture et parfois une menace pour l'intégrité. »⁴⁸⁹ Sous le choc des rencontres africaines, lui qui évoluait dans un monde cloisonné, découvre une vérité crue : L'altérité interroge la prétendue immuabilité des fondements de l'identité individuelle, en révélant leur caractère mouvant et relatif. En effet, l'Autre nous définit autant qu'il nous déstabilise. Que ce soit par les provocations de Joma, les silences énigmatiques de Blackmoon, ou la sagesse brute de Bruno, chaque interaction agit comme un révélateur. Dans cette perspective, Paul Ricœur, dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, explique la cause de la fragilité identitaire réside dans la nature même des interactions humaines : celles-ci peuvent tout aussi bien ébranler les certitudes identitaires que provoquer des réflexes de rejet.

Kurt, l'Occidental aisé, perçoit l'Afrique comme un espace de guerre, de violence et de misère. Cette vision déstabilise ses certitudes et l'oblige à se redéfinir. Sa quête identitaire est marquée par une tension permanente entre affirmation de soi et aliénation par autrui, une quête qui se négocie dans le regard de l'autre : « *Tout ce qui vaut pour moi vaut pour autrui. Pendant que je tente de me libérer de l'emprise d'autrui, autrui tente de se libérer de la mienne ; pendant que je cherche à asservir autrui, autrui cherche à m'asservir.* »⁴⁹⁰ Cette réciprocité conflictuelle culmine dans sa relation avec Joma. Chacun s'érige en victime, assignant à l'autre le rôle de bourreau. Kurt ne voit en ce pirate qu'un terroriste barbare ; Joma, en cet Européen, qu'un voleur des richesses africaines. Ainsi, ils s'affrontent sans jamais se rencontrer, illustrant parfaitement la sentence sartrienne dans son ouvrage *Huis Clos (1945)* : « *l'enfer, c'est les autres.* »⁴⁹¹ non par essence, mais par le défaut de véritable dialogue. Pourtant, ces oppositions

⁴⁸⁹ Denise Jodelet, « Formes et figures de l'altérité », dans *L'Autre : Regards psychosociaux*, sous la direction de Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2005, p. 28.

⁴⁹⁰ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, op. cit., p. 404.

⁴⁹¹ Jean-Paul Sartre, « L'enfer, c'est les autres », La-Philosophie.com, [en ligne] : <https://la-philosophie.com/enfer-autres-sartre>, consulté le 01 juin 2023.

deviennent l'épreuve de sa métamorphose e : Le calme et la sérénité face au chaos africain, L'aisance et le confort face à la misère et la pauvreté, la solitude et l'individualisme face à la solidarité et la résilience, et Jessica face à Elena.

De manière significative, la prophétie involontaire de Joma le poète pirate prend alors un sens sublime : « *Tu es né en Occident ? T'as de la chance. Maintenant, tu vas renaître en Afrique et tu vas comprendre ce que ça signifie.* »⁴⁹² Ce qui se voulait menace devient promesse. Par un paradoxe fécond, l'Afrique, terre de mort imaginée, se révèle en définitive matrice de renaissance. Au-delà des apparences, le sens littéral se renverse en vérité ontologique : c'est dans les blessures mêmes de ce continent que Kurt connaît sa guérison. De retour en Allemagne, il porte désormais en lui l'essence de ces terres meurtries, et c'est en médecin humaniste qu'il y revient, accomplissant ainsi son destin.

III-2-3- Khalil et la quête déchirante de soi :

Avec Khalil, Yasmina Khadra compose une sombre symphonie sur la génération sacrifiée du djihad européen. L'Occident, prisonnier de son égocentrisme, y marginalise implacablement tout ce qui porte l'empreinte de l'arabité, de l'islam ou de l'altérité orientale. Plus qu'un thriller politique, l'œuvre se mue en tragédie identitaire celle d'un homme qui, faute de pouvoir exister, choisit de devenir monstre.

Khalil incarne le drame de l'immigration, écartelés entre la blessure de la marginalisation, le piège de l'intégrisme, et l'oppression des sociétés occidentales qui, tout en étant leur terre natale, leur refusent pleinement cette appartenance. En fait, ils portent le poids d'une double exigence, ayant les mêmes devoirs que les natifs, sans jamais jouir des mêmes droits.

⁴⁹² Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 100.

Khalil progresse au fur et à mesure qu'il est confronté aux autres. Le rejet de sa famille fut la première faille dans son identité : « *La famille est le premier lieu d'apprentissage des identifications et de l'appropriation des identités multiples.* »⁴⁹³ En effet, elle constitue le socle de la construction de soi, à travers : « *Il développe le sentiment de responsabilité et de causalité. Nous sommes constamment écartelés entre la solidarité familiale et le besoin de développer notre identité personnelle, notre espace de libre mouvement, nos croyances et conceptions propres.* »⁴⁹⁴ mais Khalil, déchiré entre solidarité familiale et besoin d'émancipation, n'y trouve qu'un vide.

Le mépris de son père le marque profondément : « *Il rentrait chaque soir torché, l'humeur massacante, sans un baiser pour son épouse ni un mot tendre pour ses enfants.* »⁴⁹⁵ Le portrait qu'il en dresse est sans pitié : « *Mon père pathétique dans son tablier de marchand de légumes.* »⁴⁹⁶ comme si la honte de ses origines le rongait déjà. Ce regard, à la fois compatissant et désespéré, révèle une déchéance familiale où la mort semble être la seule échappatoire : « *Depuis que j'ai ouvert les yeux, il m'offrait le même spectacle d'un homme arrivé au bout du rouleau et qui tardait à se pendre avec une fois pour toutes.* »⁴⁹⁷ L'absence émotionnelle de sa mère achève de le priver de repères : « *Engluée dans la routine, [...] la même masse d'infortune et de soumission,* »⁴⁹⁸ elle n'incarne pour lui qu'une misère sans issue : « *ma mère était trop misérable pour représenter quelque chose pour moi. J'avais plus de pitié que de tendresse pour elle.* »⁴⁹⁹

⁴⁹³ Halpern, Catherine, *Identité(s) : L'individu, le groupe, la société, op. cit.*, p49

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁹⁵ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., p. 20.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ *Ibid*, pp. 89-90.

Ainsi, la famille, cadre naturel où se forment les premières relations et où s'épanouit l'identité, n'a été pour Khalil qu'un vide à combler : « *ma famille c'était les copains ; ma maison, la rue ; mon club privé, la mosquée.* »⁵⁰⁰ De la sorte, ce manque originel constitue le point de départ de sa déchéance.

De plus, l'école, censée prendre le relais, ne fera qu'accentuer cet échec : « *Ce processus, qui se produit initialement dans la famille, sera appelé plus tard à se reproduire dans de multiples autres contextes (école, groupes de pairs, relations amoureuses, nouvelle famille, milieu professionnel.* »⁵⁰¹ Khalil y vit la répétition du même abandon. Ses échecs scolaires ne rencontrent que l'indifférence parentale : « *Mon père n'avait jamais jeté un œil sur mes bulletins, ornés pourtant de notes catastrophiques.* »⁵⁰²

De même, le milieu professionnel parachève cette exclusion. Comme tant d'autres immigrés marginalisés, il erre dans un chômage chronique, devenant un spectre aux yeux d'une société qui le rejette. Entouré de visages devenus étrangers, il perd peu à peu tout ancrage dans la réalité. Ses parents, ses sœurs, ses anciens amis, il ne voit plus en eux que des juges implacables, l'obligeant à mentir pour masquer son naufrage.

À cela s'ajoute son ami plus proche Driss qui lui ressemble dans les échecs, il adhère grâce à lui une association terroriste. Il lui offre ce que ni sa famille ni la société ne lui ont donné : un sentiment d'utilité. : « *C'est la première fois de ma vie que je me sens important.* »⁵⁰³ Ce qui manquait cruellement à Khalil est évidemment, l'attention, la reconnaissance, lui est soudain offert, au prix de son humanité.

Dans sa chute vertigineuse, Khalil éprouve une métamorphose paradoxale. L'engagement terroriste lui offre soudain ce que la société lui a toujours refusé : le

⁵⁰⁰ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., p. 19.

⁵⁰¹ Halpern, Catherine, *Identité(s) : L'individu, le groupe, la société*, op. cit., p. 49.

⁵⁰² Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., p. 66.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 29.

sentiment exaltant d'être un autre important et valorisé. Cette renaissance vicieuse efface l'image humiliante qu'il avait de lui-même : « *Un parasite, voilà ce que j'étais avant, une larve qui, toute honte bue, vivotait aux crochets d'un père radin et d'une mère misérable.* »⁵⁰⁴ Pourtant, sous cette nouvelle carapace, persiste l'amer constat de son errance existentielle : « *Je n'avais pas plus d'ambition qu'un chien errant.* »⁵⁰⁵ Il ajoute : « *j'étais la lie de l'humanité.* »⁵⁰⁶ Il est complètement désespéré jusqu'à l'ultime constat, lourd de conséquences : « *Il n'est y a rien de bon pour nous sur cette terre.* »⁵⁰⁷

Après son échec au stade de Paris, Khalil cherche désespérément une échappatoire à ses fautes passées et à ce nouveau revers. Il tente de se racheter en se montrant à la hauteur d'une nouvelle mission au Maroc. Mais la mort de sa jumelle Zahra réveille en lui une conscience endormie face aux innocents qu'il s'apprêtait à tuer : « *Nous étions fusionnels au point qu'elle détectait le moindre de mes soucis* »⁵⁰⁸ Zahra représentait bien plus qu'une sœur pour Khalil ; elle avait même tenté de le réconcilier avec leur père : « *Dieu ne t'interdit pas de te réconcilier avec ton géniteur. Bien au contraire, l'islam prône le pardon. La piété filiale est aussi sacrée que la piété elle-même.* »⁵⁰⁹ Sa disparition devient le déclic qui ébranle les certitudes du protagoniste, lui arrachant son dernier lien affectif : « *Ma sœur jumelle était tout ce qui me restait sur terre.* »⁵¹⁰

Khalil nous apparaît en réalité comme un personnage soumis, car il obéit aux demandes de Driss, de Lyès et de l'imam Sadek, affirmant avec résignation : « *J'étais heureux de mourir à ses côtés.* »⁵¹¹ Il donne l'impression d'être fainéant,

⁵⁰⁴ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., P. 235.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 18.

comptant vivre aux dépens des autres, sa sœur Yezza, Rayane, ses parents, qu'il perçoit comme pauvres, et il se plaint d'eux. Pourtant, lui-même ne travaille pas : « *Depuis que j'ai ouvert les yeux, il m'offrait le même spectacle d'un homme arrivé au bout du rouleau et qui tardait à se pendre avec une fois pour toutes.* »⁵¹² Il se révèle être un menteur invétéré, trompant sans relâche et sans distinction. Même lorsqu'il s'engage par des promesses, Khalil ne les honore pas, révélant ainsi son incapacité à demeurer fidèle, ni à lui-même ni aux autres, Rayane, son ami d'enfance, le toise avec une ironie teintée de mépris : « *Que des promesses depuis le temps.* »⁵¹³ Khalil désire le paradis, mais n'est pas un musulman pratiquant, et il finit même par échouer dans sa mission comme terroriste. En réalité, il se présente comme une victime, se plaignant constamment de son entourage et se défaussant de ses responsabilités.

En somme, dans un monde fracturé où la confrontation semble inévitable, se tourner vers l'Autre devient une nécessité vitale, bien que douloureuse. Le narrateur, après une longue introspection au fil du récit, réalise que son rejet des autres procède d'un isolement volontaire, ultime défense contre un ostracisme sociétal moderne. Cette prise de conscience révèle l'origine profonde de sa haine : non pas dans la différence d'autrui, mais dans sa propre marginalisation choisie. Khalil achève sa longue descente aux enfers en se retrouvant lui-même. Le renoncement à sa mission à Marrakech au Maroc, marque le retour triomphant de sa conscience moribonde. Khalil, embrigadé par le discours des islamistes, s'était forgé la conviction absolue que la voie vers le Paradis passait par l'extermination des *koffar*. Mais lorsque la perspective de perdre sa sœur jumelle, qui est pour lui figure d'innocence, de douceur et de pureté, étrangère à toute faute, se dresse devant lui, il éprouve une douleur inédite, une blessure intime qu'il n'avait jamais ressentie pour les innocents qu'il destinait à la mort. En cet instant, le

⁵¹² *Yasmina Khadra, Khalil, op. cit.*, p. 20.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 64.

bourreau se découvre victime de sa propre logique meurtrière : il goûte à la souffrance même qu'il voulait imposer aux autres. Comme le dit le proverbe : « *Celui qui abreuve les autres d'un poison, en sera lui-même abreuvé.* » ou encore : « *On récolte ce que l'on sème.* »

Dans ce revirement ultime, c'est à travers Zahra, sa jumelle morte, qu'il se redéfinit. La morte devient paradoxalement sa lumière vive. Absente à jamais, devient présence éternelle qui désormais l'empêche de se perdre.

Cette démarche romanesque dépasse la simple fiction : elle reflète l'engagement de l'auteur lui-même, pour qui l'écriture devient un acte de résistance contre les fractures du monde contemporain. En effet, exploration des quêtes identitaires tourmentées chez Khadra, où les représentations symboliques du parcours.

