

Le tragique comme stratégie de représentation sociale. Le cas de Yasmina Khadra, Aïssa Khelladi et Leonora Miano

Myriem Brahimi^{1*} ¹Laboratoire Lisodip – ENSB d’Alger.

Date de réception
07-03-2022

date d’acceptation
26-04-2022

date de publication
21-07-22

Résumé

L’esthétique de l’horreur et du tragique caractérise les romans de Yasmina Khadra, d’Aïssa Khelladi et de Leonora Miano et rend compte des représentations sociales véhiculées dans le texte littéraire. Les trois romans choisis retracent de manière fictionnelle, le chaos sociopolitique qui traverse l’Algérie et le Cameroun à l’ère post-coloniale.

Cette réflexion propose d’étudier comment les représentations mentales/sociales des auteurs peuvent contribuer à la création de leurs univers fictifs et comment le tragique peut fonctionner comme une stratégie de représentation sociale.

Mots clés

Esthétique – horreur – représentation sociale – chaos sociopolitique – tragique

* - Auteur correspondant.

The tragic as a strategy of social representation. The case of Yasmina Khadra, Aissa Khelladi and Leonora Miano.

Abstract

The aesthetics of horror and tragedy characterize the novels of Yasmina Khadra, Aissa Khelladi and Leonora Miano and reflect the social representations conveyed in the literary text. The three novels chosen depict in a fictional way, the socio-political chaos that crosses Algeria and Cameroon in the post-colonial era.

This reflection proposes to study how the mental/social representations of authors can contribute to the creation of their fictional universes and how the tragic can function as a strategy of social representation.

Key words

Aesthetics – horror – social representation – socio-political chaos – tragic

Le tragique comme stratégie de représentation sociale. Le cas de Yasmina Khadra, Aïssa Khelladi et Leonora Miano revue *Socles*

Dans cette présente étude, nous nous sommes penchée sur l'esthétique du tragique qui traverse les romans de Yasmina Khadra, d'Aïssa Khelladi et de Leonora Miano et qui rend compte des représentations sociales véhiculées dans le texte littéraire. Chacun de ces écrivains puise dans son imaginaire et recourt à sa propre représentation mentale de la réalité de la société à laquelle il appartient afin de nous dépeindre cette dernière de manière fictionnelle.

Nous avons donc choisi d'étudier trois romans : *L'intérieur de la nuit* de Leonora Miano, *A quoi rêvent les loups* de Yasmina Khadra et *Rose d'abîme* d'Aïssa Khelladi. Ces trois romans proposent des fictions empreintes d'une esthétique de l'horreur créée par les auteurs en adéquation avec les tragédies qui traversent leurs pays respectifs, à savoir, le chaos sociopolitique et les guerres civiles en Algérie et au Cameroun qui ont engendré des milliers de victimes.

Il s'agit donc, pour nous, d'étudier comment les représentations mentales/sociales des auteurs peuvent contribuer à la création de leurs univers fictifs et comment le tragique peut fonctionner comme une stratégie de représentation sociale. Nous tenterons surtout de saisir comment ces écrivains arrivent, par le biais de la représentation de la catastrophe humaine, à retravailler la réalité et à proposer aux lecteurs une vision des choses qui va, dans la plupart du temps, à l'encontre des représentations sociales collectives.

En effet, dans son roman *A quoi rêvent les loups*, Yasmina Khadra raconte le basculement dans les profondeurs de l'enfer d'un jeune algérois qui rêvait de devenir acteur et qui, par un concours de circonstances, se retrouve à la tête d'un groupe de rebelles extrémistes ordonnant des massacres. Aïssa Khelladi, décrit, lui aussi, la tragédie de la décennie noire à travers l'histoire d'une jeune athlète qui rêvait de liberté et qui tentait de fuir sa condition de femme dans une Algérie happée par le drame de la violence et de l'islamisme. Warda est plongée dans les abysses des ténèbres par le fanatique religieux qui la tient captive. Leonora Miano, quant à elle, relate l'horreur qui s'est abattue sur le village du Mboasu depuis l'attaque angoissante d'une horde de miliciens sanguinaires qui imposent aux villageois les pires des rituels « sacrés » pour renouer avec le passé mythique de l'Afrique.

Nous pouvons donc constater que les trois romans étudiés tiennent leur poéticité de l'horreur et de la violence qui les anime. En adéquation avec le thème de la tragédie et de la violence, les romans étudiés sont traversés par tout un champ lexical de l'horreur et de la terreur qui témoigne de la bestialité des « FORCES DU CHANGEMENT² » pour Miano et de la violence sans nom incarnée par les intégristes religieux représentés dans les romans de Khadra et de Khelladi. Le chaos dépeint dans ces romans traduirait-il l'expression de l'action révolutionnaire et

² L'expression figure en majuscule dans le roman *L'intérieur de la nuit*, p. 58.

