

Histoire et fiction dans *À quoi rêvent les loups ?* de Yasmina Khadra

Malha Assam
Université de Tizi-Ouzou

الملخص:

ياسمينه خذرا مؤلف جزائري ذائع الصيت، تُرجمت رواياته إلى عدّة لغات. اسمه الحقيقي هو محمد مولسهول، ضابط في الجيش الجزائري، شارك في محاربة الإرهاب، ترك المؤسسة في عام ألفين ليتفرغ للكتابة الأدبية.

تندرج أعمال ياسمينه خذرا في سياق سياسي معين، مما يجعل القارئ يتموضع بين موقفين متضادين: التآرجح بين تحليل واقع معيشي، وإنتاج تخيلي بالمعنى الدقيق للكلمة. يقتصر اهتمامنا على تحليل رواية بماذا تحلم الذئب (1999) التي وظفت فضاءات ذات مرجعية واقعية مرتبطة بالمأساة الجزائرية في فترة التسعينات وعلى الرغم من ذلك فهي عمل فني وفق مفهوم النص الموازي لجبرار جئات. تتحدد إشكاليتنا حول هذه الرواية والقراءة المزدوجة التي تقترحها (قراءة تخيلية/قراءة واقعية) كالاتي:

- ما هي الآليات التي يتوسل بها المؤلف للانتقال من التاريخ إلى التخيل؟
- وما أثر هذا الانتقال على القارئ؟
- كلمات مفاتيح: التاريخ، الواقع، التخيل .

Abstract:

History and Fiction in the novel *What Wolves Dream* Yasmina Khadra
Successful author translated into several languages, yasmina khadra of his real name Mohamed Moulessehou is no longer to be presented. An officer in the Algerian army, he participated in the fight against terrorism, the institution he left in two thousand to dedicate himself to his vocation writing, he chose to do French. Morituri reveals it to the general public. The work of Yasmina Khadra is part of a

particular political context, so the reader is tapped between two diametrically opposed positions insofar as the latter sees herself hearing between the analysis of a real lived that is identifiable and that of a fictional production in the strict sense of the word. It is therefore at the threshold of our research that we must question the notion of fiction in its epistemological meaning and in its distanced view of reality in order to account for the extent of the fictitious composition that structures the works of Yasmina Khadra. Our attention will be limited to the analysis of a novel *Wolf Dreams* that exploits the referential spaces within which is traced the Algerian tragedy of the nineties. However, the paratexte according to Gérard Genette specifies that it is an artistic production signed by an author. It is around this novel and the double reading that he proposes

(Reading fictional / factual reading) that articulates our problematic:

-what are the superior processes the author uses to pass from history to fiction?

-By passing from history to fiction, what effect does it seek to produce on the reader?

Based on the notions History / Fiction, we will see commentary through the course of the character Nafa walid, it slips from a real space to a fictional space. For more information, please visit our website. Gérard Genette, John Searle, Jean-Marie and Philippe Lejeune, which makes our analysis a multidisciplinary approach.

Introduction

Auteur à succès traduit dans plusieurs langues, Yasmina Khadra de son vrai nom MOHAMED MOULESSEHOUL n'est plus à présenter. Officier dans l'armée algérienne, il a participé à la lutte contre le terrorisme, il quitte les ordres en l'an 2000 pour se consacrer à sa vocation : l'écriture. Il a choisi de s'exprimer en français, Morituri¹ le révèle au grand public.

Son œuvre s'inscrit dans un contexte politique particulier. En effet, face au cataclysme qui secouait l'Algérie durant les années quatre-vingt-dix, l'auteur, à l'instar de nombreux écrivains de son époque, réagit à l'instantanéité en assurant la couverture de cette réalité tragique et en récusant toutes formes de violence. Son écriture n'échappe pas à l'actualité puisqu'elle scrute le processus historique pour rendre compte du présent complexe.

Toutefois, le discours sur la violence ne se limite pas à un simple constat de vraisemblance. De ce fait, les œuvres de Khadra n'ont cessé de tarauder le lecteur entre deux positions diamétralement opposées dans la mesure où ce dernier se voit osciller entre l'analyse d'un réel identifiable et vécu et celle d'une production fictionnelle au sens strict du terme.

Notre attention se limitera, dans cet article, à l'analyse du roman *À quoi rêvent les loups ?* qui exploite des espaces référentiels au sein desquels se trame la tragédie algérienne des années quatre-vingt-dix. En effet, dès le début de son texte, l'auteur instruit les lecteurs sur les enchaînements de la crise de la Décennie noire qui a failli sceller le sort de la société algérienne.