Ces symboles ne sont pas de simples motifs littéraires, mais les pierres d'achoppement d'une crise de sens que l'auteur ausculte avec une clairvoyance clinique. En mettant en scène des héros tiraillés entre plusieurs cultures, Khadra interroge les failles des sociétés qui produisent ces déchirements. Son œuvre, en ce sens, ne se contente pas d'exposer la crise identitaire, elle en révèle les racines politiques et historiques, faisant du roman un miroir critique des impasses de notre époque.

En somme, ces trajectoires contrastées convergent vers une vérité immuable : chez Khadra, l'identité se conquiert au terme d'un combat sans merci. L'écriture transforme cette lutte individuelle en miroir universel, rappelant qu'en dépit de l'absurdité du monde, persiste toujours la possibilité radicale de choisir son engagement, même lorsque celui-ci mène à l'autodestruction.

À travers ces trois romans, Khadra esquisse non pas des fins heureuses conventionnels, mais des réconciliations profondes avec soi et avec l'Autre. Younes, assume sa double identité "Jonas" et "Younes, réconciliés, retrouvant ses amis après l'indépendance de l'Algérie indépendante. Khalil, quant à lui, accomplit son difficile

chemin vers la lumière : apprendre à vivre, à accepter l'Autre, découvrant que toute valeur commence par le respect de soi. Quant à Kurt, sa métamorphose passe par ces âmes croisées sur sa route, Elena, Bruno, Joma, qui lui révèlent cette vérité essentielle. L'or ne fait pas le bonheur. La véritable richesse réside dans ces fragiles et précieux moments de solidarité, dans cette résilience partagée qui, seule, peut engendrer la joie authentique.

III-3- Engagement et quête d'humanité : Yasmina Khadra entre fiction et réalité sociale

III-3-1 Polyphonie, le monologue intérieur et la subversion générique comme forme d'engagement littéraire.

Son écriture révolutionnaire, Yasmina Khadra, cet ancien militaire algérien doublement engagé, se dresse contre toute formes de déshumanisation, contre ce qui avilit et démoralise l'âme collective. Par sa plume incisive, il clame sa présence au combat : contre la violence sournoise, contre l'égoïsme ravageur, contre ces stéréotypes occidentaux qui fossilisent les consciences.

Trois romans d'une puissance narrative rare, *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil*, plongent au cœur des fractures sociales, des injustices et des inégalités. Ils interrogent l'intégration des immigrés en Europe, ressuscitent les plaies de l'Algérie colonisée des années 1930 à 1962, et donnent voix à des personnages aussi contrastés que complexes : certains, rongés de rancœurs, incarnent la révolte ; d'autres, portés par l'empathie et l'altruisme, deviennent les témoins silencieux d'une humanité résistante.

Selon Jean Paul Sartre : « *la littérature vous jette dans la bataille.* »⁵¹⁴ donc, l'écriture devient ainsi un acte de résistance et un moyen d'affirmer sa liberté ainsi que celle des autres. Où en dévoilant des vérités cachées et provoquer une prise de conscience chez ses lecteurs. Dans une écriture à la fois limpide et travaillée, Yasmina Khadra interroge la relation tumultueuse entre l'Orient et l'Occident, traversant trois espaces et trois époques distincts : « *C'est la singularité des situations historiques qui a formé l'identité de l'écriture révolutionnaire.* »⁵¹⁵ Khadra affronte les sujets les plus brûlants de notre époque, transcendant les frontières de son Algérie natale pour embrasser les blessures universelles. L'auteur est le médium la littérature et sa société. « *Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur.* »⁵¹⁶ Sous un angle résolument humaniste, Khadra nous contraint à regarder l'envers du décor historique. Loin des mensonges convenus, loin de l'individualisme morbide, il nous arrache aux miasmes du mépris et de la haine. Avec ce style qui n'appartient qu'à lui, à la fois tranchant et lyrique, il façonne la réalité dans le moule de la fiction, donnant à voir la condition humaine dans toute sa paradoxale splendeur : Sublime et vile, digne et déchue.

L'œuvre véhicule implicitement des faits sociohistoriques qui éclairent sur le prisme colonial dont résulte le comportement violent des personnages. En fait, Dire la vérité fait peur à certains. Khadra présente le type d'écrivain qui sent le devoir de faire de son écriture un moyen de prise en charge d'un certain nombre de préoccupations qui touchent le monde et l'Homme L'écrivain se doit d'appréhender le langage comme un acte politique et engagé. Comme le souligne Sartre, : « *L'écrivain est un parleur : il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte,*

⁵¹⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* op. cit., p. 72.

⁵¹⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit.

⁵¹⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* op. cit., p. 67.

*persuade, insinue [...] »*⁵¹⁷ Chaque mot devient alors un geste, chaque phrase un manifeste.

Avec un style sentencieux, une langue ciselée et une écriture métaphorique où chaque mot pèse son poids de sens, Khadra, dans ces trois romans porteurs d'une profonde innovation littéraire, s'adresse à l'humanité tout entière, Selon Barthes : « *Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique.* »⁵¹⁸ Sur ce point, le style, le choix des sujets, les revendications esthétiques ou idéologique, Le choix des genres littéraires, entre histoire, romance, thriller et policier, s'impliquent dans l'engagement de l'écrivain. C'est la perspective de Compagnon que le positionnement littéraire se révèle à travers l'écriture même de l'auteur : la langue employée, l'architecture des phrases, la sélection lexicale, le jeu des figures de style, les cadences, les registres et les tonalités. Mais aussi, indissociablement, à travers les thèmes qu'il aborde.

Dans la même veine, Glissant souligne :

*Je parle et surtout j'écris en présence de toutes les langues du monde (...) je ne peux plus écrire de manière monolingue. C'est-à-dire que ma langue, je la déporte et la bouscule non pas dans des synthèses, mais dans des ouvertures linguistiques qui me permettent de concevoir les rapports des langues entre elles aujourd'hui sur la surface de la Terre.*⁵¹⁹

⁵¹⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* op. cit., p. 25.

⁵¹⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit.

⁵¹⁹ Édouard Glissant, cité dans L. Khelalfa et F. Boukhelou, « Hybridité langagière : stratégies et enjeux de l'oralité dans les littératures postcoloniales – le cas d'Ahmadou Kourouma », *Recherches : Des jeux et des mots*, vol. 8, n° 4, Mouloud Mammeri – Université de Tizi Ouzou, 2021, p. 149-163. [En ligne] : <https://aleph.edinum.org/5085> (consulté le 13 mai 2025).

Yasmina Khadra, à l'instar d'Édouard Glissant, inscrit son écriture dans un dialogue fécond entre les langues et les cultures. Son œuvre, traversée par un plurilinguisme assumé et une hybridité générique, rejoint l'ouverture linguistique chère à Glissant. Cette approche se manifeste avec une force particulière dans l'emploi du « je » narratif qui trace une cartographie nuancée de la condition postcoloniale.

Le « je » narratif, dans ces trois romans, oscille habilement entre rétrospection et introspection. Dans le cas de Younes, chroniqueur de l'Algérie coloniale, Yasmina Khadra utilise ce ressort pour raviver la vérité historique, existentielle et socio-historique de cette Algérie opprimée, mêlant ainsi mémoire personnelle et mémoire collective, et entraînant le lecteur dans une immersion vibrante au cœur des douleurs et des combats du peuple algérien autochtone.

Ainsi le « je » de Khalil, témoin brutal d'une humiliation migratoire transformée en radicalisation Il a choisi d'écrire son roman à la première personne du singulier, faisant de son personnage fictif l'un des kamikazes afin de placer le lecteur au plus près de lui en restituant fidèlement ses pensées intimes. À travers ce dispositif, l'auteur ne se contente pas de décrire une trajectoire dramatique, il invite le lecteur à s'immerger dans les méandres les plus obscurs de la psyché de Khalil et ses pensées intimes. Ainsi, à partager ses doutes, ses justifications et ses dérives. Cet acte d'engagement et une manière de sonder l'abîme tout en plaçant la littérature face à l'une des réalités les plus brûlantes de notre temps.

Celui, enfin, de Kurt, voix rationnelle et stéréotypée de l'occident egocentrique. Bakhtine dit dans son ouvrage : « *Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langue et de voix individuelles, diversité littérairement organisée.* »⁵²⁰ Plus qu'une simple technique narrative, l'emploi du "je" narratif et de

⁵²⁰Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1970.

la polyphonie devient le miroir d'une particularité culturelle et l'instrument d'un engagement : celui d'une plume qui, en donnant chair aux conflits du monde, en révèle toute l'humanité douloureuse, tout en organisant une polyphonie de voix contradictoires, où s'entrechoquent altérité, identité brisée et interculturalité et dessine un véritable dialogue civilisationnel.

Comme en témoigne ; l'auteur se définit à travers son positionnement littéraire. IL construit une identité d'écrivain plurielle : historien des mémoires blessées dans *Ce que le jour doit à la nuit*, témoin des déchirements intimes dans *Khalil*, dénonciateur des équations géopolitiques absurdes dans *L'Équation africaine*.

Chaque posture narrative devient alors un engagement, chaque choix esthétique une prise de position. Il y explore l'Autre, ces conflits éternels entre Occident et Orient, entre Europe et Afrique, entre Noirs et Blancs, non pour désigner un fautif, mais pour révéler qui, malgré tout, tend la main le premier, appelle au pardon et ouvre la voie à la réconciliation. Sans jamais céder aux clichés, Khadra se métamorphose dans ses personnages sans les juger, leur prêtant une voix tantôt rageuse, tantôt apaisée.

Ainsi, le choix du français, langue de l'ancien ennemi, comme langue d'écriture, devient pour lui un acte de dépassement : il transcende les frontières et ne se définit plus simplement musulman, mais avant tout comme humaniste. Cette posture se vérifie dans *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil*, où les destins des personnages et les thématiques des œuvres construisent une vision engagée, refusant toute essentialisation identitaire

III-3-2 Ecrire en pseudonymat

Le pseudonyme chez Khadra transcende la simple substitution nominale pour devenir un acte de création littéraire et d'engagement politique. L'écrivain lui-

même révèle : « *J'écris sous pseudonyme pour des raisons de survie.* »⁵²¹ confiant que cet artifice onomastique permettait de protéger Mohammed Moulessehoul tout en émancipant Yasmina Khadra.

Cette dualité répondait à une nécessité vitale, celle de contourner le carcan censorial de l'institution militaire algérienne. Le récit de la genèse de son œuvre illustre clairement ce point, comme en témoigne l'échange rapporté avec son épouse : « *Tu m'as donné ton nom pour la vie. Je te donne le mien pour la prospérité.* »⁵²² Cette parole fondatrice montre un pacte littéraire où le nom d'emprunt se fait à la fois bouclier et étendard.

Pour Khadra, écrire en pseudonymat ne relève pas simplement d'un choix ou d'une passion, mais constitue avant tout un acte de résistance et d'engagement. L'écrivain engagé comprend, en effet, que son rôle dépasse la simple narration, puisqu'il s'agit de révéler des vérités souvent cachées. Ce travail s'apparente à un combat où la plume se transforme en arme.

Cet acte d'engagement trouve son origine dans l'adoption même de son pseudonyme. Le nom de plume emprunté à son épouse représente déjà, en soi, un positionnement littéraire marqué. Ce choix, tout en le protégeant de la censure militaire, matérialise une alliance symbolique entre l'homme privé et l'artiste public, entre ce qui doit rester caché et ce qui mérite d'être révélé.

Ce pseudonyme ne constitue pas seulement le miroir d'une âme rebelle, il incarne également le courage d'une épouse ayant offert son nom, perpétuant ainsi

⁵²¹ Philippe Legrand, « Paroles d'écrivains – Yasmina Khadra : la mémoire s'invite dans les histoires, même les plus romanesques », *Paris Match*, [en ligne] : <https://www.parismatch.com/vivre/art-de-vivre/paroles-decrivains-yasmina-khadra-la-memoire-sinvite-dans-les-histoires-meme-les-plus-romanesques-226938> (consulté le 10 mai 2024).

⁵²² S. de Larocque, « Algérie, Yasmina Khadra, Mohammed Moulessehoul, écrivain, président Abdelaziz Bouteflika », *Jol Press*, 5 novembre 2013, <https://www.jolpress.com/algérie-Yasmina-Khadra-mohammed-moulessehoul-écrivain-président-abed-el-aziz-bouteflika-article-822751>, consulté le 3 juin 2023.

l'héritage des femmes algériennes résistantes durant les années de crise. Cette dimension de résistance et d'engagement prolonge d'ailleurs son expérience militaire, épreuve originelle de son humanisme et ferment de sa transition de la parole à l'écrit. Comme il l'affirme lui-même avec force : « *L'écrivain « engagé » sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer.* »⁵²³.

