

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique  
Université Kheider Mohamed - Biskra  
Faculté des Lettres et Sciences Humaines  
Département de Français

---



Ecole Doctorale de Français  
Antenne de l'Université de Biskra

---

**L'INSCRIPTION DU LECTEUR DANS**  
**« À QUOI RÊVENT LES LOUPS »**  
**DE YASMINA KHADRA**

*Mémoire élaboré en vue de l'obtention du Diplôme de Magister*  
*Option : Sciences des textes littéraires*

Sous la direction du:

**Pr. Said Khadraoui**

Présenté & soutenu par :

**Aziza Benzid**

**Jury:**

**Président :** Dr. Rachida Simon M.C . Université de Batna.

**Encadreur :** Pr. Said Khadraoui Pr. Université de Batna.

**Examineur :** Dr. Djamel Kadik M.C. Centre Universitaire de Media.

**Examineur:** Dr.Rachid Raïssi C.C. Université de Ouargla.

**Année universitaire : 2007/2008**

## **REMERCIEMENTS**

*Mes remerciements vont, tout particulièrement à mon directeur de recherche, Pr. Khadraoui Said pour ses encouragements, sa confiance et son attention. Il a toute ma reconnaissance.*

*Ma profonde gratitude va également au chef de l'Ecole Doctorale de Français, Dr. Ben Saleh Bachir pour ses orientations, son appui et sa volonté de faire du département de Français, une fierté érudite.*

*Je tiens à remercier aussi Dr. Dakhia Abdel Wahab sans qui ce mémoire n'aurait pu naître.*

*Je remercie également :*

*Mon amie Sihem pour son aide, ses orientations et ses conseils précieux de lecture.*

*Mon amie Fatma pour son soutien, sa gentillesse et sa disponibilité.*

*Je tiens à remercier aussi tous mes enseignants algériens et français de l'Ecole Doctorale.*

*Tous mes amis de l'Ecole Doctorale.*

*Tous les collègues du département de Français.*

*Enfin, je remercie ma famille pour son soutien et tous ceux qui m'ont apporté leur aide même avec un simple mot d'encouragement.*

## TABLE DES MATIERES

|   |     |
|---|-----|
| Introduction Générale .....   | 02  |
| <b>Chapitre I - L'œuvre et sa réception.</b>                          |     |
| Introduction .....  | 08  |
| I. 1. L'essor de la réception .....                                   | 09  |
| I. 2. L'horizon d'attente et l'écart esthétique. ....                 | 12  |
| I. 3. La lecture littéraire : interprétations et blancs textuels..... | 19  |
| I. 4. Vers l'avènement du lecteur : masques et modèles. ....          | 29  |
| Conclusion .....  | 36  |
| <b>Chapitre II - Le paratexte : escorte et signifiante</b>            |     |
| Introduction .....  | 38  |
| II. 1. Le titre et sa symbolique. ....                                | 40  |
| II. 2. L'étoilement du titre : les intertitres. ....                  | 49  |
| II. 3. Au delà du titre : la réserve des titres. ....                 | 53  |
| II. 4. La symbolique de l'image. ....                                 | 58  |
| Conclusion .....  | 65  |
| <b>Chapitre III - Les personnages : être et devenir</b>               |     |
| Introduction .....  | 67  |
| III. 1. Du côté des personnages : le voile de leurs noms. ....        | 68  |
| III. 2. Les personnages et leurs portraits. ....                      | 76  |
| III. 3. L'incidence de l'espace sur les personnages. ....             | 82  |
| III. 4. L'impact du temps sur les personnages. ....                   | 89  |
| Conclusion .....  | 94  |
| <b>Chapitre IV - Perspectives critiques</b>                           |     |
| Introduction .....  | 96  |
| IV. 1. Le contexte socio- historique. ....                            | 97  |
| IV. 2. La thématique : peinture et écriture du réel. ....             | 102 |
| IV. 3. La réception critique. ....                                    | 108 |
| IV. 4. Le paysage éditorial algérien. ....                            | 112 |
| Conclusion .....  | 116 |
| Conclusion Générale .....   | 118 |
| Bibliographie et Références Bibliographiques . ....                   | 122 |
| Annexes .....   | 127 |