Le tragique comme stratégie de représentation sociale. Le cas de Yasmina Khadra, Aïssa Khelladi et Leonora Miano revue *Socles*
dénonciatrice des écrivains qui nous intéressent? C'est ce que Marc Gontard semble désigner dans sa formule : « la colère donne au tissu métaphorique la coloration de sa propre violence » (Gontard, 1981 : 32) La poéticité de l'horreur imprimée dans les romans serait-elle, ainsi, un moyen de rejeter l'abjection en la nommant et en la symbolisant ?

Afin d'appréhender la poéticité de l'écriture des trois romans, il faut croire au « pouvoir de transcendance, enclose dans les abîmes du mot » (Del Prado Biezma, 2005 : 159). L'horreur, la violence et l'abject ne sont pas dans les romans étudiés que de simples thèmes subversifs, ils représentent également de vraies stratégies scripturales caractéristiques de l'écriture de Khadra de Khelladi et de Miano.

Tout d'abord, nous devons nous arrêter sur la définition du dictionnaire du terme « horreur » : Une « très vive impression, physique ou psychique, éprouvée par quelqu'un à la vue ou à l'idée d'une chose affreuse, repoussante » (Larousse.fr). Ce mot porte donc le sens de « frissonner » ce qui se dit en littérature, dans le même esprit, de ce qui provoque « une impression d'effroi, de répulsion, ou de ce qui suscite l'indignation, une très forte réprobation » (Ibid.), au même titre que le vocable « tragique » renvoie à la « tragédie » à ce qui est « funeste », « terrible » et qui suscite « l'effroi ». Ainsi, notre intérêt sera porté essentiellement sur les descriptions et les images employées dans les trois romans.

Nous allons donc articuler notre réflexion sur trois aspects de l'écriture des trois romans, à savoir, la représentation monstriefiante des personnages et des événements, à travers des figures de l'imaginaire qui accentuent le caractère subversif de l'écriture, la description de l'espace tragique qui verse dans l'abject et qui devient oppressante pour le lecteur et enfin, la désacralisation du dire religieux par le biais de la fusion blasphématoire entre la parole sacrée usurpée et les scènes horrifiantes de viol et de crimes perpétrés au nom de Dieu.

Une représentation monstriefiante

L'écrivain se sert, dans son acte de création, d'un « système conceptuel [...] pour formaliser sa vision du monde » (Escarpit, 1970 : 17) mais ce système conceptuel peut être, retravaillé et remodelé par l'écrivain au gré de son inspiration et ainsi, il pourra le représenter autrement, jusqu'à « lui faire franchir les frontières du réel et de l'imaginaire » (Ibid)

En effet, dans notre corpus, nous assistons à une représentation monstriefiante des événements et des personnages. L'arrivée des rebelles dans *L'intérieur de la nuit* qui s'étale sur une vingtaine de pages, est décrite, par exemple, grâce au procédé de l'abondance³ des figures de rhétorique dont l'effet emphatique accentue l'horreur annoncée par les chants menaçants de cette « hydre tricéphale » (Miano, 2005 : 76)

³ L'abondance « est le signe et la matière de l'amplification » in. Michèle Aquien et Georges. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 37.

Le tragique comme stratégie de représentation sociale. Le cas de Yasmina Khadra, Aïssa Khelladi et Leonora Miano revue *Socles* constituée des frères triplés Isilo, Ibanga et Isango, suivis d'une armée de rebelles dont la posture, la démarche et les chants annoncent un chaos certain. Le portrait de ce trio malfaiteur rappelle fortement les caractéristiques de l'écriture d'épouvante qui suscite l'effroi, telles qu'elles ont été recensées par Adeline Lesot⁴, dans son étude sur la poétique de l'horreur.

L'horreur est exprimée à travers, notamment, l'allégorie⁵ de la douleur dans l'énoncé : « la terre semblait prise de spasmes. C'était un gigantesque hoquet, inattendu » (Miano, 2005 : 70). Les termes « spasmes » et « hoquet » sont relatifs à une souffrance digestive que seuls les êtres animés peuvent endurer. La terre semble donc subir une pénible épreuve dans une métaphore euphémique de l'inéluctable horreur qui surviendra par la suite chez les Ekus : « *quelque chose martelait le sol* » (Ibid : 70), « *secousses, [...] convulsion, fracas* » (Ibid : 71).

La parole de Miano puise dans l'imaginaire géologique et des phénomènes naturels et se déploie, tout en éruption, pour traduire l'horreur d'un réel en ruines comme une explosion

⁴ « [...] lieux (**forêts, grottes**, montagnes, Enfers), circonstances temporelles (tempêtes, **obscurité nocturne, orages**, incendies, vents violents, **tremblements de terre**), violences (**guerres, tortures, massacres**), personnages (**chefs, rois et tyrans, barbares, guerriers, allégories, monstres** et divinités) et phénomènes divers relevant du merveilleux divin. » in. Adeline Lesot, « Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, de l'époque cicéronienne à l'époque flavienne : imaginaire, esthétique, réception », *L'information littéraire* 2006/2, Vol. 58, p. 29.