III-3-3 Les titres au-delà de l'esthétique

Selon Leo Hoek, le titre constitue un : « *Ensemble de signe linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé.* »⁵²⁴ Ainsi, par son pouvoir évocateur, il convoque l'imaginaire du lecteur tout en assurant une fonction distinctive : nommer l'œuvre pour mieux en révéler l'identité. À cet égard, Yasmina Khadra reconnaît l'indispensable pouvoir des titres romanesques. Ceux-ci reflètent, à leur manière, son engagement littéraire. Comme dans ses thèmes, une interculturalité transcendante s'y déploie, franchissant allègrement frontières culturelles et géographiques. Son choix d'exprimer sa propre culture devient ainsi un acte d'engagement autant que d'ouverture aux autres. Cette démarche relève d'une stratégie littéraire singulière qui, bien au-delà de la simple invitation à découvrir une intrigue, construit un véritable lien entre les imaginaires.

Plus fondamentalement, le choix délibéré de prénoms arabo-musulmans et de villes du monde islamique chez Khadra relève d'une stratégie littéraire assumée. Rien n'y est laissé au hasard : par ces ancrages culturels précis, l'auteur s'adresse délibérément à un lectorat mondial pour véhiculer son message humaniste. Il déconstruit ainsi les amalgames, le terroriste n'incarne ni l'islam ni le monde arabe ; c'est une figure

⁵²³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* op. cit., p. 28.

⁵²⁴ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.

universelle, produit des fractures globales. De ce fait, son écriture rétablit la vérité historique coloniale tout en dénonçant l'égocentrisme occidental, substituant aux stéréotypes une vision complexe des identités.

Dans cette même perspective, le titre *Khalil*, ce nom propre énigmatique, agit comme un déclencheur herméneutique contraint le lecteur à interroger l'identité voilée de ce prénom, sa charge culturelle et son ancrage géographique avant d'en déchiffrer les échos textuels. En apparence simple désignation du protagoniste, ce titre dépourvu de métaphore apparente devient pourtant un concentré de polysémie. Il incarne avec une justesse troublante le parcours d'un immigré broyé par le mépris social, tout en cristallisant le poids des questionnements identitaires. Comme le souligne Barthes : « *le nom propre est ; si l'on peut dire, le principe des signifiants.* »⁵²⁵ Si le nom Khalil ouvre ainsi une réflexion sur les enjeux identitaires, le roman explore plus largement le douloureux problème de l'intégration des immigrés en Europe. Khadra en propose une lecture subtile qui remet en question tout à la fois la violence terroriste et certaines valeurs occidentales aliénantes. Ce jeune homme manipulé par des islamistes porte un prénom lourd de significations culturelles, véritable piège à curiosité pour le lecteur occidental, obligé de dépasser ses préjugés à mesure qu'il découvre l'histoire sous-jacente au titre. Car ce patronyme n'est pas anodin car il condense en lui tout le parcours tragique d'un immigré marocain confronté à la marginalisation et à la radicalisation. La spirale du mépris et de la haine finit par transformer cette victime sociale en terroriste. Khadra, à travers ce nom comblé d'identité, de culture et de religion, déploie une stratégie scripturale aussi efficace qu'engagée où chaque syllabe du prénom devenant l'étendard littéraire d'une dénonciation politique.

⁵²⁵ Roland Barthes, cité dans Fatiha Benamara, « Le système des personnages et la quête identitaire du protagoniste dans le roman *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra », *Revue algérienne des lettres*, vol. 3, n° 2, 2^e semestre 2019, p. 5, <https://asjp.cerist.dz/en/article/106525>, consulté le 2 juillet 2025.

Par ailleurs, *L'Équation africaine* et *Ce que le jour doit à la nuit*, deux titres métaphoriques aux résonances plurielles, transcendent la réalité malgré leur ambiguïté : « De tels titres parviennent "à cibler" deux publics aux modes de vie différents, en provoquant de part et d'autre un champ d'évocations spécifique. »⁵²⁶

D'emblée, l'écrivain convoque l'Afrique dans son intitulé, évoquant par là son chaos et sa misère, en opposition frontale avec l'Occident moderne, tant sur le plan historique que géographique. Dès les premières pages, le lecteur plonge dans une Afrique noire submergée par les tumultes politiques et sociaux. Le roman dépeint la piraterie, fléau d'une brûlante actualité, tandis que l'auteur dénonce, d'une plume acérée, la corruption et le désordre érigés en fatalités.

Ce titre politique, devient le prisme à travers lequel affleurent l'histoire, l'intégrisme, le terrorisme et la guerre. Il révèle un monde qui s'appauvrit au cœur même de ses richesses, spolié par l'exploitation. L'Occident, quant à lui, y est démasqué sous son vernis moralisateur se dissimule une réalité amère, fardée d'illusions.

En revanche, *Ce que le jour doit à la nuit*, ce titre poétique, se charge de symboles profonds sans pourtant épouser immédiatement la lettre du texte. Dès l'orée du roman, cependant, le lecteur discerne ce subtil jeu de correspondances. À travers le récit truculent de Younes, narrateur et témoin de l'Algérie coloniale, Yasmina Khadra explore cette dialectique des contraires, le jour redevable à la nuit, la lumière redevable aux ténèbres, le bonheur au malheur, la paix à la guerre. Loin d'être un simple ornement esthétique, ce titre poétique incarne l'engagement d'un écrivain en quête de vérité, dont l'écriture tend à restaurer l'humanité dans un monde défiguré par l'égoïsme et les stéréotypes coloniaux.

⁵²⁶ H. Amrit, *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, n° 554, Diffusion Les Belles Lettres, 95 boulevard Raspail, 75006 Paris : Presses Universitaires de Franche-Comté, 1995, http://wwwold.univ-fcomte.fr/pufc/index.php?act=ouvrage_detail&id_titre=2063284427, consulté le 6 août 2025.

Toutefois, l'auteur convie le lecteur, à travers cette énigme, à s'interroger : à qui la dette, de qui la réparation ? Dans une Algérie meurtrie par une colonisation sans merci, qui, ayant accédé à l'indépendance, demeure redevable de ses plaies béantes et de ses déchirures intimes. Cette Algérie double, celle de la paix actuelle et de la prospérité retrouvée, comme celle d'hier, hantée par la haine, l'oppression, la répression, la francisation forcée et l'acculturation imposée se voit restituée dans sa vérité complexe.

Ainsi, rétablir cette vérité multiforme constitue l'essence même du geste littéraire. Dans une langue où la douceur le dispute à la fermeté, Khadra privilégie la voie de l'amour et de la réconciliation, exaltant le pardon plutôt que les vaines rancœurs.

Ces trois titres, *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil*, porteurs de sens et de connotations, tout en reflétant leur contexte historique, ils transcendent leur époque pour atteindre à l'universel. Chacun, à sa manière, incarne une interrogation pérenne sur la condition humaine, érigeant ces œuvres en textes pour tous les temps.

III-4- L'esthétique des contraires et la spatialité comme positionnement littéraire

Dans son ouvrage, *le degré zéro*, Barthes souligne que l'écriture est un acte engagé, porteur d'une fonction sociale et historique, ancré dans un contexte social et culturel précis qui donne sens et portée au langage littéraire :

Langue et style sont des forces aveugles ; l'écriture est un acte de solidarité historique. Langue et style sont des objets ; l'écriture est une fonction : elle est

*le rapport entre la création et la société, elle est le
langage littéraire transformé par sa destination
sociale*⁵²⁷

Dans cette perspective, Yasmina Khadra déploie son œuvre, avec une singulière unicité, comme un espace dialectique où se confrontent les langues, les cultures, les nationalités, les origines, les nations, les couleurs de peau, les civilisations et les discours, autant d'identités qui tissent l'univers khadarien.

L'emploi des oppositions dans ses trois romans n'est pas une simple stratégie scripturale à valeur esthétique : à travers elle, le non-dit se fait défi, appelant des interprétations multiples et fécondes. Réunir les contraires nous permet de mieux voir l'Autre. Un Autre aux voix plurielles, présent dans des espaces divers, reflet d'une multiplicité de cultures et de langue, entre l'Europe et l'Afrique, l'Occident et l'Orient, le Nord et le Sud, les Noirs et les Blancs, les Arabes et les Occidentaux, l'islam et les autres religions, se dessine la réalité du monde. Mais à travers la fiction, Khadra propose plus qu'un constat : le pardon, la réconciliation, une réhumanisation.

Dès lors, établir ces contraires, déjà connus du lecteur comme de l'auteur, revient à mettre le doigt sur les nuances qui s'opposent à tout dialogue universel. Ces pôles opposés reflètent l'image réelle de la société mondiale contemporaine, où l'un se voit supérieur et l'autre inférieur, incarnant ainsi un schisme civilisationnel profondément vécu et douloureusement ressenti.

À travers des personnes, des lieux et des cultures qui s'affrontent, Yasmina Khadra nous révèle les sources originelles de la haine, ancrées dans un imaginaire collectif qui réduit l'Autre à des stéréotypes sociaux et historiques, sans omettre la

⁵²⁷ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit.

manipulation des gouvernements occidentaux. Par ce prisme, il exprime un positionnement clair sur les sujets d'actualité à dimension humaine et internationale.

Ainsi, à travers ses protagonistes, Khadra fait entendre des propos haineux pour mieux les réfuter. Il rejette la guerre : « *Je n'aime pas la guerre.* »⁵²⁸ ; condamne le racisme : « *aucune race n'est supérieure que l'autre.* »⁵²⁹ ; dénonce le clivage social : « *L'existence est ainsi faite ; il y a des gens aisés et des gens lésés, des gens à qui tout réussi et des canards boiteux.* »⁵³⁰ ; et s'élève contre les jugements fondés sur la couleur de peau : « *même si je ne suis à tes yeux qu'un taré de nègre.* »⁵³¹ Enfin, il réhabilite les espaces marginalisés : « *L'Afrique n'est pas que l'addition des famines, des guerres et des épidémies.* »⁵³²

De même, l'emploi d'espaces contrastés n'est jamais gratuit. Le gourbi et la perte des champs de blé, le patio de Jenane Jato, dans *Ce que le jour doit à la nuit*, puis Rio Salado et la ville européenne, sont autant de représentations réalistes de l'Algérie coloniale et de ses misères.

De façon similaire, l'usage de Molenbeek, Paris et Marrakech dans le roman *Khalil* transmet un message implicite que le terrorisme échappe aux frontières nationales et géographiques. Il peut viser des victimes innocentes en Europe comme dans le monde arabe, se définissant par son absence de loi et de foi.

De même, dans *l'Équation africaine*, la confrontation entre Frankfurt, en Allemagne, et le désert africain, deux lieux radicalement opposés, illustre l'impossibilité provisoire d'un dialogue civilisationnel.

⁵²⁸ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 337.

⁵²⁹ Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, op. cit., p. 99.

⁵³⁰ Yasmina Khadra, *Khalil*, op. cit., p. 226.

⁵³¹ Idem, p. 99.

⁵³² Ibid., p. 235.

Pourtant, à travers ces espaces et leurs significations, Khadra suggère que ce monde divisé ne peut se réunir qu'à une condition : l'activation de notre part humaniste. La réconciliation n'advient que par la reconnaissance de l'autre dans sa dignité et son histoire, fragile espérance que l'auteur place au cœur de sa fiction. En somme, cette écriture, tout en nuances et en convictions, dessine le portrait d'un écrivain pleinement engagé.

III-5- Khadra et le syndrome de l'objet aimé : possession, dépossession, obsession et positionnement

La dernière partie du roman *Ce que le jour doit à la nuit*, intitulée *Aix-en-Provence (Aujourd'hui)*, résonne étrangement avec les paroles 'une chanson d'un pied-noir exilé chantant sa déchirure : « *J'ai quitté mon pays, j'ai quitté ma maison... ma vie, ma triste vie... j'ai quitté mon soleil, j'ai quitté ma mer bleue* ». Ce chant de l'exil, entrelacé à la mélancolie diffuse de l'ultime chapitre, réveille les vestiges d'un temps révolu où l'embarquement des colons vers la France charriait avec les bagages, amertume et désolation. On y perçoit la tragédie d'un attachement ambigu : celle de détenir une terre qui, en réalité, ne leur fut jamais véritablement concédée. Comment construit-on psychologiquement une patrie ? Comment un lien, forgé dans le contexte d'une domination inégale, en vient-il à se parer des attributs de l'authenticité et du naturel ?