# **INTRODUCTION GENERALE**

*« Je demande à un livre de créer en moi  
le besoin de ce qu'il m'apporte ».*

**Jean Rostand.**

Écrit sous les auspices politiques, sociaux et culturels des années 90, le roman de Yasmina Khadra « *À quoi rêvent les loups* » vint rejoindre en 1999 nombreuses œuvres de la littérature algérienne d'expression française, mobilisées autour du drame algérien de la décennie 90.

Cette littérature est marquée par le sceau de la violence, la terreur et l'affolement ; le lot quotidien du vécu algérien pendant les années 90. Prenant conscience de la tragédie qui ébranle leur société et ensanglante leur pays, les écrivains algériens se sont empressés d'« écrire » et « décrire » la violence de la décennie noire. D'où leurs inscriptions dans le sillage de « *la littérature de l'urgence* ». Cette nouvelle conception de la littérature algérienne, prit naissance de l'actualité dramatique des années 90. C'est une littérature attentive aux mutations sociales, politiques et idéologiques de cette période, qu'elle essaye de prendre en charge, à travers une écriture révélatrice des événements tragiques des années noires.

Pourtant, la « *littérature de l'urgence* », n'est pas un aspect nouveau de la littérature algérienne d'expression française depuis son avènement car cette dernière n'a pas hésité à relater dans « *l'urgence* » l'histoire de l'Algérie colonisée. Les auteurs de la décennie 90 ne font donc que perpétuer l'écriture de leurs tuteurs précédents en s'appuyant sur les réalités particulières nées d'un autre lieu de souffrance, celui du drame de la décennie noire. Dès lors « *écrire dans l'urgence est un réflexe normal qui naît d'une pulsion, réaction évidente de la conscience de tout intellectuel qui se ressent le devoir d'intervenir par l'écriture et ceci ne concerne en aucun cas que la génération 2000* ».<sup>1</sup> Ainsi, une nouvelle écriture « *graphie de l'horreur* », naquit pour témoigner d'un autre moment pénible de l'histoire de l'Algérie.

« *À quoi rêvent les loups* » ne fait que confirmer la « *voie du témoignage* » dans la quelle s'est engagée la production littéraire des années 90, notamment avec « *les Agneaux du Seigneur* » ; l'autre roman de Yasmina Khadra, paru en 1998, en signalant toutefois son refus du terme de « *littérature de l'urgence* » pour désigner ses écrits. Il déclare n'être qu'« *un écrivain tout court (...) un écrivain qui tente de dire le monde* »<sup>2</sup>. Dès lors, l'œuvre de Yasmina Khadra « *À quoi rêvent les loups* » se présente comme un roman d'actualité qui décrit le quotidien et l'ambiance dramatique de la décennie noire.

Yasmina Khadra est un pseudonyme féminin (les deux prénoms de sa femme) que l'auteur a choisi pour signer ses romans, en premier temps policiers dont « *Morituri* »,

---

1 – BELAGOUAH, Zoubida. *Le roman algérien de langue française de 1990 à 2000 : troisième génération*. Les cahiers du Slaad. N°1 : Décembre 2002. p.77.

2 – KHADRA Yasmina. *Passerelles*, Décembre 2006. N°14.

« *Double blanc* » et « *l'Automne des chimères* » ainsi que « *les Agneaux du Seigneur* » et « *À quoi rêvent les loups* » (objet de notre étude) avant qu'il ne révèle sa véritable identité en 2001 en publiant « *l'écrivain* » ; un récit autobiographique dans lequel Yasmina Khadra révèle être Mohammed Moulessehoul, un ex- officier supérieur de l'armée algérienne.