⁵ L'allégorie « consiste en une suite de métaphores [...] continuées, dont le comparant (ou le noyau central des termes comparant) désigne des êtres animés », in. Michèle Aquien et Georges. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op.cit, p. 48.

sismique. Les images employées par l'auteure rappellent l'ampleur des dégâts mais aussi l'impuissance de l'homme face au désastre d'une époque chaotique symbolisé par les bouleversements des lois de la nature qui échappent complètement au contrôle de l'homme.

La métaphore de la catastrophe naturelle qui renvoie au désastre, joue dans la description de cette scène, un rôle indispensable dans la mise en analogie de deux images complètement différentes en fournissant une information nouvelle sur la réalité : la première est celle de l'arrivée des miliciens rebelles et la seconde est celle du séisme apocalyptique. La métaphore, comme figure de rhétorique, ne remplit pas seulement une fonction ornementale, elle est une véritable « innovation sémantique⁶ », grâce aux « nouveaux champs sémantiques (qui) procèdent des rapprochements neufs » (Ricoeur, 1975 : 148)

L'écriture de l'horreur soutenue par le recours au procédé de la métaphore dont « l'interprétation métaphorique présuppose une interprétation littérale qui se détruit » (Ibid : 156). Les soldats du Yénépasi, par exemple, sont comparés à des sauterelles et l'association de ces deux catégories (humains et insectes) devient saugrenue. Cependant, l'interprétation de cette figure analogique consiste à détruire cette contradiction et à la

⁶ « En appelant la métaphore une innovation sémantique, nous soulignons le fait qu'elle n'existe qu'au moment de l'invention ; n'ayant pas de statut dans le langage établi, la métaphore est, au sens fort du mot, un événement du discours. » (Ricoeur, 1975 : 156).

Le tragique comme stratégie de représentation sociale. Le cas de Yasmina Khadra, Aïssa Khelladi et Leonora Miano revue *Socles*

rendre signifiante. Paul Ricoeur appelle cette transformation du sens littéral une « torsion » et explique la nécessité d'attribuer au mot « une extension de sens, grâce à quoi nous pouvons 'faire sens', là où l'interprétation littérale est proprement in-sensée ». (Ibid : 146) D'ailleurs, l'image de ces sauterelles ravageuses est une indication métaphorique de l'horreur qui s'abattra sur les Ekus. En effet, tout chez ces « criquets géants » annonce le désastre et estompe le moindre espoir d'un lendemain possible puisque « la lumière du jour avait tout d'un coup déserté » (Miano, 2005 : 69) l'horizon. La mort était même dans la démarche de ces étranges visiteurs et « leur cadence rappelait celle des tambours funéraires ». (Ibid : 71). Ces énoncés symboliques découlent d'un besoin imminent de dire l'horreur ; ils poussent les limites des mots et nous amènent à établir des extensions de sens. Il est possible d'établir de nouvelles connexions catégoriales à travers les images métaphoriques qui représentent dans la langue une forme de discordance sémantique.

Dans *A quoi rêvent les loups*, Yasmina Khadra utilise, quant à lui, l'image du loup rusé, dépourvu de valeurs et de scrupules pour décrire les riches d'Alger qui abusent de leur pouvoir et de leur richesse à travers la prise de parole de l'imam Younes :

Ce sont des gens immondes [...] Un peu comme **les loups**, ils opèrent en groupes pour se donner de l'entrain, et n'hésitent pas un instant à dévorer cru un congénère qui trébuche. (1999 : 71)

L'auteur dénonce ici le règne de l'argent et la domination des gens fortunés et démontre que « argent » rime avec « pouvoir » mais pas forcément avec « valeurs », ou encore quand l'auteur assimile l'image du terroriste Nafa Walid et ses complices, dans une relation métaphorique, à des loups affamés et impitoyables dans un monologue intérieur entrepris par le narrateur/personnage Nafa :

Je m'étais demandé à quoi rêvaient les loups, au fond de leur tanière, lorsque, entre deux grondements repus, leur langue frétille dans le sang frais de leur proie accrochée à leur gueule nauséabonde comme s'accrochait, à nos basques, le fantôme de nos victimes. (Ibid : 228)

Ainsi, le segment « *A quoi rêvent les loups* » est représentatif d'un état de sauvagerie extrême et d'une quête sans pitié de la violence et de l'horreur. Ainsi, l'innovation sémantique consiste justement à mettre en rapport deux images appartenant à deux catégories complètement distinctes : les crimes atroces que ces criminels s'appêtent à accomplir sont comparés aux dommages causés par une catastrophe naturelle ou par un animal sauvage. Le recours à ces figures traduit la nécessité pour l'auteur d'enrichir sa parole de nouvelles redescriptions du réel et par là, nous pousser, en tant que lecteurs à concevoir de nouvelles manières d'appréhender le monde puisque dans l'énoncé symbolique, les limites sont annihilées « entre les choses et entre nous et les choses » (Riocoeur, 1975 : 150).