C'est ici qu'un proverbe algérien trouve toute sa résonance : « *Il a menti un mensonge, puis il y a cru.* » Ce mécanisme d'auto-persuasion trouve un écho théorique dans les travaux d'Albert Memmi dans son *Portrait du colonisé*, qui définit le colonisateur comme un usurpateur en bonne conscience, parvenant à croire en sa propre légitimité. L'histoire des Pieds-Noirs en Algérie incarne cette illusion possessive. Les colons connaissaient pourtant, au plus intime d'eux-mêmes, le caractère illégitime de leur

emprise. Pourtant, leurs larmes coulent comme pour une terre qui serait véritablement leur. Leur douleur est réelle, palpable, déchirante. Comme le note Freud, « *Le deuil né de la perte de quelque chose que nous avons aimé ou admiré apparaît si naturel au profane qu'il le déclare évident.* »⁵³³ Cette citation rappelle la légitimité subjective et l'intensité du chagrin qui saisit les Pieds-Noirs ; leur affection pour la terre algérienne n'était pas feinte, et sa perte fut vécue comme une amputation. Pourtant, cette évidence affective se heurte à une autre réalité, plus sourde et plus ancienne

Jiménez Sosa lance à Jonas : « *Ces terres ne sont pas les leurs. Si elles le pouvaient, elles les maudiraient comme je maudis chaque fois que je vois des flammes criminelles réduire en cendre une ferme au loin ?* »⁵³⁴ Tirillés entre appartenance et appropriation, les Pieds-Noirs pleurent avec une amertume mélancolique que cette « *L'Algérie est notre invention.* »⁵³⁵. Face à cette affirmation, Jonas s'indigne :

*Cette terre ne vous appartient pas. Elle est le bien de ce berger d'autrefois dont le fantôme se tient juste à côté de vous et que vous refusez de voir. Puisque vous ne savez pas partager, prenez vos vergers et vos ponts, vos asphaltes et vos rails, vos villes et vos jardins, et restituez le reste à qui de droit ?*⁵³⁶

Ce syndrome, entre obsession et possession de l'Algérie comme objet aimé puis perdu, creuse une mélancolie qui puise sa force dans sa propre prétention à la

⁵³³ Freud, cité dans Nicolas Lévesque, *Le deuil impossible nécessaire : essais de psychanalyse sur ta perte, ta mémoire et la culture*, thèse de doctorat, Université de Montréal, avril 2003, [en ligne] : <https://umontreal.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/5ae9b0c8-2993-4499-8cab-03d2c9e890d4/content>, consulté le 22 juin 2025.

⁵³⁴ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 305.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 305.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 306.

légitimité. L'architecture narrative de Khadra, emprise puis dépossession, esquisse les contours de cette tragédie. Le colon adhère à l'idée d'une Algérie française au point d'imaginer le peuple indigène incapable de protéger sa propre terre. Jiménez Sosa considère les Moudjahidines ainsi : « *Les fellagas ne sont pas des bâtisseurs. On leur confierait le paradis qu'ils le réduiraient en ruines. Ils n'apporteront à ton peuple que malheurs et désillusions.* »⁵³⁷

Il s'agit moins d'une tromperie délibérée que d'une conviction profonde en leur droit de posséder, modeler et renommer la terre. Construction d'un monde nouveau sur un territoire perçu comme vierge, occultant ses habitants actuels. Récit collectif que la communauté se raconte pour justifier sa présence. À force de temps, de labeur, de vies et de morts, le lien dépasse le cadre économique ou juridique pour devenir viscéral et affectif. Ils ont épousé leur propre fiction. L'Algérie s'est transformée, dans leur psychisme, en propriété ontologique.

La condition sociale du colon explique en grande partie l'attachement profond qu'il a nourri pour l'Algérie. La plupart de ceux qui furent envoyés dans cette terre nouvelle n'appartenaient pas aux classes privilégiées : c'étaient, pour beaucoup, des parias, des paysans pauvres, des gens sans instruction ni avenir en métropole. La colonisation leur offrit une occasion inespérée : celle de devenir propriétaires, d'habiter de vastes maisons, et parfois même d'être rémunérés pour s'établir durablement sur cette terre. Ainsi, en leur donnant des biens, la France leur donnait surtout une dignité sociale qu'ils n'avaient jamais connue.

Ceux qui vinrent s'installer en Algérie, non pas ceux qui y naquirent, mais les premiers arrivants, découvrirent une vie d'aisance et d'abondance, une existence qu'ils n'auraient jamais osé rêver en France. Pour eux, l'Algérie ne fut pas seulement

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 307.

un pays d'adoption : elle devint une patrie du cœur, un espace de réussite et d'ascension sociale. Leur expérience en terre algérienne contrastait si fortement avec la misère qu'ils avaient connue en métropole qu'ils y virent une forme de renaissance.

Mais au-delà de cette dimension sociale, il faut souligner la dimension psychologique et affective qui lie les pieds-noirs à l'Algérie. Ceux qui y sont nés et y ont grandi ont construit leurs premiers souvenirs au rythme de cette terre lumineuse. L'Algérie fut pour eux le théâtre de l'enfance, de l'insouciance, de la découverte du monde. Partir leur semblait impensable : dans leur imaginaire, ils faisaient corps avec cette terre qu'ils croyaient leur appartenir pour toujours.

Le départ fut donc un arrachement, un double choc, à la fois matériel et identitaire. En France, ils se retrouvèrent étrangers, relégués dans des cités insalubres ou de vieux immeubles, réduits à une condition qu'ils vivaient comme une déchéance. Eux qui avaient connu le soleil, les grands espaces et le confort se retrouvèrent dans une France grise, indifférente, parfois hostile. C'est là que naît la nostalgie, nourrie par le souvenir de l'enfance et amplifiée par la précarité du présent.

Les souvenirs d'Algérie, ceux de la jeunesse et de la liberté, deviennent une patrie imaginaire à laquelle ils ne cessent de revenir. Car l'enfance forge l'adulte, et lorsque cette enfance est arrachée, elle se transforme en blessure durable. Ainsi, la nostalgie des pieds-noirs n'est pas seulement le regret d'un pays perdu, mais celui d'un âge d'or personnel et collectif, d'un temps où ils avaient le sentiment d'exister pleinement, d'être chez eux, avant de tout perdre.

Cette illusion de possession : s'approprier ce qui ne nous appartient pas, puis, avec le temps, en faire une vérité intime, au point de pleurer sa perte comme on pleure la perte d'un bien légitime.

L'écriture khadarienne, entre obsession, possession et dépossession, met à nu ce paradoxe et en dévoile la charge mémorielle et émotionnelle. La terre n'est plus

un bien, elle devient un chez-soi. C'est à ce stade que le mensonge s'efface au profit du vécu. Le paysage devient le décor unique de l'enfance, des premiers amours, des souvenirs familiaux. Il est investi d'une charge affective irréfutable.

Puis survint la guerre d'indépendance qui pulvérisa cette croyance et démasqua l'illusion. S'ensuivit un traumatisme identitaire, la perte de ce qu'ils tenaient pour légitime. La privation concrète de la terre, de la maison, des biens dont les Pieds-Noirs s'étaient indûment approprié la légitimité. Comment adhérer à une illusion à ce point pour ensuite en pleurer la disparition ? En vérité, il ne s'agit pas d'une perte pour les Algériens, mais simplement de la restitution de ce qui fut soustrait à ses véritables propriétaires. On ne leur reprend pas seulement un territoire, on leur dénie jusqu'au droit de le considérer comme leur. La négation de leur identité. Cette blessure narcissique et existentielle engendre cette colère et cette tristesse si particulières. Leur souffrance est authentique, mais son fondement, la légitimité de leur appartenance, est invalidé.

Khadra, par son écriture à la fois subtile et précise, interroge les possibilités de réconciliation et manifeste une forme d'humanisme envers les Pieds-Noirs. Notre propos se concentre néanmoins sur la question de la légitimité. Cette investigation psychologique examine les mécanismes d'identification, d'appropriation et de trauma, transcendant l'analyse thématique pour proposer une interprétation étiologique de la condition pied-noire à travers le prisme littéraire. Khadra peint la souffrance, l'amour, la tristesse pour l'Algérie, mais il inscrit cette subjectivité dans une réalité objective plus vaste : le contexte colonial de cet attachement. Il révèle qu'on peut avoir le cœur brisé pour une illusion.

« *Il a menti un mensonge, puis il y a cru* » illusion primitive qui rend cette douleur à la fois paradoxale et tragique. Ce proverbe algérien éclaire le syndrome pied-noir et nous dévoile pourquoi cette terre ne fut jamais la leur. Ils proclamèrent l'Algérie française au commencement de leur entreprise idéologique d'occupation, visant à la

franciser et à en faire une province en commettant des génocides ethniques contre le peuple autochtone pour s'approprier un territoire qui ne leur appartenait pas. Avec le temps, génération après génération, l'idéologie coloniale asservit le peuple indigène, et les enfants de la France coloniale grandirent dans l'idée que cette terre était psychologiquement la leur. Enracinement dans la domination et l'illusion.

En réalité, on ignore souvent cette Algérie authentique que Younes/Jonas découvre lors d'une réunion de son oncle avec des patriotes algériens :

Un pays qui s'appelait l'Algérie ; pas celui que l'on a enseignait à l'école ni celui des quartiers huppés, mais d'un autre pays spolié, assujetti (...) l'Algérie des Jenane Jato, des fractures ouvertes et des terres brûlées, des souffre-douleurs et des portefeuilles. Un pays qu'il restait à redéfinir et où tous les paradoxes du monde semblaient avoir choisi de vivre en rentiers.⁵³⁸

Les Algériens comprennent et nomment depuis longtemps le processus ayant conduit à cette tragédie. Ce mensonge édifié sur le droit de possession et le mythe de la terre vierge à travers une mission civilisatrice visait la marginalisation des autochtones et l'occupation du territoire : « *Nous sommes chez nous, ici. Nous n'irons à nulle part.* »⁵³⁹ clament les pieds noirs.

De quelle tragédie s'agit-il ? Celle d'une terre déjà habitée par un peuple déjà civilisé, possédant une histoire glorieuse, une culture et une langue. Khadra répond ainsi à travers Younes, le narrateur : « *Des drapeaux vert et blanc frappés d'un*

⁵³⁸Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 92.

⁵³⁹Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 364.

croissant et d'une étoile rouge sang confirmaient la naissance d'une nouvelle république d'une Algérie rendue aux siens. »⁵⁴⁰ Il précise : « Demain, le 5 juillet, l'Algérie aurait une carte d'identité, un emblème et un hymne nationaux et des milliers de repères à réinventer. »⁵⁴¹ Ces mots disent tout d'un pays qui possédait déjà ses repères ; une histoire, une culture et une langue existaient bien avant que le colon ne crée son mensonge et ne le présente comme réalité. En effet, l'échec de la mission civilisatrice, ce grand mythe de la présence coloniale, trouve son ultime et tragique aboutissement dans le spectacle désolé du départ des colons vers la France.

Comment croire à cette fiction de l'Algérie française et considérer les Pieds-Noirs comme propriétaires ? Comment pleurer la perte d'une terre dont le peuple souffre depuis 1830 ? Comment faire preuve d'humanisme envers les Pieds-Noirs quand les Algériens pleurent encore des millions de martyrs des massacres et génocides ?

Sur le plan humain, les larmes des Pieds-Noirs peuvent être sincères, mais cela ne leur confère aucun droit sur une terre spoliée. Les Algériens ont perdu leur terre et subi ce mensonge que la France entretint par la marginalisation, la misère et les épidémies. Comment transcender tant de souffrance ?

Khadra, dans *Aix-en-Provence (Aujourd'hui)*, ne juge ni n'accuse ; il utilise son écriture pour saisir de l'intérieur le mécanisme de l'illusion chez l'Autre. Ainsi, il donne une épaisseur humaine et tragique au point de vue pied-noir. Il montre le processus d'adhésion à l'illusion. Il incarne une approche décoloniale à échelle réduite.

Dans une perspective contraire à celle de l'Algérie réelle, il évoque le vécu des Algériens ayant côtoyé les Pieds-Noirs, amis, voisins ou compagnons. Cette frange minoritaire de la société algérienne éprouva une forme d'humanité lors de leur départ.

⁵⁴⁰ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 367.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 370.

Alexandre Arcady, après l'adaptation cinématographique du roman de Khadra, rapporte :

*J'ai même entendu pour la première fois certains Algériens me dire : Quand vous êtes montés sur les bateaux, vous les Français d'Algérie, vous pleuriez parce que vous partiez mais savez-vous que nous, de l'autre côté de la grille du port, on pleurait aussi, parce qu'on perdait nos amis, nos voisins, nos compagnons de travail ?*⁵⁴²

Comment fuir un pays que l'on considère comme leur invention ? Les colons firent leurs valises et quittèrent cette terre jadis française. Si elle avait vraiment été leur terre, ils ne l'auraient pas quittée ; les Palestiniens offrent à cet égard un modèle vif. On peut pleurer les souvenirs, les moments de bonheur, les rires, la joie, la prospérité, cela est légitime. Ce qui ne l'est pas, c'est de pleurer l'appartenance et la propriété tout en persistant à croire au mythe d'une Algérie terre française.

Jonas, le narrateur, décrit le départ des Pieds-Noirs le 4 juillet 1962 :

C'était un beau jour avec un soleil grand comme la douleur des partants, immense comme la joie des rentrants »⁵⁴³ *il ajoute : J'étais allé au port pour voir partir les bannis (...) Des paquebots*

⁵⁴² Anonyme, *Alexandre Arcady – Yasmina Khadra : Entretien croisé* [vidéo en ligne], 2012, repéré à l'adresse : <http://www.commeaucinema.com/interviews/ce-que-le-jour-doit-a-la-nuit,139789>, cité dans N. Semrouni, *Étude des personnages et analyse sociocritique dans Nedjma de Kateb Yacine et Ce que le jour doit à la nuit de Yasmina Khadra*, mémoire de maîtrise, Département d'Études françaises, Université Concordia, Montréal, 2018.

⁵⁴³ Eqbai Khalifa, *Ce que le jour doit à la nuit : Une écriture narrative de l'Algérie coloniale*, Université du Caire, 2017, *Hermès*, n°75814, consulté le 17 mai 2025, à l'adresse : https://hermes.journals.ekb.eg/article_75814.html.