Yasmina Khadra n'est pas le seul pseudonyme que l'écrivain a utilisé pour publier ses romans. « *Le commissaire Llob* » est son autre pseudonyme qu'il a choisi pour signer les polars qui ont marqué sa carrière d'écrivain avec « *le dingue au bistouri* » en 1990, puis « *la foire aux enfoirés* » en 1993 et dont le personnage principal est le commissaire Brahim Llob.

Les pseudonymes de Yasmina Khadra ou « *les masques de Yasmina* » selon Françoise Naudillon, écrivain et professeur française, marquent la volonté de l'auteur de séparer sa carrière militaire et sa carrière littéraire sans oublier cependant que l'écrivain de « *À quoi rêvent les loups* » a publié nombreux romans au milieu des années 1980 sous son véritable nom, Mohammed Moulessehoul comme « *la fille du pont* » en 1985, « *El Khahira* » en 1986 et « *le privilège du phénix* » en 1986.

Yasmina Khadra a été récemment nommé à la tête du centre culturel Algérien à Paris. Cette nomination semble couronner les prix littéraires qu'il a reçus pour plusieurs de ces œuvres. Il reçut pour « *l'écrivain* » en 2001, la médaille de vermeil de l'Académie Française, le prix Asie de l'Association des écrivains de langue française en 2002 pour « *les Hirondelles de Kaboul* », le prix du polar francophone et le prix Beur FM pour « *la part du mort* », en 2004, pour « *l'attentat* » le prix des libraires en 2005.

Le souci de faire ample connaissance avec la littérature algérienne des années 90, nous amène donc à effectuer un travail de recherche à partir d'un corpus (œuvre intégrale) « *À quoi rêvent les loups* » de Yasmina Khadra qui apparaît comme une illustration vivante de l'écriture littéraire de cette décennie, une écriture en prise avec l'actualité algérienne, donc grave, douloureuse et réelle.

En optant pour l'œuvre de Yasmina Khadra « *À quoi rêvent les loups* », nous nous interrogerons sur l'inscription du lecteur dans cette œuvre, c'est-à-dire la capacité du lecteur à actualiser le sens de cette dernière, sa façon de s'approprier sa signification du moment que la constitution du sens d'une œuvre se fait par ses interactions multiples avec ses lecteurs et que sa vie ne prend forme qu'avec la compréhension active des significations et interprétations

polysémiques dont elle découle, donc « *la vie de l'œuvre littéraire est inconcevable sans la participation active de ceux aux quels elle est destinée* »<sup>3</sup>.

La réflexion sur la réception de « *À quoi rêvent les loups* » va nous permettre de s'interroger, en surcroît, sur « *l'horizon d'attente* » du lecteur et de voir s'il n'est pas orienté dès le départ par l'atmosphère des événements tragiques des années 90, et par sa propre vision du monde. Autrement dit, est-ce que le roman de Yasmina Khadra comble ses attentes, le confirme dans ses habitudes de lecture et le conforte dans ses expériences familières ? Ou au contraire, il marque une rupture avec « *l'horizon d'attente* » de son public et provoque ainsi une incompréhension et un rejet.

Dés lors, s'inscrire dans les théories de la réception, avec en tête l'« *esthétique de la réception* » à laquelle s'attache le nom de l'universitaire allemand Hans- Robert Jauss, nous semble répondre le mieux à nos besoins de recherches littéraires car on s'intéresse à l'actualisation du sens d'une œuvre en fonction de l'« *horizon d'attente* » du public, c'est-à-dire « *des modèles de sujets, de formes et de contenus que la culture d'une époque et d'un milieu façonne* »<sup>4</sup>. Autrement dit, le dispositif des normes esthétiques, morales, sociales et religieuses qui constituent son univers et les niveaux de compétences spécifiques acquises grâce aux savoirs appris dans l'institution scolaire ou avec l'imprégnation de son milieu familial et la culture de son pays. En ce sens « *les attentes d'un public, les modèles admis par une époque et un milieu peuvent prendre une forme contraignante : il s'agit alors de normes aux quelles le texte doit se soumettre. Elles sont en partie explicites, codifiées par des institutions, voire enseignées; mais elles peuvent aussi restés particulièrement implicites, tout en étant très efficaces. Elles sont autant des codes* »<sup>5</sup>. Ainsi, c'est dans l'acte de la lecture que le sens de l'œuvre se révèle, manœuvré par le lecteur, doté par ses propres savoirs, idées et goûts.