L'horreur est donc remarquée dans les pulsions qui animent les protagonistes, dans leur instinct bestial et féroce. Pour les

Le tragique comme stratégie de représentation sociale. Le cas de Yasmina Khadra, Aïssa Khelladi et Leonora Miano revue *Socles*

rebelles du roman de Miano, l'acte de tuer un humain est banalisé et comparé à l'action d'abattre un animal: « se penchant dans sa direction, le jeune homme le saisit et lui **trancha** la gorge. Au fond, ce n'était pas plus difficile que de tuer une chèvre » (Miano, 2005 : 87). Ce passage rappelle encore une fois l'inhumanité des miliciens. L'horreur imprime ses couleurs à l'écriture de Miano qui devient aussi rouge de colère que le sang versé par ses protagonistes-victimes et aussi noire et obscure que l'esprit perfide de ces rebelles. Ces mêmes couleurs sont annoncées métaphoriquement par les bains de sang décrits par Yasmina Khadra dans son roman :

Parfois, des têtes humaines étaient alignées en rang d'oignons sur une balustrade, ou dans un square, et les gamins, au début choqués, commençaient à s'en approcher pour les regarder de plus près, leur curiosité transcendant progressivement leur épouvante. (1999 : 138)

En adéquation avec le thème de la tragédie, le texte est traversé par tout un champ lexical de la violence et de la terreur qui témoigne de l'horreur et de l'animalité des terroristes qui rappelle la fin du monde, « *l'apocalypse* », comme nous pouvons le constater dans l'extrait suivant :

Pareils aux ogres de la nuit, les prédateurs se ruèrent sur leurs proies. Le sabre cognait, la hache pulvérisait, le couteau tranchait. Le hurlement des femmes et des gosses couvrit celui du vent. Les larmes giclaient plus haut que le sang. Les portes frêles des chaumières s'écroulaient sous les ruades. Les bourreaux massacraient sans peine et sans merci. Leurs épées coupaient nette la course éperdue des

mioches, brassaient l'âme des suppliciés. Bientôt les cadavres s'entassèrent dans les patios, bientôt le sang rougit les flaques de pluie. Et Nafa frappait, frappait, frappait ; il n'entendait que sa rage battre à ses tempes, ne voyait que l'épouvante des visages torturés. Pris dans un tourbillon de cris et de fureur, il avait totalement perdu la raison (...) (Ibid : 227)

Ces criminels barbus qui tuent au nom de Dieu sont assimilés aux ogres pour accentuer leur caractère féroce dans la mesure où les ogres sont représentés dans les contes populaires, comme des géants effrayants qui se nourrissent de chair humaine, essentiellement d'enfants. Ainsi, la description joue un rôle indispensable dans l'inscription de l'horreur dans le texte. Elle contribue à la représentation signifiante des lieux et des personnages par le biais de procédés purement littéraires : figures rhétoriques et discours narratifs.

Jean-Michel Adam et André Petitjean pensent que la description est « toujours le produit d'un acte de sélection rigoureux qui engage totalement une subjectivité énonciative » (Adam, Petitjean, 1982 : 117), ce qui nous amène à dire que le choix d'un lexique de l'horreur et de la violence ainsi que les procédés rhétoriques lugubres et angoissants qui saturent notre corpus, sont motivés par une certaine subjectivité (ou une subjectivité certaine) des auteurs dans le but de créer une esthétique bouleversante et subversive. Ainsi, les auteurs assignent à leur description, en dehors des fonctions ornementale et expressive, un rôle producteur, du fait qu'ils contribuent à la construction du sens en complétant la narration.

Une description oppressante

L'ampleur que prend la description chez les auteurs, lui permet de se « narrativiser », même si narration et description ont souvent été opposées comme dans le passage suivant : « Enveloppés dans l'**obscurité épaisse** des **nuits** d'Afrique équatoriale, ce **noir** si compact que les bougies et les lanternes ne parvenaient pas à le percer » (Miano, 2005 : 154) La fonction narrative de cette description permet à cette dernière de contribuer à l'édification du sens de l'obscurité qui est très symbolique ici du désastre qui règne en Afrique. La description de cette Afrique va de pair avec la représentation des personnages obscurs qui n'ont « d'yeux [...] pour rien d'autre que les **ténèbres** qui s'épaississaient à mesure qu'ils les contempl[ent] ». (Miano, 2006 : 25)

La description de la scène horrifique où Warda tentait de mettre fin à ses jours à l'aide d'un couteau mais finit par se crever les yeux verse également dans l'abject.