*attendaient de lever l'ancre, vacillant sous le
chagrin des expatriés*⁵⁴⁴

Entre ces deux rives, Khadra se fait humaniste et affranchi, après avoir été occupé et méprisé.

Dans les décennies qui ont succédé à l'indépendance, Khadra montre comment les Pieds-Noirs continuent de parler de l'Algérie comme de leur patrie imaginaire : « *Tu ne peux pas parler d'autre chose ? -Parler de quoi d'autre ? L'Algérie est toute ma vie.* »⁵⁴⁵ Cette illusion persiste dans la psyché des Pieds-Noirs même de retour sur leur terre d'origine ; ils n'ont pu oublier l'Algérie. Elle demeure un rêve irrécupérable. Daniel Widlöcher pose la question aussi cruciale : pourquoi certains deuils n'en finissent-ils pas ? : « *Si la réalité psychique ignore le temps, comment une fin peut-elle se produire ? C'est maintenant le "deuil avec fin" qu'il faut expliquer.* »⁵⁴⁶ Cela correspond parfaitement aux Pieds-Noirs qui, des décennies après, sont toujours hantés par la perte de l'Algérie

Les maux qui traversent ce chapitre final de *Ce que le jour doit à la nuit* entrent en résonance avec les paroles d'une chanteuse arabe qui s'appelle *Assala*⁵⁴⁷, écoutées un jour de conférence à propos de son divorce pour exprimer du deuil et de la blessure :

*Qui guérit ? Personne ne guérit jamais totalement
des blessures profondes. Elles demeurent toujours
présentes, bien que voilées par d'autres sensations*

⁵⁴⁴ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 370.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 380.

⁵⁴⁶ D. Widlöcher, cité dans Nicolas Lévesque, *Le deuil impossible nécessaire : essais de psychanalyse sur ta perte, ta mémoire et la culture*, thèse de doctorat, Université de Montréal, avril 2003, <https://umontreal.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/5ae9b0c8-2993-4499-8cab-03d2c9e890d4/content>, consulté le 22 juin 2025.

⁵⁴⁷ Assala Nasri est une chanteuse syrienne née à Damas en 1969, reconnue dans tout le monde arabe pour sa voix puissante et ses chansons mêlant émotion, modernité et profondeur poétique.

joie, stabilité, amour, elles persistent néanmoins. Il n'est pas possible de surmonter des souffrances aussi intenses avec un simple pacifisme, comme certains pourraient le croire. On peut chercher la paix ailleurs. Ce n'est pas facile de franchir ces épreuves d'un simple claquement de doigts.

Jonas, le narrateur, hanté par l'absence d'Émilie, sa bien-aimée perdue, exprime une blessure semblable : « *Je crois que j'ai connu des joies, des moments inoubliables ; j'ai même aimé et rêvé comme un mioche ébloui. Pourtant il m'a toujours semblé qu'une pièce manquait à mon puzzle.* »⁵⁴⁸ De la même manière, Bruno, le Pied-Noir, nomme cette absence creusée au plus intime : « *Nous avons vécu orphelins de notre pays.* »⁵⁴⁹ Chacun, à sa manière, dit l'indicible d'un manque qui les habite malgré eux. Le narrateur, par la métaphore de la pièce manquante, évoque une quête intime et inachevée ; la chanteuse, par son questionnement poignant, souligne l'impossibilité d'une guérison totale ; Bruno, dans une formule dépouillée et brutale, résume le drame collectif d'une génération arrachée à sa terre mythifiée. Toutes ces voix, plurielles et blessées, trahissent une même vérité : certaines pertes ne se combrent pas. Elles se logent dans les replis de la mémoire et du cœur, et continuent, sourdement, de définir ceux qui les portent.

Cette nostalgie⁵⁵⁰ incarne la mélancolie et l'attachement singulier pour l'Algérie. Les Pieds-Noirs ne parviennent pas à oublier cette terre de félicité et de bonheur : « *L'Algérie me colle à la peau (..) elle me ronge comme une tunique de Nessus, des fois elle m'embaume comme un parfum délicat. J'essaye de la semer et n'y*

⁵⁴⁸ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 385.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 399.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 400.

arrive pas. Comment l'oublier ? »⁵⁵¹ Il complète : « je n'ai qu'une vie, et ma vie est restée là-bas, au bled »⁵⁵² Khadra ne nie pas cet attachement ni la profondeur de la blessure des Pieds-Noirs par humanisme : « On nous a dépossédé de tout, y compris de notre âme. »⁵⁵³ Mais il n'omet pas les dégâts psychiques et matériels infligés par le colonisateur en Algérie.

Ces Pieds-Noirs n'acceptent pas la fin de leur rêve colonial ; ils refusent que la souffrance soit occultée ou réduite à un simple épisode historique :

*Le soleil, les plages, nos rues, notre cuisine, nos
bonnes vieilles cuites et nos jours heureux
supplantent mes colères et je n'ai jamais oublié
Rio. Pas une nuit, pas u instant. Je me rappelle les
pitreries de Simon occultent jusqu'à sa mort,
comme si Simon refusait que l'on associe à sa fin
tragique à celle de nos rêves algériens.*⁵⁵⁴

La perte de l'Algérie française est une perte constitutive de leur identité. On ne peut pas guérir d'une partie de soi. On ne peut que se transformer en intégrant cette perte. Jean Allouch en souligne le caractère illusoire, voire "fou", en s'attaquant à ce concept de guérison parfaite : « L'idée qui préside à cette conception du deuil est clairement celle d'une restitutio ad integrum ; reconnaissons-y celle, médicale, d'une idéale guérison. En l'occurrence, elle apparaît tout de même assez folle ! »⁵⁵⁵ Même fondée sur une illusion, la perte de l'Algérie coloniale a marqué au fer rouge l'identité

⁵⁵¹ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op. cit., p. 400.

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 401.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 400.

⁵⁵⁵ Jean. Allouch, cité dans Nicolas Lévesque, *Le deuil impossible nécessaire : essais de psychanalyse sur ta perte, ta mémoire et la culture*, thèse de doctorat, Université de Montréal, avril 2003, <https://umontreal.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/5ae9b0c8-2993-4499-8cab-03d2c9e890d4/content>, consulté le 22 juin 2025.

des Pieds-noirs, prétendre à une quelconque guérison, équivaudrait dès lors à nier une part constitutive de leur mémoire. Leur mélancolie persistante est le signe non seulement d'une illusion non démêlée, mais aussi de l'impossibilité ontologique d'un retour à l'avant.

En somme, Khadra, en humaniste prônant réconciliation, paix et amour, donne voix à la souffrance des Pieds-Noirs dans son dernier chapitre ; mais en tant qu'Algérien, il en dévoile la signification cachée : une terre usurpée et associée à la France comme territoire français sans reconnaître sa légitimité à être libre. Même après l'indépendance, les Pieds-Noirs n'ont pas évoqué le droit à l'existence des Algériens indigènes comme propriétaires légitimes. Mais puisque le mensonge fut cru et assimilé, on y adhère encore après l'indépendance, l'illusion devient conviction et enracinement transgénérationnel. Khadra, l'auteur comprend tout, la logique du mensonge devenu croyance, et qui explique tout, dépeignant avec une maîtrise littéraire remarquable, sans jamais juger.

Conclusion partielle

L'analyse des romans *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil* a montré que l'œuvre de Yasmina Khadra dépasse la seule dimension esthétique pour s'affirmer comme un espace de luttes discursives et de résistances identitaires. En articulant mémoire et oubli, parole et silence, l'écrivain érige son œuvre en dialogue fécond entre soi et l'autre, entre l'intime et l'universel.

À travers le jeu constant du dire et du Contre-dire, ses récits déploient une polyphonie où s'affrontent voix dominantes et contre-discours, révélant la littérature comme lieu de contestation et de réappropriation. L'identité, dans cette perspective, se définit comme une tension vivante entre l'ancrage et l'ouverture, entre l'héritage et la création de soi. Elle n'est plus un état figé, mais un mouvement, une traversée qui s'écrit dans la douleur et l'espérance. La quête identitaire, conçue non comme une simple thématique mais comme une dynamique narrative, devient un acte de résistance face à l'effacement, à l'exclusion et à la stigmatisation.

L'étude a également mis en lumière le choix des procédés esthétiques investis comme formes d'engagement. La polyphonie, le monologue intérieur et la subversion générique ouvrent la voie à une littérature qui interroge le réel tout en le dépassant. Ces choix formels ne relèvent pas d'un simple souci stylistique : ils traduisent une volonté de redonner voix à ceux que l'histoire a réduits au silence.

Chaque procédé devient alors une stratégie de dévoilement, où la forme rejoint le fond pour donner voix à l'indicible et rendre visible l'invisible. Ainsi, le recours au pseudonymat, le choix des titres, l'esthétique des contraires et l'inscription de la spatialité deviennent autant de signes d'un positionnement littéraire conscient et stratégique, où chaque choix d'écriture prend valeur de geste éthique et politique.

Enfin, la mobilisation de la notion de *syndrome de l'objet aimé* a permis de comprendre comment l'œuvre articule possession, dépossession, obsession, attachement et mélancolie postcoloniale, inscrivant le destin individuel dans la mémoire collective et dans les fractures de l'histoire.

Cette écriture du manque et du désir tisse un lien intime entre l'Homme et son histoire, entre la perte et la reconstruction. Cette tension entre amour et perte, entre attachement et déracinement, confère à l'univers khadarien une profondeur existentielle et une portée symbolique qui transcendent le cadre national.

Ainsi, l'écriture khadarienne apparaît comme une esthétique de l'engagement, où la forme et le fond, l'invention romanesque et la réflexion éthique, se conjuguent pour interroger les blessures du passé et les défis du présent. Elle s'élève comme une parole réparatrice, un chant d'humanité qui cherche à réconcilier l'homme avec lui-même et avec l'autre. Elle s'impose enfin comme un espace de parole libératrice, un lieu de reconstruction de soi et du monde, où la littérature devient acte de résistance et promesse d'humanité. Loin de se limiter à la représentation, elle se fait parole qui prend position, une manière de répondre aux urgences humaines et aux maux sociaux.

Conclusion générale

Cette recherche avait pour objectif d'analyser les stratégies d'écriture et les positionnements dans l'écriture romanesque de Yasmina Khadra. La problématique posait la question de savoir comment l'auteur, à travers ses choix stylistiques et narratifs, construit une écriture à la fois esthétique, éthique et universelle, et comment son positionnement d'auteur se manifeste dans l'interaction entre mémoire, identité et médiation interculturelle. Les hypothèses suggéraient que l'œuvre de Khadra, en déployant des stratégies narratives précises et en adoptant une posture éthique et humaniste, contribue à faire de la littérature un espace de réconciliation et de dialogue entre les cultures.

Pour répondre à cette problématique, nous avons adopté une méthodologie combinant l'analyse textuelle et l'approche herméneutique. Le corpus étudié comprend trois romans emblématiques : choisis pour leur richesse thématique et stylistique. L'analyse a mobilisé des outils d'exploration de la polyphonie narrative, de l'hybridation des genres, de la poétique des contrastes et du positionnement auctorial, afin de mettre en lumière la manière dont l'auteur construit son univers littéraire.

Au terme de cette recherche, il apparaît que l'œuvre de cet écrivain occupe une place singulière dans la littérature algérienne d'expression française. Son écriture, à la fois enracinée dans une mémoire collective et ouverte à l'universel, témoigne d'un humanisme lucide et d'une foi inébranlable dans la parole littéraire comme médiation entre les êtres et les cultures. À travers l'analyse des trois romans *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil*, notre étude a tenté de montrer comment Khadra érige l'esthétique en espace éthique et transforme la littérature en acte de résistance et de réconciliation.

Les résultats principaux mettent en évidence trois dimensions essentielles de l'écriture khadarienne. D'abord, sur le plan esthétique, l'œuvre déploie une polyphonie des voix et une poétique des contraires qui créent un équilibre entre les tensions de l'ombre et de la lumière, du chaos et de la réconciliation. Ensuite, sur le plan éthique, chaque mot et chaque structure narrative traduisent une responsabilité morale, un humanisme lucide et un engagement envers la dignité humaine. Enfin, sur le plan identitaire et transculturel, l'écriture de Khadra s'inscrit dans un espace hybride où mémoire nationale et horizon universel dialoguent, permettant de réconcilier altérité et appartenance.

Ces résultats confirment l'importance de la littérature comme instrument de médiation et de réflexion. L'œuvre de Khadra illustre comment la fiction peut transformer le traumatisme historique en récit de réconciliation, inscrire la mémoire dans l'universel et faire de la littérature un lieu de dialogue entre Orient et Occident, entre passé et modernité. Elle montre également que l'écrivain humaniste contemporain peut conjuguer la clarté du style, la profondeur morale et la portée universelle dans une œuvre accessible et engagée.

L'analyse des romans *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil* a révélé que l'œuvre de Yasmina Khadra dépasse la seule dimension esthétique pour s'imposer comme un espace de luttes discursives et de résistances identitaires. À travers le jeu constant du dire et du contredire, ses récits déploient une polyphonie où se confrontent voix dominantes et contre-discours, faisant de la littérature un lieu de contestation, de dialogue et de réappropriation. La quête identitaire, conçue non comme une simple thématique mais comme une véritable dynamique narrative, se mue en acte de résistance face à l'effacement, à l'exclusion et à la stigmatisation.