C'est autour de ce roman et la double lecture qu'il propose (lecture fictionnelle et lecture factuelle) que s'articule notre problématique qui porte essentiellement sur les deux questions suivantes:

-Quels sont les procédés auxquels l'auteur recourt pour passer de l'Histoire à la fiction ?

- En passant de l'Histoire à la fiction quel effet cherche-t-il à produire sur le lecteur ?

En nous appuyons donc sur les travaux de Gérard Genette, Jean Searle et Philippe Lejeune, nous tenterons de voir de quelle façon se mêlent Histoire et Fiction dans le récit de Khadra, et comment elles s'expriment à travers le parcours du personnage Nafa Walid ? Autrement dit : nous verrons comment l'instance d'origine glisse elle du réel à la fiction?

1- L'Histoire à l'origine d'une fiction

Avant d'entamer notre analyse essayons de voir que signifie la notion de fiction et dans son acception épistémologique et dans son approche distanciée du réel pour rendre compte de l'ampleur de la composante fictionnelle qui structure les œuvres de Yasmina Khadra.

« Réalité » selon le Robert est le caractère de ce qui est réel, de ce qui existe effectivement, par opposition à ce qui est imaginaire, rêvé ou fictif. De par sa racine « fictum » : la fiction est le fait d'inventer au sens de feindre. Selon ce dictionnaire, fiction est l'invention de choses imaginaires et fausses².

Dans le roman *À quoi rêvent les loups*, l'instance énonçante décrit une mégapole algérienne au bord du précipice, où une population ébranlée côtoie la mort au rythme d'une barbarie meurtrière. Et c'est à travers le parcours de Nafta Walid que Khadra tente ou mieux encore, fait vivre à son lecteur le parcours « typique » d'un jeune algérien en soif d'une gloire qu'il croyait en droit d'atteindre. Hélas le contexte historique de l'Algérie des années quatre-vingt-dix, transforme le rêve en cauchemar. De son rêve de devenir acteur Nafta Walid devient, par la force des choses, l'acteur « actif » d'un groupe qui sème la mort et la désolation.

Dès le début du roman le personnage Nafa s'interroge sur ce qu'il est devenu : « *pourquoi l'archange Gabriel n'a-t-il pas retenu mon bras lorsque je m'apprêtais à trancher la gorge de ce bébé brûlant de fièvre ? Pourtant (...) que jamais ma lame n'oserait effleurer ce cou* »³.

À travers le parcours d'un non – sujet, l'instance d'origine montre comment la machine terroriste recrute dans le réservoir des jeunes en mal de repères. Si l'instance intégriste a su piocher dans le réservoir des jeunes désœuvrés, c'est en premier lieu à cause de l'échec de la communication au sein de la cellule familiale et de son éclatement, et si Nafa Walid se trouvait dans la rue et arrêté par les forces de l'ordre à la veille de l'arrêté du processus électoral, c'est parce qu'il fuyait son foyer et la misère des siens.

En somme, on peut soutenir que le roman *À quoi rêvent les loups* est un réquisitoire sur l'Algérie des années de braise. Certes, il relate une histoire individuelle, celle de Nafa Walid, il n'en demeure

pas moins qu'il s'agit d'une histoire individuelle qui évolue au contact de l'Histoire collective de l'Algérie des années quatre-vingt dix.

Pour parvenir à donner à une histoire individuelle (fiction) un ancrage réel(Histoire), l'instance d'origine a opté pour des composantes narratives qui relèvent du réel ; le référent spatial du roman trouve son correspondant dans l'univers réel. Alger et tous les autres espaces à l'exemple de Hydra, la Casbah sont des espaces réels identifiables et connus des lecteurs ce qui donne un ancrage réaliste au roman. Cependant le choix de ces espaces ne répond pas seulement à un vouloir de l'instance d'origine d'inscrire l'imaginaire dans le factuel. Les divers espaces de l'algérois symbolisent les tensions ambiantes qui régnaient sur le pays entier durant les années quatre-vingt-dix et met également en évidence les fractures au sein de la société algérienne.