(Elle) ramassa le couteau. Ferma la main sur lui avec vigueur. Le pointa sur son œil gauche. Et donna un coup sec. Son œil se voila immédiatement. Aucune souffrance ne vint la punir de son geste. Elle parut satisfaite. C'était donc par là qu'il fallait commencer. Le flot de larmes qui coula au même instant sur ses joues la surprit considérablement. Pourquoi pleurait-elle, un flot de larmes, un flot de sang. Elle ne pleurait pas. [...] La lame du couteau avait cessé de luire. L'obscurité était devenue souveraine. Elle ferma l'œil valide. Pointa le couteau sur lui. Souleva les paupières avec sa main libre. Remua le couteau sur la pupille. Enfonça légèrement au coin. Voulut décoller le globe oculaire. Un deuxième

flot de larmes, de larmes ou de sang, gicla...
(Khelladi, 1998 : 198)

Cette terrible scène nous explique que si Warda renonce à ses yeux, c'est pour fuir la noirceur du monde dans lequel elle vivait car désormais « dans le noir absolu, Warda eut immédiatement l'impression qu'une nouvelle lumière venait de s'emparer d'elle » (Ibid : 198), une lumière qui lui permettait de s'évader et de rêver de liberté.

Miano, Khadra et Khelladi nous livrent un vrai spectacle de l'horreur qui rend compte de toute la noirceur de l'âme humaine et qui surtout, produit un effet d'électrochoc dans l'esprit du lecteur. Ainsi, la violence et l'horreur générées dans le texte seraient, selon la théorie de Bakhtine⁷, des mécanismes de défense et de dénonciation de nombreuses injustices politiques, sociales et historiques. L'affrontement de l'horreur semble donc exprimer, pour emprunter les propos de Kristeva, « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace » (Kristeva, 1980 : 9), en l'occurrence ici, contre la violence effective dans laquelle se débattent les sociétés représentées dans les romans étudiés. Tout un champ lexical relatif au crime

⁷ Mikhaïl Bakhtine explique que des « intuitions cognitives » manifestées par le chercheur face au produit esthétique qu'est l'œuvre littéraire, ne sont pas attribuées de façons isolées mais elles sont « *obligatoirement liées à l'aspect éthique du contenu, au monde de l'acte et de l'événement* » (1978 : 52). Ainsi, pour interpréter le sens des formes esthétiques dominantes dans notre corpus, nous devons les mettre en rapport avec le contexte de leur apparition mais aussi avec la réalité qui entoure l'œuvre. Le travail d'investigation et d'interprétation de ces procédés pourrait révéler que ces derniers sont l'expression de « *la position morale (de l'auteur) devant la vie* » (1978 : 53)

Le tragique comme stratégie de représentation sociale. Le cas de Yasmina Khadra, Aïssa Khelladi et Leonora Miano revue *Socles* peut être relevé également à travers la description du meurtre de l'enfant sacrifié dans *L'intérieur de la nuit* :

Après l'avoir dépouillé de ses vêtements, on étendit à terre le jeune Eyia. Il avait cessé de se débattre. [...] Esa voulut lui couvrir la bouche de sa main pour l'empêcher de crier, pendant qu'il lui perforait la poitrine. Isango s'approcha et lui fit signe d'ôter sa main, et de prélever en premier lieu les organes génitaux de l'enfant. [...] Le petit poussa un cri aigu, qui devait s'imprimer à jamais dans la mémoire de chacun. [...] Ibanga sortit le bocal d'on ne savait où. Il y introduisit les parties génitales du petit. [...] On avait recueilli le cœur du garçonnet et certains de ses viscères. [...] Il fut demandé à Ebé de prendre sa part du sacrifice en détachant à la machette la tête du corps, puis en découpant les cuisses dont il faudrait séparer la chair des os. (Miano, 2005 : 119)

D'emblée, nous repérons les termes « couteau, lame, sang, perforait, machette, découpant, mort » qui renvoient sans conteste au thème de l'horreur, d'autant que l'enfant est lui aussi découpé en morceaux pour ensuite faire guise de repas mythique et spirituel.

La description revêt donc une fonction emblématique car elle tend à signifier et à amplifier le sens du sacrifice humain qui constitue le nœud de toute l'intrigue. Notons, en outre, que la densité de l'obscurité qui enveloppe le pays s'accroît au fil des descriptions et rend compte encore une fois de l'atmosphère oppressante représentée, de même que dans le roman de Khadra, la description des lieux anxiogènes dont l'effet effroyable est accentué par l'obscurité et une atmosphère lugubre de la forêt et

de ses arbres immenses quand « le soleil déclinait ; l'ombre tentaculaire des arbres se préparait à accueillir la nuit » (1999 : 222) ou encore dans le roman d'Aïssa Khelladi, quand celui-ci décrit « Alger (qui) est belle malgré son allure de ville abandonnée et ses ombres noires que l'obscurité rend parfois terrifiantes ». (Khelladi, 1998 : 275)