L'étude a également mis en lumière le rôle déterminant des procédés esthétiques investis comme formes d'engagement. La polyphonie, le monologue

intérieur et la subversion générique ouvrent la voie à une littérature qui interroge le réel tout en le dépassant. Ainsi, le recours au pseudonymat, le choix des titres, l'esthétique des contraires et la construction des espaces deviennent autant de signes d'un positionnement littéraire conscient et stratégique, où chaque choix d'écriture revêt la valeur d'un geste éthique et politique.

La mobilisation de la notion de syndrome de l'objet aimé a permis, en outre, de comprendre comment l'œuvre articule possession, dépossession, obsession, attachement et mélancolie postcoloniale. Ces motifs, inscrivant le destin individuel dans la mémoire collective et dans les fractures de l'Histoire, confèrent à l'écriture khadarienne une profondeur tragique et une portée universelle.

Ainsi, l'écriture de Khadra se présente comme une véritable esthétique de l'engagement, où la forme et le fond, l'invention romanesque et la réflexion éthique se conjuguent pour interroger les blessures du passé et les défis du présent. Loin de se limiter à la représentation, elle devient une parole agissante, une manière de répondre aux urgences humaines et aux maux sociaux.

Humaniste prônant la réconciliation, la paix et l'amour, Khadra donne voix à la souffrance des Pieds-Noirs dans le dernier chapitre de *Ce que le jour doit à la nuit* ; mais en tant qu'Algérien, il en dévoile la signification cachée : celle d'une terre usurpée, annexée à la France sans jamais reconnaître la légitimité du peuple algérien à être libre. Même après l'indépendance, les Pieds-Noirs n'ont pas évoqué le droit des indigènes à exister comme propriétaires légitimes de leur pays. Le mensonge ayant été cru, assimilé et transmis, il s'est enraciné dans la conscience collective comme une vérité héréditaire. Khadra, lucide et sans haine, comprend cette logique du mensonge devenu croyance et la dépeint avec une maîtrise littéraire remarquable, sans jamais juger.

À travers les espaces symboliques qu'il construit et les significations qu'il leur confère, Khadra suggère que ce monde divisé ne peut se réunir qu'à une seule condition, l'activation de notre part humaniste. La réconciliation n'advient que par la reconnaissance de l'autre dans sa dignité et dans son histoire, fragile espérance que l'auteur place au cœur de sa fiction.

Cette écriture, tout en nuances et en convictions, dessine ainsi le portrait d'un écrivain profondément engagé. Ses trois titres, *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil*, riches de sens et de connotations, reflètent leur contexte historique tout en transcendant leur époque pour atteindre à l'universel. Chacun, à sa manière, interroge la condition humaine et érige ces romans en œuvres intemporelles.

Cet acte d'engagement trouve sa source dans l'adoption même du pseudonyme Yasmina Khadra. Ce nom emprunté à son épouse constitue déjà un positionnement littéraire marqué. Il le protège de la censure militaire tout en matérialisant une alliance symbolique entre l'homme privé et l'artiste public, entre ce qui doit demeurer caché et ce qui mérite d'être révélé. Ce pseudonyme n'est pas seulement le miroir d'une âme rebelle : il incarne aussi le courage d'une épouse ayant offert son nom, perpétuant l'héritage des femmes algériennes résistantes. Cette dimension de résistance et d'engagement prolonge son expérience militaire, épreuve fondatrice de son humanisme et tremplin de sa transition de la parole à l'écrit.

L'importance du « je » narratif, omniprésent dans les trois romans de Yasmina Khadra, réside dans sa capacité à conjuguer introspection et rétrospection, à faire dialoguer l'intime et l'Histoire. Chez Younes, chroniqueur de l'Algérie coloniale, il ressuscite la vérité historique et existentielle d'un peuple opprimé, tissant la mémoire individuelle à la mémoire collective et plongeant le lecteur dans les douleurs et les luttes d'une nation en quête de dignité. Ce même « je » prend une tout autre résonance chez Khalil, jeune homme happé par l'humiliation et la radicalisation : en lui donnant voix,

Khadra transforme le kamikaze en narrateur, offrant au lecteur une plongée vertigineuse dans la conscience blessée et les dérives d'une âme égarée. Enfin, dans *L'Équation africaine*, le « je » de Kurt, témoin d'un Occident désenchanté, porte une réflexion sur l'égoïsme contemporain et réaffirme, face à la froideur du calcul, la nécessité du partage et de la fraternité. Ainsi, d'un roman à l'autre, le « je » devient le fil conducteur d'une quête universelle : celle de la réconciliation de l'homme avec lui-même et avec l'autre.

Ainsi, l'auteur construit une identité d'écrivain plurielle : historien des mémoires blessées dans *Ce que le jour doit à la nuit*, témoin des déchirements intimes dans *Khalil*, et dénonciateur des absurdités géopolitiques dans *L'Équation africaine*. Chaque posture narrative devient un engagement, chaque choix esthétique une prise de position. Khadra explore l'Autre, les conflits éternels entre Orient et Occident, Europe et Afrique, Noirs et Blancs, non pour désigner un coupable, mais pour révéler celui qui, malgré tout, tend la main, appelle au pardon et ouvre la voie à la réconciliation.

Sans jamais céder aux clichés, il se glisse dans la peau de ses personnages avec une empathie totale, leur prêtant des voix tantôt rageuses, tantôt apaisées. Le choix du français, langue de l'ancien colonisateur, devient alors pour lui un acte de dépassement : il transcende les frontières, refusant de se définir uniquement comme écrivain musulman, pour se revendiquer avant tout humaniste.

Dans ses trois romans, les destins des personnages se rejoignent dans une même quête, celle de la réconciliation avec soi et avec l'Autre. Younes assume enfin sa double identité, Jonas et Younes réconciliés, retrouvant ses amis à l'aube de l'indépendance. Khalil, après l'errance et la faute, apprend à vivre, à accepter l'Autre et à comprendre que toute valeur authentique naît du respect de soi. Quant à Kurt, il découvre, grâce à Elena, Bruno et Joma, que la véritable richesse ne réside pas dans l'or, mais dans la solidarité et la fraternité humaines.

À travers *Khalil*, Khadra exprime son désenchantement face à l'islamisme radical, tout en défendant l'innocence spirituelle de l'islam. Il dresse également le portrait d'un Européen tolérant et humaniste, et se place tour à tour comme défenseur et juge du terroriste. Tantôt, il incrimine la société occidentale, accusée d'avoir engendré l'exclusion et la haine ; tantôt, il en appelle à la responsabilité individuelle et à la faillite du lien familial. Il rappelle ainsi que le terrorisme n'a ni religion, ni nation, ni géographie, et que l'horreur est universelle.

Cette confrontation de discours met en lumière les rapports de domination encore à l'œuvre dans les imaginaires postcoloniaux. Par la voix de ses personnages, Khadra dénonce le néocolonialisme, interroge les jeux de pouvoir mondiaux et redonne à l'Afrique une parole vivante, capable de dire sa dignité et sa révolte. Joma, figure emblématique, refuse la soumission héritée de l'Histoire et rejette la fatalité imposée par le passé colonial.

Ce geste d'écriture s'inscrit dans une perspective profondément humaniste. *Ce que le jour doit à la nuit* déploie ainsi une vision totale de l'Algérie coloniale, dans ses dimensions politiques, sociales et culturelles. À travers Younes, Jelloul et Mahi, Khadra met en lumière les luttes intérieures et collectives d'un peuple en quête de dignité dans un système oppressif fondé sur la hiérarchie raciale et la violence symbolique.

Ainsi, son œuvre par son pouvoir dialogique, fondé sur la pluralité des voix, ouvre à l'Autre par un discours interculturel où s'affrontent idéologies, imaginaires et mémoires. Bakhtine souligne que, dans le roman polyphonique, chaque personnage exprime une conscience autonome et une vision singulière du monde. L'auteur n'impose aucune vérité : il crée un espace où coexistent des voix contradictoires, porteuses de leurs propres contradictions et de leur humanité. L'examen des stratégies d'écriture et de la singularité stylistique de Yasmina Khadra révèle une

esthétique qui le distingue profondément au sein de la littérature algérienne et maghrébine d'expression française. Son recours à la polyphonie et au dialogisme, l'usage du « je » entre intimité et universalité, le jeu du pseudonymat, la titrologie symbolique et l'esthétique des contraires traduisent une volonté constante de dépasser les conventions et de réinventer l'acte d'écrire.

À travers l'hybridation des genres et la densité poétique d'une prose à la fois limpide et vibrante, Khadra façonne une œuvre où l'esthétique se lie intimement à l'éthique, où la forme devient le lieu d'une interrogation sur le sens de l'humain. La polyphonie ouvre le débat, l'esthétique des contraires rejette le manichéisme, et le pseudonymat affirme la liberté de création face aux contraintes sociales et politiques.

Ainsi, son écriture, traversée par la transculturalité, met en tension les pôles du conflit et du dialogue, du choc et de la rencontre. Khadra déploie un style mouvant, pluriel, dialogique, qui interroge la responsabilité de l'écrivain dans le monde contemporain. Loin d'opposer éthique et esthétique, il les réunit dans une même exigence : celle de comprendre l'humain, dans sa douleur comme dans sa lumière.

La première dimension mise en lumière est celle de la stratégie d'écriture comme lieu de rencontre entre la conscience individuelle et l'histoire collective. Chez Khadra, chaque choix stylistique, chaque métaphore, chaque voix narrative participe à une architecture signifiante qui dépasse la simple narration. L'écrivain fait de la langue un champ de tension entre le réel et le rêve, entre le trauma et la reconstruction. En choisissant d'écrire en français, langue de l'ancien colonisateur, il ne s'agit pas d'une soumission, mais d'un geste d'appropriation, d'un détournement créateur où l'Autre devient vecteur de soi. Cette stratégie linguistique traduit une posture identitaire profondément ambivalente : celle d'un écrivain qui, tout en assumant la blessure historique, s'élève au-delà des clivages pour faire du français une langue de fraternité.

Cette tension entre héritage et libération confère à l'écriture khadarienne une dimension transculturelle essentielle. Dans une perspective inspirée de Bhabha, on peut affirmer que Khadra occupe cet entre-deux fécond qu'est l'espace tiers, où se rencontrent et se réinventent les cultures. L'écriture devient alors un lieu d'hybridité, un carrefour symbolique où l'identité se négocie sans se renier. À travers la construction de personnages oscillant entre perte et renaissance, Khadra inscrit son œuvre dans une dynamique de médiation interculturelle : l'altérité n'est plus perçue comme menace, mais comme miroir et horizon de soi.

Sur le plan narratif et stylistique, l'analyse textuelle a révélé la richesse des procédés d'écriture que l'auteur mobilise pour exprimer cette vision du monde. L'usage de la polyphonie, au sens bakhtinien du terme, permet à la multiplicité des voix victimes, coupables, témoins, innocents de coexister dans un même espace romanesque. Cette pluralité narrative traduit une conception dialogique de la littérature : loin d'imposer un discours monolithique, Khadra ouvre ses romans à la confrontation des consciences, à la complexité morale du réel. Par cette polyphonie, son œuvre devient un lieu de débat intérieur et collectif, un théâtre de l'humanité où se rejoue sans cesse la tension entre le bien et le mal, entre la haine et le pardon.

L'esthétique des contraires constitue une autre stratégie essentielle de l'écriture khadarienne. Lumière et obscurité, guerre et paix, amour et mort, Orient et Occident : ces oppositions structurent la vision du monde de l'écrivain. Cependant, elles ne débouchent jamais sur une dialectique de la rupture ; elles s'accomplissent dans une quête de complémentarité. En cela, Khadra ne cherche pas à abolir la contradiction, mais à la sublimer. Son écriture devient un espace d'équilibre, un territoire symbolique où les forces antagonistes se réconcilient dans la beauté du langage. La poétique du contraste, loin d'être décorative, s'inscrit au cœur de sa démarche humaniste : elle incarne le refus du manichéisme et la reconnaissance de la complexité humaine.

Sur le plan thématique, les trois romans étudiés traduisent une constante : la recherche de l'humain au cœur du chaos. Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, Khadra revisite la mémoire coloniale algérienne à travers la trajectoire intime de Younes, métaphore d'un pays déchiré entre deux appartenances. *L'Équation africaine* déplace cette interrogation vers un horizon plus universel : celui de l'homme face à la douleur du monde, où la compassion devient l'unique voie de salut. Enfin, *Khalil* plonge dans la psyché du terroriste pour révéler les fractures spirituelles d'une époque en perte de repères. Dans ces trois récits, l'écrivain explore les zones d'ombre de la conscience humaine et redonne sens à la possibilité du pardon.