Ainsi les figures « en haut », « en bas » donnent à lire le creuset qui sépare les riches qui vivent sur les hauteurs d'Alger, hauteur qui semble les mettre à l'abri du malaise qui frappe le pays. En quittant sa Casbah pour rejoindre son nouveau lieu de travail , Nafa Walid fait un parallèle saisissant quant à la frontière entre deux univers qui ne semblent pas appartenir à un même pays : « *La voiture parvint tant bien que mal à se soustraire au tintamarre des quartiers insalubres(...) déboucha sur un petit bout du paradis aux chaussées impeccables et aux trottoirs aussi larges que des esplanades(...). Débarrassées de ces ribambelles de mioches qui écumaient et mitent les citées populeuses.* »⁴

Plus loin dans la même page il ajoute : « *Des villas (...) tenait à se démarquer du reste du monde, à se préserver de la gangrène d'un bled qui n'en finissait pas de se délabrer.* »⁵

En revanche, « en bas » correspond aux bas quartiers dans lesquels évolue le peuple dont l'espace se trouve au cœur de l'Histoire de l'Algérie. Beverly Hilles, qualificatif attribué à Hydra par

l'instance narratrice, contraste avec la pauvreté des bas quartiers et la puanteur qui lui est associée ; la Casbah, ses ruelles, ses cafés et ses maisons confinent ses habitants dans un espace clos fait de misère et de dénuement total. L'État des lieux renseignent le lecteur sur les conditions socio-économique dans lesquelles vivaient le peuple, conditions qui ont provoqué un marasme général au sein de la société et aussi facilité la tâche des recruteurs des groupes armés.

Acculés par la misère et le désœuvrement, les jeunes de la Casbah, à l'image de Nafa Walid, se tournent envers les lieux de culte censés véhiculer la parole de Dieu, cependant, le contexte aidant, les mosquées de la Casbah sont devenues des lieux d'embrigadement, une souricière qui invite les jeunes de la Casbah, espace millénaire symbole de l'attachement aux valeurs ancestrales, pour rejoindre un espace ouvert celui du « maquis » qui sert de base arrière aux groupes armés.

Il est à noter que cet espace à revêtu des fonctions différentes voire opposée à travers l'Histoire de l'Algérie. En effet pendant la guerre contre l'occupation française, le maquis était le lieu par excellence de la résistance, de la bravoure et du sacrifice, c'est en somme un espace positif ; c'est un actant qui joue le rôle d'adjuvant des maquisards dans leur quête de restituer au peuple algérien sa liberté et sa dignité. Cependant, durant la décennie noire le maquis est devenu un espace négatif synonyme de terreur pour le peuple algérien, car cet espace est le lieu de vie des intégristes interdit d'accès aux autres et aussi l'endroit où ils préparent leurs descentes punitives.

Dans l'univers du roman, le maquis est le lieu qui signe la métamorphose du sujet Nafa Walid, en quittant la Casbah le sujet quitte sa vie d'avant et les valeurs auxquelles il croyait. Le parcours du sujet à travers l'espace transforme l'identité du sujet narrateur d'un homme conjoint avec les valeurs de la vie, il devient un sanguinaire qui gravit les échelons de la barbarie et n'hésite pas, sous les conseils de Zoubeida, à décimer des hameaux entiers.

Force est de constater que les divers espaces du roman, espaces qui relèvent aussi du réel, sont témoins des différentes mutations de l'Algérie à travers l'Histoire.

L'instance d'origine inscrit également l'histoire du roman dans une période historique de l'Algérie, il s'agit de l'Algérie des années quatre – vingt – dix, des événements relatifs à cette période sont évoqués tels que les élections communales, l'arrêt du processus électoral après le premier tour des législatives et la grève générale déclenchée par le parti politique le FIS, les événements de dix – neuf cent quatre-vingt – huit sont aussi évoqués. Le lecteur peut aisément reconnaître la chronologie adoptée dans le roman, en procédant ainsi l'auteur dote son roman d'une épaisseur historique qui vise à convaincre le lecteur de la vérité de sa fiction.

En donnant des dates explicites, l'auteur inscrit le roman dans le temps du réel et annonce aussi des événements importants dans la vie de ses personnages, Gérard Genette soutient à ce sujet que « Les dates précises renvoient à des entités immuables qui mettent en place un repérage dans l'absolu et ne deviennent de points d'ancrage auxquels renvoient les indices de fiction. »⁶

En somme l'instance d'origine opte pour des composantes narratives à même de rendre le fictionnel si réel, ce choix s'explique par la volonté de Yasmina Khadra de rendre compte d'une réalité poignante, de dire les maux. Le recours de Khadra à l'écriture est à la fois un moyen de dire et de lire ce qui ne pouvait être dit ou lu, c'est un moyen efficace de dénonciation et de réflexion sur la mise à l'épreuve de tout un peuple.

2. La fiction comme pure création

Cependant, il serait dangereux de réduire le roman qui fait l'objet de notre analyse à une simple reproduction du réel, dans ce sens plusieurs études ont été menées pour identifier le fictionnel.