De plus, ce qui amplifie l'effroi est incontestablement le cri de l'enfant dans *L'intérieur de la nuit*, dont on arrache les organes alors qu'il est encore en vie, évoqué maintes fois dans le roman, de façon à marquer profondément l'esprit du lecteur : « Le hurlement envahit la nuit, grimpa par-delà les collines, sembla atteindre la cime des arbres, et chaque villageois le reçut en plein cœur ». (Miano, 2005 : 119) Le cri de l'enfant est d'une puissance telle qu'il devient de l'ordre du surnaturel. Cette figure symbolique semble « signifier plus » (Ricoeur, 1975 : 149) qu'il n'y paraît, comme l'affirme Paul Ricoeur, car l'auteure fait du cri d'horreur de l'enfant agonisant, le fantôme qui hantera à jamais les esprits et qui sera l'empreinte indélébile d'une profonde blessure, celle qui marquera le début d'un tournant tragique dans l'histoire du pays, du Continent. Comment la mort d'un enfant pourrait-elle sauver le peuple de l'égarément et lui permettre de retrouver le chemin de la vérité ? Les longs passages expliquant la procédure du sacrifice s'attardent sur les moindres détails et la description de « *la nuit macabre* » (Miano, 2005 : 167) vécue à Eku ainsi que du rituel de cuisson de la chair humaine est si minutieuse, qu'elle rebute

Le tragique comme stratégie de représentation sociale. Le cas de Yasmina Khadra, Aissa Khelladi et Leonora Miano revue *Socles* le lecteur par l'horreur qu'elle suscite. « *A vouloir tout nommer [l'auteure] se heurte [ainsi] à de l'innommable* ». (Kristeva, 1980 : 45)

Yasmina Khadra recourt, lui aussi, à une écriture qui dit l'indicible à travers la description d'un espace tragique, notamment, quand le personnage/narrateur relate l'état final d'un massacre collectif qu'il organise et dirige dans un village.

Dehors, des corps gisaient parmi les carcasses de bêtes éventrées, partout, à perte de vue. Les flammes dévoraient les chaumières, éclairaient l'arène pour nous en mettre plein la vue. L'odeur de crémation ajoutait au drame une touche d'apocalypse. (1999 : 228)

Cette séquence témoigne d'un dénouement des plus tragiques, celui d'une catastrophe humaine. J. Kristeva nous rappelle, en effet, que « *le cadavre, le plus écœurant des déchets [...] est le comble de l'abjection* » (1980 : 11-12) et ces différentes représentations de l'horreur laissent transparaître en filigrane, un discours idéologique dont le but est de susciter l'interrogation chez les lecteurs mais aussi de lever le voile sur l'insoutenable, l'ineffable.

La désacralisation du sacré

« Est sacré ce qui appartient à un domaine tenu pour inviolable, celui principalement, du divin, en général. » (Cerquiglini, 2016) Dans les trois romans, les auteurs réfèrent à des textes coraniques qui représentent la parole sainte et vénérée du Créateur afin que ces textes sacrés, par un principe de

*dialogisme*⁸, entrent en interaction avec le texte littéraire et créent du sens.

L'intertexte religieux employé par l'écrivain fonctionne comme un moyen de créer une symbolique autour de cette inscription de la sacralité mais surtout pour en faire ressortir une dimension profanatoire, voire même blasphématoire du sacré. En effet, Aïssa Khelladi choisit, par exemple, dans son roman d'attribuer le nom de Mohamed au terroriste qui tient Warda captive dans la montagne. En effet, cet intégriste islamiste se substitue au Prophète (SAAWS) en portant son prénom mais aussi en se donnant la tâche de réhabiliter l'ordre dans la « Oumma » qui selon lui, est en perdition. Cette inversion des « valeurs morales » subvertit la loi divine. La subversion que nous pouvons relever ici réside dans la fusion blasphématoire que réalise l'auteur entre celui qui détourne la loi islamique en séquestrant une femme et en la violant (mais aussi en tuant délibérément des innocents) et la figure sacrée du prophète Mohamed.

De plus, l'insertion d'intertextes coraniques fonctionne dans cet univers apocalyptique où les vertus ont laissé place aux pires des vices et des sévices, comme un moyen de remettre en question l'appropriation à mauvais escient des textes sacrés et la pratique aveugle des fausses doctrines par les intégristes

⁸ *Le dialogisme* est un concept développé par le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *Problème de la poétique de Dostoïevski* (1960) dans lequel il attribue ce concept à l'interaction de deux ou de plusieurs discours internes au récit Grâce auquel l'auteur peut garder une position neutre, sans qu'aucun point de vue ne soit privilégié.

Le tragique comme stratégie de représentation sociale. Le cas de Yasmina Khadra, Aïssa Khelladi et Leonora Miano revue *Socles* religieux qui non seulement ont usurpé la parole de Dieu (en se faisant juges censeurs et condamnateurs) mais en plus, ils ont engendré une psychose religieuse qui a atteint son paroxysme durant la décennie noire conduisant le pays à l'horreur et la déchéance.