L'étude de la posture d'auteur, inspirée des travaux de Dominique Maingueneau, permet de mieux comprendre la cohérence de ce projet littéraire. Khadra construit une posture d'écrivain témoin, héritier et médiateur. Témoin, parce qu'il inscrit sa parole dans le sillage de l'histoire algérienne et des tragédies contemporaines. Héritier, parce qu'il revendique la mémoire d'une culture blessée mais vivante. Médiateur, enfin, parce qu'il fait de l'écriture un lieu de dialogue entre les peuples et les imaginaires. Cette posture se distingue de l'engagement sartrien classique par sa nature éthique plutôt que militante : l'écrivain n'impose pas une vérité politique, il invite à une lucidité morale, à une responsabilité partagée face au monde.

L'approche herméneutique a permis de montrer que la littérature khadarienne fonctionne comme un espace de refiguration du monde, au sens ricœurrien du terme. Le récit n'est pas simple représentation : il est recreation du réel, travail de mémoire et de symbolisation. En reformulant la souffrance par la parole, Khadra accomplit un acte de réparation. Son écriture réconcilie l'homme avec lui-même, redonne au langage son pouvoir de sens et de guérison. Elle rejoint ainsi la fonction essentielle du récit : transformer le chaos de l'histoire en récit de soi, et par là, rétablir le lien entre passé, présent et avenir.

D'un point de vue sociocritique, l'œuvre de Khadra s'inscrit dans le prolongement de la littérature algérienne postindépendance, tout en la dépassant. Elle hérite des combats de Feraoun, Dib, Mammeri ou Djébar, mais elle déplace la question de l'engagement vers celle de la responsabilité universelle. Chez lui, la mémoire nationale se fond dans une réflexion globale sur la condition humaine : les douleurs de l'Algérie deviennent celles de l'humanité entière. Loin de s'enfermer dans un particularisme, son écriture élargit le champ de la littérature francophone vers une littérature-monde où le local et l'universel se nourrissent mutuellement.

Ainsi, au terme de notre parcours, il apparaît que l'œuvre de Yasmina Khadra repose sur une triple **dimension** :

– Une **dimension esthétique**, où la beauté du verbe devient outil de vérité et d'émotion.

– Une **dimension éthique**, où chaque mot engage une vision du monde fondée sur la dignité et la compassion.

– Une **dimension humaniste et transculturelle**, où la littérature dépasse les frontières pour penser l'unité dans la diversité.

Ces trois dimensions s'unissent dans une conception de la littérature comme médiation. Écrire, pour Khadra, c'est résister à la barbarie, mais aussi réapprendre à aimer. C'est témoigner sans haine, dénoncer sans condamner, comprendre sans excuser. Par la réconciliation du langage et de l'humain, il confère à la littérature une fonction spirituelle, presque cathartique : celle de guérir les mémoires et de redonner sens à la fraternité.

Cette étude présente certaines limites. Le corpus restreint à trois romans ne permet pas d'explorer l'ensemble de la production de Khadra, notamment ses textes plus récents ou moins médiatisés. De plus, certains aspects, comme la réception critique internationale, les adaptations cinématographiques et théâtrales, ou les influences

intertextuelles, n'ont pas été abordés, laissant des pistes ouvertes pour des recherches futures.

Ces limites offrent des perspectives de prolongement de la recherche. Il serait pertinent d'étendre l'analyse à l'ensemble de l'œuvre de Khadra, d'étudier ses textes en interaction avec leurs adaptations, et d'explorer la manière dont son écriture influence la littérature algérienne contemporaine et francophone. Une étude comparative avec d'autres écrivains postcoloniaux pourrait également enrichir la compréhension des stratégies d'écriture et du positionnement auctorial dans un contexte globalisé.

En définitive, cette étude confirme que les stratégies d'écriture et le positionnement de Yasmina Khadra traduisent une esthétique de la lucidité et une éthique de la rédemption. Son œuvre montre que la littérature n'est pas seulement un art du verbe, mais un acte de foi en l'humanité. Par la polyphonie, la symbolique et la beauté du style, il inscrit la douleur dans la lumière, l'exil dans la mémoire et la guerre dans la quête de paix.

Yasmina Khadra incarne pleinement la figure de l'écrivain humaniste contemporain : un auteur de la frontière et du lien, dont la plume, enracinée dans la terre algérienne et ouverte au monde, continue de tracer le chemin d'une littérature de réconciliation et d'universalité.

En dernière instance, le monde continue de saigner sous le poids des massacres, des génocides, du vol et de la violence. Le rêve d'un univers pacifié, fondé sur l'amour, le partage et l'altruisme, semble chaque jour s'éloigner un peu plus, étouffé par l'égoïsme universel et la déraison des hommes. Pourtant, il reste aux rêveurs un refuge : celui de la littérature.

Dans ses pages, nous cherchons un monde où l'on puisse oublier la laideur du réel, un lieu où la beauté et l'imaginaire triomphent là où les gouvernants ont échoué.

Peut-être est-ce là la vocation secrète de l'art : inventer un ailleurs où l'âme respire encore.

L'écriture de Yasmina Khadra, traversée par les drames et les désillusions de l'Histoire, semble ainsi aspirer à une autre forme de salut : celle d'une littérature du merveilleux, capable de réenchanter le monde et de réconcilier l'homme avec son imaginaire. Peut-être est-ce là la victoire ultime de la parole littéraire : transfigurer la douleur en éclat poétique et offrir, loin des maux de la société, un espace où l'espérance et la beauté survivent à la violence du réel.

Mais ce rêve ne saurait s'arrêter à Khadra. Il appartient à toute une génération d'écrivains algériens d'expression française de redonner à la littérature les couleurs du fantastique et du merveilleux. Après les récits de la guerre, du déracinement et de la mémoire blessée, il nous revient désormais d'imaginer une littérature capable d'enchanter l'avenir, une littérature où l'imaginaire algérien, nourri de ses mythes, de ses songes et de sa lumière, réinvente le monde. Car nous sommes fatigués de tout, des blessures, du vacarme et des désillusions, et nous avons besoin d'un instant de paix, d'un souffle d'évasion, d'un texte merveilleux qui nous arrache à la lourdeur du réel. Un texte devant lequel, sans même y penser, nous sourions tout seuls comme des gamins, apaisés, comme si la beauté du mot suffisait à réparer le monde.

Bibliographique :

1. Ouvrages et Recueils

- Khadra, Yasmina. *Ce que le jour doit à la nuit*. Alger : Casbah Éditions, 2008.
- *L'Équation africaine*. Paris : Éditions Julliard, 2011.
- Khalil*. Alger : Casbah Éditions, 2018.
- Adorno, Theodor W. *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion, 1984.
- Aron, P., Saint-Jacques, D., et Viala, A. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, trad. Kolitcheff, préface J. Kristeva. Paris : Seuil, 1990.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture ; suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- *Mythologies*. Paris : Seuil, 1970
- Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire* (Paris : PUF, 2004).
- *Sur la littérature*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1980.
- Ben Abda, Saloua. *Figures de l'altérité. Analyse des représentations de l'altérité occidentale dans des romans arabes et francophones contemporains*. Paris : Éditions Le Harmattan, 2011.

-Brezault, Éloïse. *Identités post-coloniales et discours dans les cultures francophones*, vol. 1, sous la direction de Marie-Ange Somdah. Paris – Budapest – Torino : L'Harmattan, 2003. ISBN 2-7475-5088-5.

-Calvet, L.-J. *Linguistique et colonialisme : petit traité de glottophagie*. Paris : Payot, 1979.

-Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Éditions Réclame, 1950. Rééd. Présence Africaine, 1955.

-Châteauneuf, Michaël, et Haroun, Amal (dir.). *Regards croisés sur la transmission. Actes du 2^e colloque annuel du département d'anthropologie à l'UdeM (CADA)*. 2019.

-Déjeux, Jean. *La littérature maghrébine d'expression française*. Paris : Presses universitaires de France, 1992.

-Didier, Jean, Giacco, G., et Chatelain, S. (dir.). *Culture et création : approches didactiques*. Université de Technologie de Belfort-Montbéliard / Haute École Pédagogique Vaud / Éditions Alphil, 2018.

-Droit, Roger-Pol. *Figures de l'altérité*. Paris : Presses Universitaires de France, 2014.

-Ehrenberg, Alain. *La fatigue d'être soi : dépression et société*. Paris : Odile Jacob, 2008.

-Genette, Gérard. *Figures*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

-*Fiction et diction*. Paris : Éditions du Seuil, 2014. Consulté en ligne : <https://books.google.dz/books> (consulté le 23 février 2024).

-*Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

-Goldmann, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Les Classiques des sciences sociales, Université du Québec à Chicoutimi, 1964.

- Halpern, Catherine. *Identité(s) : L'individu, le groupe, la société*. Tielt (Belgique) : Sciences Humaines Éditions, 2016.
- Hamon, Philippe. *Du descriptif*. Paris : Hachette Livre, 1993.
- Huntington, Samuel P. *Le choc des civilisations et la refondation de l'ordre mondial*, trad. O. Jacob. Paris : Simon & Schuster, 1996.
- Khadra, Yasmina, et Merahi, Y. *Qui êtes-vous Monsieur Khadra ?* Alger : Sedia, 2007.
- La Bruyère, Jean de. *Les Caractères*, éd. R. Garapon. Paris : Classiques Garnier, 1962.
- Lévesque, Nicolas. *Le deuil impossible nécessaire : essais de psychanalyse sur la perte, la mémoire et la culture*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2003.
- Maalouf, Amin. *Les Identités meurtrières*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 1998.
- Maingueneau, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod, 1993.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre*. Paris : Petite Bibliothèque Payot / Éditions de l'Étincelle (Canada), 1973.
- Le Racisme : Description, Définition, Traitement*. [Lieu non spécifié] : [Éditeur non spécifié], 1982.
- Menocal, María Rosa. *L'Andalousie arabe. Une culture de la tolérance, VIIIe-XVe siècle*. Paris : Autrement, 2003.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- Said, Edward. *L'Orientalisme*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.

- *L'Être et le Néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, édition corrigée avec index par Arlette Elkaïm-Sartre. Paris : Gallimard, 1943.

2. Articles et Contributions à des Ouvrages Collectifs

-Aïm, Omar. « Roland Barthes contre Roland Barthes. La sémiologie au regard de ses démons ». *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 40, n° 1 (2020).

-Ait Menguellat, M. S. « Le dialogue des civilisations à travers le fait historique dans *Les Échelles du Levant* d'Amin Maalouf ». *Revue El Hiwar El Thakafi*, vol. 11 (2022).

-Amrit, Harminder. « Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme ». *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, n° 554. Paris : Diffusion Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Franche-Comté, 1995.

-Aouici, S., et Gallou, R. « Entre transmission et construction de l'identité : le cas des enfants de vieux immigrés africains ». *Vie Sociale*, n° 4 (2016).

-Aytekin, H., Çamlıoğlu, Y., et Tahtalı. « La question d'intégration des immigrés et la quête d'identité dans un pays colonisateur (à travers l'histoire *Anne ici – Sélima là-bas*) ». *Synergies Turquie*, n° 9 (2016).

-Balutet, Nathalie. « Du postmodernisme au post-humanisme : présent et futur du concept d'hybridité ». *Littératures et arts contemporains : l'hybridité à l'œuvre*, n° 33 (2016).

-Benamara, Farid. « Le système des personnages et la quête identitaire du protagoniste dans le roman *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra ». *Revue algérienne des lettres*, vol. 3, n° 2 (2020).

-Benamara, Fatiha, et Tahrichi, M. « Le système des personnages et la quête identitaire du protagoniste dans le roman *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra ». *Revue algérienne des lettres*, vol. 3, n° 2 (2020).

-Biron, Michel. « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq ». *Études françaises*, vol. 41, n° 1 (2005).

-Bouanane, Karim. « Esthétique de l'écriture de l'Histoire : une nouvelle dynamique des jeux et enjeux dans *Nulle part dans la maison de mon père* et *La disparition de la langue française* d'Assia Djébar ». *Insaniyat / Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, n° 83 (2019).

-Buresi, Philippe. « La Méditerranée : rencontre de civilisations ? ». In *La Méditerranée* (dir. Jean Scheibling et Didier Borne). Paris : Hachette, 2002.

-Chouiten, Lynda. « Hybridité et négociation culturelles dans *La Terre et le sang* et *Les Chemins qui montent* ». *Synergies Algérie*, n° 13 (2011).

-Clément, Pierre-Alain. « Le terrorisme est une violence politique comme les autres : vers une normalisation typologique du terrorisme ». *Études internationales*, vol. 45, n° 3 (2014).

-Delori, Mathias. « Colonisation / Néocolonisation ». In *Relations internationales. Théories et concepts* (dir. Philippe Bonditti et Alex Macleod), 4^e éd. Outremont (Québec) : Athéna Éditions, 2019.

-El Nouty, H. « L'enracinement arabe dans la littérature maghrébine d'expression française ». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 22 (1976).

-Garaudy, Roger. « Pour un dialogue des civilisations ». *Éthiopiennes*, numéro spécial, revue socialiste de culture négro-africaine (novembre 1976). Republié le 3 septembre 2010.

-Gontard, Michel. « [Compte rendu de] Jean Déjeux : *Littérature maghrébine de langue française* ». *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 22 (1976).

-Hafsaoui, Ourda. « La dimension politique dans le roman de Yasmina Khadra, *L'Équation africaine* ».