Gérard Genette nous invite à sortir de la production fictionnelle afin de parvenir à déceler les marques de la feintise qui se dénotent par le paratexte : « *si le lecteur considère le plan de la réalité accepte les leurres pré-attentionnels, il sera amené à entrer dans le monde de la fiction, sans faire de cet espace un espace du réel* ». Selon ce théoricien de la narratologie, un texte de fiction se signale comme tel par des marques paratextuelles, marques qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise et dont l'indication générique en est un exemple⁷.

Ainsi, *À quoi rêvent les loups* a beau avoir recours à des espaces référentiels (Alger, la casbah, Hydra, la forêt de Baïnem...), au sein desquels se trame la tragédie de l'Algérie : le paratexte précise qu'il s'agit d'une production artistique signée par Khadra, la quatrième de couverture indique que nous aurons à pénétrer dans un espace infesté de forces obscures ,qui, pour propager leurs idées incultes recrutent dans le réservoir des jeunes auxquels on a promis le paradis. Nous découvrons un personnage qui aspire à la vie qui se transforme en un temps record, les conditions politiques s'y prêtant, en une machine à tuer, une bête immonde qui ne rêve que de sang. Mais force est de constater que Nafa n'est qu'un personnage, un être de papier et non une personne réelle existant en dehors de l'espace fictionnel.

Ceci nous amène à considérer que l'espace fictionnel en l'occurrence celui qui est propre à la production littéraire de Khadra ne manifeste nullement l'intention de tromper le lecteur .Dans ce sens, Gérard Genette affirme que la fiction ne vise nullement à tromper le lecteur, elle « veille à lui proposer une feintise ludique partagée qui est une modélisation de l'univers réel. Perçue comme telle l'œuvre littéraire n'est que le fruit de l'omniscience élastique de l'auteur qui vise à transmettre des messages marquants ». Le point de vue que développe John Searle dans son analyse des actes de langages fictionnels rejoint celui de Gérard Genette. En effet, selon lui, c'est la posture illocutoire de l'auteur qui détermine la nature de son

texte : « *La mention roman en sous – titre est une des marques paratextuelles qui servent à identifier de manière institutionnelle le statut d’un texte. La clé de la différentiation statutaire, ainsi, résiderait peut-être dans l’intention de l’auteur. Une intention à entendre non pas en un sens psychologique fort, mais plutôt en un sens presque juridique et de l’ordre de contrat.* »⁸. Par feintise, John Searle entend intention et par contrat une sorte d’accord tacite entre l’auteur et ses lecteurs quant à la finalité visée.

La récurrence des espaces référentiels, la connaissance du contexte réel au sein duquel la composition s’est forgé, ne nous invitent-elles pas à considérer que le texte littéraire (fictionnel) se définit dans une certaine mesure comme l’approche distanciée du réel, factuel, objectif ?

En affirmant que la production se pose comme la représentation qu’un auteur se fait du monde avec les modalités référentielles qui lui sont propres, il pose cette représentation par le produit littéraire en tant qu’un objet abouti, tel un objet distancié, l’auteur peut aborder une réalité objective qui lui est personnelle, et tout en se détachant de cette-ci, en l’attribuant à un personnage, qui au sein d’un univers fictionnel aura à assumer la charge référentielle factuelle.

Par les marques d’une énonciation qui lui est propre, le personnage permet à l’auteur d’interposer un jeu narratif, la distanciation que la fiction autorise est doublée selon Louiza Kadari⁹ par l’usage du pseudonyme, rapport supplémentaire entre l’auteur et sa parole Mohamed Moulshoul attribue à Yasmina Khadra la production artistique et celle-ci la confère à son tour au personnage auquel est attribue le roman. La feintise permet à l’homme de trouver sa vérité, d’affronter fonctionnellement l’horreur du réel, de conjurer ce qui demeure informulable.

3. Le langage fictif comme seul possible

Pour cerner les propriétés linguistiques du récit de fiction, John Searle, dans son ouvrage *Les Actes du langage*¹⁰, affirme que les conventions propres au monde de la fiction ne déterminent aucun changement dans la signification des mots. Il n'existe donc pas au niveau sémantique de différence sémantique entre le langage de fiction et le langage fictionnel.