Malédiction de Dieu sur toi ! Je suis certain que tu es une menteuse. [...] Dieu maudit les menteurs, tu le sais, ton doigt n'a jamais porté de bague, vous mentez toutes car c'est le diable qui habite votre corps et votre âme, moi – que maudit soit l'emploi du mot « moi » ! – j'en suis sûr et Dieu me pardonnera si je me trompe, mais je sais que ton hymen est déchiré, femme de peu de foi, ton œil doit être aussi ouvert que l'entrée de l'enfer, par Dieu, je ne me trompe jamais. (Khelladi, 1998 : 114-115)

En effet, l'emploi du livre sacré sert à maintenir la docilité de Warda, personnage de *Rose d'abîme* d'Aïssa Khelladi séquestrée et violée par un intégriste religieux. Ce texte est, en fait, l'expression d'une haine envers la femme qui est vue comme un être mécréant voire même l'incarnation du diable, condamnée à l'Enfer éternel car elle porte en elle la malédiction d'être venue à la vie. C'est cette société misogyne qui est donc ici pointée du doigt et la subversion des textes sacrés semble être un moyen de dénonciation du désordre social et politique d'une Algérie qui tente de (re)construire sa nation après de longues années d'asservissement colonial, écartelée entre des aspirations de modernité et un désir d'attachement aux valeurs ancestrales.

Miano donne à lire, elle aussi, un imaginaire qui désacralise ce qui est sacré à travers le sacrifice humain que les rebelles ont

accompli « se prenant pour l'architecte du monde nouveau » (Miano, 2005 : 131). Ce rituel mystique consiste à manger la chair de cet enfant sacrifié et par cet acte cannibale, les miliciens comptent réécrire l'Histoire de l'Afrique bafouée par la colonisation et ressusciter le lien perdu avec les ancêtres. Par son écriture, Miano voudrait exercer le même effet répulsif chez le lecteur que provoquent les violences abjectes qu'elle décrit dans sa fiction. Par exemple, le thème du cannibalisme au cœur de son roman donne à ce dernier une dimension sombre et obscure développant tout le sens enclos dans son titre.

« La force des mots montre l'urgence de dire l'indicible, de chercher le pourquoi de cette folie qui ravage l'Algérie. De refuser le silence et la peur trop longtemps imposés » (Bey, 1996 : 77), témoigne Maïssa Bey. Ainsi, le pouvoir des mots semble permettre de faire voir les dérives dangereuses du réel.

Nous pouvons observer la même subversion du sacré dans la scène meurtrière où Nafa Walid avait égorgé un enfant. Il y a une allusion par le procédé de l'intertextualité au récit coranique du prophète Ibrahim et le mythe du sacrifice qui, à l'origine, sauve l'humanité d'une extermination. L'absence de l'Archange à ce moment précis condamne les crimes commis par Nafa et ses hommes et annonce l'apocalypse. Nafa est à présent Emir et s'élève, dans une sorte de délire blasphématoire, au grade de prophète : « Lorsque je suis revenu à moi, c'était trop tard. Le miracle n'avait pas eu lieu. Aucun archange n'avait retenu ma main [...] » (Khadra, 1999 : 263). Cette même scène qui clôture

Le tragique comme stratégie de représentation sociale. Le cas de Yasmina Khadra, Aïssa Khelladi et Leonora Miano revue *Socles*

le roman est rencontrée dans l'incipit qui ouvre le roman et qui nous plonge d'emblée, par le biais de la prolepse, dans l'horreur la plus absolue : « 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, de toutes mes forces, j'ai cru que jamais ma lame n'oserait effleurer ce cou frêle, à peine plus gros qu'un poignet de mioche » (Ibid : 11), ce qui donne au récit, par conséquent, un caractère circulaire car le narrateur débute et clôt le récit par le même événement. *A quoi rêvent les loups* n'est pas un récit de divertissement, mais la représentation de la violence en Algérie qui permet au lecteur d'avoir une réflexion profonde sur les dimensions sociales et historiques de l'œuvre. Ainsi, à travers l'aventure de Nafa, l'auteur tente, dans ce roman, de retracer le récit de vie de toute une génération de jeunes désabusés qui, un jour, sombrent dans un gouffre obscur, duquel ils ne reviendront jamais.

Dans la scène apocalyptique finale, l'impossible dialogue entre l'Emir Nafa et l'Imam Othmane se transforme en homicide. Nafa accomplit l'ascension sociale dont il rêvait, mais pas tout à fait comme il l'espérait car son cheminement s'apparente à une descente aux Enfers. Walid devient terroriste orchestrant des génocides, il est le héros ou mieux l'anti-héros/narrateur et responsable de ce désastre.

Assis sur une roche, l'imam Othmane pleurait.

– Si rien ne mérite d’égards à tes yeux, dis-toi que c’est parce que tu ne vaux pas grand-chose, psalmodiait-il.

– Qu’est-ce que tu radotes ?

Il montra le hameau en feu d’une main horrifiée :

– Notre chef-d’oeuvre se passe de commentaire.

– Nous sommes en guerre.

– Nous venons de la perdre, émir. Une guerre est perdue dès lors que des gamins sont assassinés.

– Debout.

– Je ne peux pas.

– Lève-toi, c’est un ordre,

– Je ne peux pas, je te dis.