-Jeannotte, Marie-Hélène. « L'identité composée : hybridité, métissage et manichéisme dans *La saga des Béothuks* de Bernard Assiniwi et *Ourse bleue* de Virginia Pésémapéo Bordeleau ». *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, n° 41 (2010).

-Jodelet, Denise. « Formes et figures de l'altérité ». In *L'Autre : Regards psychosociaux* (dir. Margarita Sanchez-Mazas et Laurent Licata). Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2005.

-Khelalfa, L., et Boukhelou, F. « Hybridité langagière : stratégies et enjeux de l'oralité dans les littératures postcoloniales – le cas d'Ahmadou Kourouma ». *Recherches : Des jeux et des mots*, vol. 8, n° 4, Mouloud Mammeri - Université Tizi Ouzou (2021).

-Lamblé, Pierre. « Monologue intérieur, roman-monologue, et "récit en retranscription immédiate" : la chimie de l'intelligence ». *Littératures*, n° 44 (2001).

-Lecourt, Denis. « Égoïsme et individualité ». *Printemps*, n° 13 (s.d.).

-Lüsebrink, Hans-Joachim. « Métissage. Contours et enjeux d'un concept carrefour dans l'aire francophone ». *Études littéraires*, vol. 25, n° 3 (1993).

— « Les concepts de "Culture" et d'"Interculturalité". Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturelle ». *Bulletin* n° 30, Université de Saarbrücken, Allemagne (avril 1998).

-Măgureanu, Adrian. « Dialogisme, polyphonie et intertextualité dans le dialogue romanesque ». *Revue roumaine de linguistique*, vol. 59, n° 3 (2014).

-Matasci, Damiano, et Desgrandchamps, Marie-Luce. « "Civiliser, développer, aider" : croiser l'histoire du colonialisme, du développement et de l'humanitaire ». *Histoire Politique. Revue du Centre d'histoire de Sciences Po*, n° 41 (2020).

Reagan, C. « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricoeur : *La mémoire, l'histoire, l'oubli* ». *Transversalités*, n° 3 (2008).

-Rhimi, M. L. « L'identité-rhizome, le métissage et la créolisation : les résultantes d'une "contre-rhétorique", sous-tendant la fiction romanesque d'Édouard Glissant, et les soubassements de sa transmodernité esthétique ». *Métissages*, vol. 12, n° 1, Université de Tunis (2022).

-Sakri, R. « Yasmina Khadra : Le malentendu entre l'Orient et l'Occident dans *L'Attentat* et *Les Sirènes de Bagdad* ». *Revue algérienne des lettres*, n° 2, Varia, Université Ibn Tofail, Kénitra, Maroc (2018).

-Savy, Nicole. « Le racisme à travers l'histoire : choses, mots et idées ». *Hommes & Libertés*, n° 172 (décembre 2015).

-Souilah, Samira. « L'imaginaire culturel et dialogue de sourds dans *L'Équation africaine* de Yasmina Khadra ». *Revue algérienne des lettres*, vol. 5, n° 1 (2021).

- « L'interculturalité entre côtoiement et domination dans *Ce que le jour doit à la nuit* de Yasmina Khadra ». *Revue Didactiques*, vol. 8, n° 2, Université d'Annaba (2019).

-Staszak, J.-F., Debarbieux, B., et Pieroni, R. « Frontières, identité, altérité ». In *Frontières en tous genres* (dir. J.-F. Staszak). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017.

-Tillier, Aurélie. « L'hybridité : pratiques et perspectives. Présentation des Actes des Journées doctorales du labo Litt&Arts 2020 ». In *Actes des Journées doctorales du labo Litt&Arts 2020* (dir. Arthur Pétin, Camille Page, Sam Racheboeuf et Léa Andréolély). 2021.

-Turgeon, Luc. « L'horizon anthropologique des transferts culturels : Transferts, branchements, hybridité, réappropriation, traduction ». *Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique*, n° 21 (2004).

-Ziethen, Annette. « La littérature et l'espace ». *Arborescences*, n° 3, Département d'études françaises, Université de Toronto (2013).

3. Thèses et Mémoires

- Benmahamed, Anissa. *L'écriture de Nina Bouraoui : éléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*. Mémoire de maîtrise, Université de Toulouse Le Mirail, 2000.

-Bouchakour, Fatima-Zohra. *Les stratégies d'écriture chez Yasmina Khadra dans « Les Anges meurent de nos blessures » et « Ce que le jour doit à la nuit »*. Thèse de doctorat, Université d'Oran 2, Faculté des Langues Étrangères, 2020-2021.

-El Bousouni, Anis. *Orient, Occident : les enjeux de l'identité et de l'altérité dans les romans d'Amin Maalouf*. Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2020.

-Kouadio, Julien Yao. *Les stratégies d'écriture dans le roman africain francophone contemporain : identité, histoire et mémoire*. Thèse de doctorat, Université de Cocody Abidjan, 2010.

-Le Bris, Mickaël. *Écrire entre les langues : stratégies d'écriture et enjeux esthétiques dans le roman francophone contemporain*. Thèse de doctorat, Université de Bretagne, 2014.

-Semrouni, N. *Étude des personnages et analyse sociocritique dans Nedjma de Kateb Yacine et Ce que le jour doit à la nuit de Yasmina Khadra*. Mémoire de maîtrise, Université Concordia, Montréal, 2018.

4. Sources Numériques et Dictionnaires

-Agsous, Nadia. « Entretien avec Yasmina Khadra à propos de *L'Équation africaine* ». *La Cause littéraire*.

-Bibliothèque francophone multimédia Limoges. *Escales francophones : À la croisée des langues et des cultures — Kateb Yacine, poète errant, rebelle et militant (1929-1989)*. Pôle Francophonies, Bibliothèque francophone multimédia, 2021.

-Blog Trois Colonnes. « Qu'est-ce que la polyphonie narrative ? ». *Blog Trois Colonnes*, 11 juin 2024.

-Chanson, P. « Tout-Monde ». Université de Genève, 12 février 2024.

-De Larocque, Sylvie. « Algérie, Yasmina Khadra, Mohammed Moulessehoul, écrivain, président Abdelaziz Bouteflika ». *Jol Press*, 5 novembre 2013.

-*Dictionnaire de l'Académie française*, VI^e édition (1835). Édition, conversion informatique et publication par Ebooks libres et gratuits, 2007.

-Geffroy, Lucie. « Entretien avec Yasmina Khadra ». *L'Orient littéraire*, 2007.

-Hachette Larousse. *Dictionnaire*. Paris : Hachette, 2006.

-La Grande Librairie - France Télévisions. « "*Khalil*", lorsque Yasmina Khadra se glisse dans la tête d'un terroriste ».

-Larousse. *Dictionnaire Larousse*. Paris : Larousse, 2000.

-Le Robert. *Dictionnaire Le Robert*.

-Legrand, Philippe. « Paroles d'écrivains – Yasmina Khadra : "La mémoire s'invite dans les histoires, même les plus romanesques" ». *Paris Match*.

+213 Podcast. « Yasmina Khadra : Algérien universel » (Épisode n° 3). *Apple Podcasts*, 2025.

-Sartre, Jean-Paul. « L'enfer, c'est les autres ». *La-Philosophie.com*.

-Wisdom Library. « Khalil ». *Wisdom Library*.

-Yasmina Khadra (Interviewé/e). « Interview avec Yasmina Khadra »

Résumé

Cette étude propose une analyse approfondie des stratégies d'écriture et des positionnements littéraires dans l'œuvre romanesque de Yasmina Khadra, à partir de trois romans majeurs : *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine* et *Khalil*. Elle interroge la manière dont l'auteur, à travers une écriture hybride et plurielle, met en scène l'altérité, l'identité et les tensions du monde contemporain, en inscrivant constamment son œuvre dans le dialogue entre vécu individuel, imaginaires collectifs et réalités historiques. L'univers khadarien, multiple et transculturel, se déploie entre l'Algérie coloniale, l'Afrique subsaharienne et l'Europe occidentale, et se compose comme un espace de médiation entre cultures, mémoires et identités, où se combinent polyphonie, hybridation générique, réalisme et lyrisme.

La thèse examine comment ces stratégies d'écriture contribuent à construire une posture d'auteur engagé, où l'esthétique devient indissociable d'une réflexion éthique et humaniste. L'écriture de Khadra, à la croisée du témoignage et de la méditation, articule dénonciation des tragédies collectives et quête de réconciliation universelle, donnant forme à une littérature qui refuse les clivages et cherche à retisser les liens entre Orient et Occident, entre mémoire blessée et espérance. La démarche méthodologique mobilise des approches herméneutique, stylistique et sociocritique, soutenues par des concepts théoriques essentiels à l'étude des postures d'auteur.

L'étude vise ainsi à combler une lacune critique en analysant conjointement les stratégies scripturales et la posture d'écrivain dans un contexte postcolonial marqué par les tensions géopolitiques et culturelles. Elle montre que Yasmina Khadra, écrivain de l'entre-deux, fait de la langue française un espace d'expression, de médiation et d'ouverture au monde. À travers les œuvres retenues, la recherche met en lumière une écriture où se rencontrent mémoire, humanisme et universalité, révélant la manière dont Khadra transforme le roman en lieu d'interrogation du réel et en vecteur d'espérance pour l'humanité.

المخلص

تقدم هذه الدراسة تحليلاً متعمقاً لاستراتيجيات الكتابة والمواقف الأدبية في أعمال ياسمين خضرة الروائية، انطلاقاً من ثلاث روايات رئيسية: فضل النهار الليل، المعادلة الأفريقية، وخليل. وتستكشف الدراسة الطريقة التي يعرض بها المؤلف، من خلال أسلوبه الهجين والمتعدد الأبعاد، الآخر والهوية

والتوترات في العالم المعاصر، مع وضع أعماله باستمرار في سياق الحوار بين التجارب الفردية والخيال الجماعي والواقع التاريخي.

يمتد عالم خضرة، المتعدد والثقافي، بين الجزائر الاستعمارية وأفريقيا جنوب الصحراء وأوروبا الغربية، ويتشكل كفضاء وساطة بين الثقافات والذكريات والهويات، حيث تتحد التعددية الصوتية والتهجين النوعي والواقعية والشاعرية.

تبحث هذه الأطروحة في الكيفية التي تسهم بها استراتيجيات الكتابة هذه في تشكيل صورة الكاتب الملتزم، حيث تصبح الجمالية جزءاً لا يتجزأ من التفكير الأخلاقي والإنساني. يجمع أسلوب خضرة في الكتابة، الذي يقع في مفترق طرق بين الشهادة والتأمل، بين إدانة المآسي الجماعية والبحث عن المصالحة الشاملة، مما يعطي شكلاً لأدب يرفض الانقسامات ويسعى إلى إعادة نسج الروابط بين الشرق والغرب، وبين الذاكرة المجروحة والأمل. وتستخدم المنهجية تُهجاً تفسيرية وأسلوبية واجتماعية-نقدية، مدعومة بمفاهيم نظرية أساسية لدراسة مواقف المؤلف.

وتهدف الدراسة بالتالي إلى سد فجوة مهمة من خلال التحليل المشترك لاستراتيجيات الكتابة وموقف الكاتب في سياق ما بعد الاستعمار الذي تتسم به التوترات الجوسياسية والثقافية. وتُظهر الدراسة أن ياسمينه خضرة، كاتب «المرحلة الانتقالية»، تجعل من اللغة الفرنسية فضاءً للتعبير والوساطة والانفتاح على العالم. من خلال الأعمال المختارة، تسلط الدراسة الضوء على أسلوب أدبي يلتقي فيه الذاكرة والإنسانية والشمولية، وتكشف عن الطريقة التي يحول بها خضرة الرواية إلى مكان للتساؤل عن الواقع وإلى ناقل للأمل للبشرية.

Abstract

This study offers an in-depth analysis of the writing strategies and literary positioning in the fictional works of Yasmina Khadra, focusing on three major novels: *Ce que le jour doit à la nuit*, *L'Équation africaine*, and *Khalil*. It examines the ways in which the author, through a hybrid and plural writing style, represents alterity, identity, and contemporary global tensions, placing his work in constant dialogue with individual experience, collective imaginaries, and historical realities. Khadra's universe, multiple and transcultural, moves between colonial Algeria, Sub-Saharan Africa, and Western Europe, forming a space of mediation among cultures, memories, and identities, where polyphony, generic hybridity, realism, and lyricism intertwine.

The dissertation explores how these writing strategies contribute to shaping the posture of an engaged author, where aesthetics become inseparable from ethical and humanistic reflection. Khadra's writing, situated at the crossroads of testimony and meditation, combines the denunciation of collective tragedies with a quest for universal reconciliation, producing a literature that rejects divisions and seeks to rebuild ties between East and West, between wounded memory and hope. The

methodological approach relies on hermeneutic, stylistic, and sociocritical tools, supported by theoretical concepts essential for studying authorial posture.

The study thus aims to fill a critical gap by jointly analysing scriptural strategies and authorial posture within a postcolonial context marked by geopolitical and cultural tensions. It demonstrates that Yasmina Khadra, as a writer of the in between, turns the French language into a space of expression, mediation, and openness to the world. Through the selected works, the research highlights a writing in which memory, humanism, and universality converge, revealing how Khadra transforms the novel into a site for interrogating reality and a vehicle of hope for humanity.