Cependant, il existe un acte de parole littéraire, une intention discursive. Searle considère que l'auteur feint d'accomplir une série d'actes illocutoires de type assertif. Selon lui : « la fiction est un acte de langage transgressif qui ne se développe pas selon la logique verticale par laquelle on dit le monde, celle du monde référentiel, mais selon une logique horizontale qui serait coupé de la dynamique référentielle. ».¹¹

Cependant l'énoncé fictionnel ne semble pas avoir de différence sémantique avec l'énoncé référentiel rependant ainsi en apparence aux règles de l'assertion, ainsi on ne peut qualifier les énoncée de fiction d'énoncés mensongers, car leurs finalités ne sont pas les mêmes, ce philosophe affirme à ce sujet que la fiction est beaucoup plus sophistiquée que le mensonge.

Malgré le fait que la fiction se définisse tel un univers du « comme si » où évolue des prédicats créés par l'auteur, celle-ci se construit autour d'axiomes d'existence, de ce fait, il faut abandonner l'idée selon laquelle il existerait deux modalités de représentations l'une qui serait fictionnelle et l'autre qui serait référentielle, il n'en existe qu'une seule à savoir la modalité référentielle. La fiction est donc bien une création, mais c'est une invention régie par un ensemble unique de modalités référentielles.

Le paratexte signifie clairement qu'il s'agit d'un récit de fiction. Parallèlement à cela, il est évident que cet espace s'est forgé par la vision d'un homme, et que c'est de sa capacité à signifier le monde, à

se le représenter que naît l'œuvre, Celle-ci peut être entendue comme la transposition fictionnelle d'un réel identifiable, d'un réel qui, mis en scène, échappe à toute sanction en ce qu'il ne se revendique pas comme étant factuel. Par l'intermède du langage, l'écriture littéraire prend en charge la description et la dénonciation d'une situation sociale : « *Les témoignages, comme la production littéraire, permettent ainsi de saisir les nuances de l'imaginaire populaire ; Mais dans ce cas, l'expérience d'écriture singulière de chaque témoin, son historicité propre, la variété de ses formes et de ses contextes, au cœur ou aux marges d'un événement terrible, sont également recouvertes par le discours historique .* ». ¹² Comment se passer de la littérature pour écrire l'Histoire fratricide qui a ravagé l'Algérie et déchiré sa nation ? La plaie étant toujours ouverte et le sang n'ayant pas encore séché, et faute de recul nécessaire pour une écriture historique de l'horreur, on est tenté de soutenir que l'écriture littéraire est mieux adaptée pour mettre des mots sur les maux et dire l'innommable.

Conclusion

Les productions Khadriennes se donnent à lire comme des assertions feintes qui prennent corps dans un espace réel identifiable octroyant à cette feintise ludique une approche qui ne peut être que sérieuse. C'est bien de l'Algérie dont il est question dans *À quoi rêvent les loups ?* L'approche fictionnelle met en scène une Algérie que le lecteur reconnaît, ce réel identifiable confère à la production littéraire une authenticité.

La fiction donne à lire alors un « témoignage » et met en place un discours analytique qui permet d'aborder un réel complexe, et ce, autorisant l'auteur à la cloisonner au sein d'une feintise. Cet effet de relief obtenu par ce procédé pour reprendre les termes de Philippe Le Jeune est la création. En focalisant sur l'expérience d'un personnage, Yasmina Khadra dote son texte d'une double lecture fictionnelle et factuelle.

Bibliographie

Genette Gérard, *Les structures temporelles du récit*, 1970.

Kadarri Louiza, *De l'utopie totalitaire aux œuvres de Yasmina Khadra, approches des violences intégristes*, Paris, L'Harmattan, 2007.

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

Khadra Yasmina, *Morituri*, Folio, Paris, 1999.

Lyon-Cean Judith et Ribard Dinah, *L'Historien et la littérature*, La découverte, Paris, 2010.

Searle John, *Les Actes de langage*, éd. Hermann, Paris, 1972, rééd. 2009.

1- Yasmina Khadra, *Morituri*, Paris, Folio, 1999.

2- *Dictionnaire Le Robert*.

3- Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, Julliard, Paris, 1999, p 01.

4- *Ibid.*, p 24.

5- *Ibid.*

6- Gérard Genette, *Les structures temporelles du récit*, 1970, p 80.

7- *Ibid.*

8 - Judith Lyon – Caen et Dinah Rinah, *l'historien et la littérature*, Paris 2010, P 48.

9- Louiza Kadarri, *De l'utopie totalitaire aux œuvres de Yasmina Khadra, approches des violences intégristes*, Paris, L'Harmatan, 2007, p. 70.

10- Searle John, *Les Actes du langage*, 1972, éd. Hermann, rééd. 2009, p165.

11- Judith Lyon-Cean et Dinah ribard, *l'historien et la littérature, la découverte*, Paris 2010, p 46.

12 - Genette G. *Op. cit.* 65.