Je braquai mon pistolet sur lui et je l’abattis.
(Khadra, 1999 : 228)

Pour l’imam, on ne peut faire la guerre à des enfants ; son discours de désapprobation lui vaut la mort. Cette scène nous montre clairement que les actes criminels de ces terroristes ne représentent ni Dieu, ni l’Islam, puisqu’en tuant l’Imam, figure de l’autorité spirituelle et religieuse, Nafa marque une rupture avec la religion et s’écarte ainsi des principes de l’Islam.

Dans *L’intérieur de la nuit*, le discours prétendu sacré du porte parole des miliciens retrace une épopée révolue de leur ancêtre, un pharaon nègre « dont l’existence fut dissimulée à la multitude, à cause de l’incontestable noirceur de sa carnation » (Miano, 2005 : 93-94) et dénonce l’hypocrisie de l’Occident qui a nié l’Histoire de l’Afrique et a caché que « Tous les grands prophètes de leurs livres saints » (Ibid.) ont puisé les sources de leurs savoirs ainsi que leur pouvoir dans les civilisations ancestrales de l’Afrique. Les rebelles usent donc des récits

Le tragique comme stratégie de représentation sociale. Le cas de Yasmina Khadra, Aïssa Khelladi et Leonora Miano revue *Socles* mythiques et mystiques pour justifier leur intrusion au village mais aussi leur désir de former une armée qui va servir au changement. Les miliciens sont en réalité persuadés qu'ils sont sur la voie du bien et le recours au sacré est un moyen de persuasion qui leur a permis de manipuler les villageois et d'assurer à défaut de solidarité, leur silence. La mise à mort d'un enfant pour manger sa chair est une pratique incontestablement cannibale qui rompt définitivement avec le sacré et provoque la colère divine.

Tout l'antagonisme que nous voudrions mettre en relief, réside dans l'usage équivoque de la religion qui oscille entre une pratique mystique et purement spirituelle et un emploi clairement dévié qui consiste à usurper la parole de Dieu pour attirer des fidèles dans le but de les manipuler dans ce monde de désastre où « il n'y a plus que la voix caverneuse d'un dieu de désamour » (Miano, 2006 : 98)

La subversion du dire religieux relevée dans les romans étudiés est un rappel du danger de cette croyance inventée de toute pièce par l'homme, croyance qui n'est issue d'aucune religion et dont le caractère néfaste menace l'avenir des pays représentés par les trois romanciers.

Conclusion

La spécificité « engagée » des romans étudiés se lit à travers la représentation sociale et l'engagement idéologique des trois auteurs par le biais d'une esthétique de l'horifique. Les

regards de ces romanciers sur le réel sont décapants et incisifs et leur littérature est révélatrice des maux qui guettent leurs sociétés. Ainsi, l'écrivain cesse d'être un simple spectateur et se donne la tâche « [...] de représenter le monde et d'en témoigner ». (Sartre, 1948 : 248)

Miano, Khadra et Khelladi ont ainsi tenté, à travers leurs représentations du tragique, de dire l'indicible et de définir toute la noirceur de l'âme humaine.

Références bibliographiques

Corpus d'étude

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

Khelladi, Aïssa, *Rose d'abîme*. Paris : Editions du Seuil, 1998.

Miano, Leonora, *L'intérieur de la nuit*. Paris : Plon, 2005.

Ouvrages cités

Adam J-M, A Petitjean, « Les enjeux textuels de la description » et « Introduction au type descriptif. », in. *Pratiques*, n°34, juin, Metz, 1982, p. 93 - 117.

Aquien, Michèle. Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978 (réimpression en 2013).

Le tragique comme stratégie de représentation sociale. Le cas de Yasmina Khadra, Aïssa Khelladi et Leonora Miano revue *Socles*

Bey, Maïssa, *Revue Algérie, Littérature, Action*, n°5, 1996.

Del Prado Biezma, Javier. « Deux procédés de la poéticité moderne. » *Bulletin Hispanique*, tome 107, n°1, 2005.

Escarpit, Robert. *Le littéraire et le social*. Paris: Flammarion, 1970.

Gontard, Marc. *La violence du texte*. Paris: L'Harmattan, 1981.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. 1980: Editions du Seuil, Paris.

Lesot, Adeline, « Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, de l'époque cicéronienne à l'époque flavienne : imaginaire, esthétique, réception », *L'information littéraire* 2006/2, Vol. 58.

Miano, Leonora, *Contours du jour qui vient*. Paris : Plon, 2006.

Ricoeur, Paul, « Parole et symbole ». *Revue des Sciences Religieuses*, tome 49, fascicule 1-2, 1975.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, coll. Folio/Essais, 1948.

Liens consultés

Dictionnaire Larousse en ligne, in.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/horreur/40405#eyrIrF7vRXmW1tWp.99> consulté le 15 avril 2022.

<http://fr.wikitionary.org>

Intervention filmée de Bernard Cerquiglini, in.

<https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-publique-dinformation/le-sacre> consulté le 15 avril 2022.