Pour alimenter notre recherche sur l'inscription du lecteur dans « *À quoi rêvent les loups* » et notamment sa réception le recours à l'approche sémiotique nous semble répondre a priori à rendre compte du sens, de la signification et la symbolique de cette œuvre ; car elle suppose l'intervention dynamique et consciente du lecteur, supposé être un élément indispensable à son sens.

---

3 – JAUSS, Hans- Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Editions Gallimard, Paris. 1978. p.49.

4 – SCHMITT, M.P, VIALA, A. *Savoir- lire, lecture critique*. Edition Didier, Paris, 1982. p40.

5 – Ibid.

La symbolique des éléments paratextuels : le titre, la couverture, les couleurs utilisées ...etc comme formes d'introduction à la lecture de ce roman est à dévoiler, du même que l'onomastique se présente comme essentielle à la compréhension des personnages.

L'inscription dans une approche sociologique ne sera pas superflu afin de tenter d'établir le contexte de production et de réception de « *À quoi rêvent les loups* » et les conditions socio- historiques de la société algérienne des années 90, du moment que le roman selon Roger Caillois « *trace à son lecteur un tableau de la société* »<sup>6</sup> et de ce fait « *le romancier [devient] un analyste de la structure sociale qui l'a amené à produire son œuvre* »<sup>7</sup>.

L'analyse de « *À quoi rêvent les loups* » nous permettra de rendre compte du rôle du lecteur dans la production du sens et de la signification de ce roman. Le lecteur adopte un comportement de lecture où son imagination créatrice et son savoir (savoir linguistique et savoir socioculturel) s'entrelacent. Il contribue à l'édification du sens, aidé par ses propres repères, forgés par ses lectures littéraires antérieures et ses expériences personnelles, autrement dit, tout ce qui fait partie de son « *horizon d'attente* » habituel pour assurer la réception du roman.

Le traitement de toutes ces questions requiert l'utilisation d'une méthode analytique afin de les mieux appréhender.

Pour ce faire, notre recherche s'effectuera autour de quatre chapitres :

Le premier chapitre intitulé : *l'œuvre et sa réception* sera consacré à la définition et la présentation des différents concepts des théories de la réception. Il s'agira de définir la notion de la réception et ses éléments essentiels : le lecteur, l'horizon d'attente, l'écart esthétique. L'acception de la lecture littéraire est accompagnée de celles des blancs textuels, les interprétations polysémiques et leur importance majeure dans la compréhension d'un texte littéraire. Parler de l'avènement du lecteur grâce à l'approche contemporaine de la littérature, semble être nécessaire pour effectuer notre travail sur le lecteur algérien.

Le second chapitre a pour titre : *Le paratexte : escorte et signification*. Il est basé sur l'analyse des éléments paratextuels, le titre, les intertextes des titres, les titres intérieurs, les épigraphes, la couverture pour permettre au lecteur de mieux comprendre le sens que l'auteur

---

6 – CAILLOIS, Roger cité par BOUZAR Wadi in *Roman et connaissance social*. Edition office des publications universitaire, Alger, 2006. p13.

7 – BOUZAR, Wadi. Ibid.



veut imprimer à son œuvre. Un aperçu théorique précède chacun de ces éléments pour mieux cerner leur fonctionnement.

Le troisième chapitre intitulé : *les personnages : être et devenir* tente de dévoiler la symbolique qui se cache dans les noms des personnages, dans leurs descriptions morales et physiques. La notion de l'espace est présente dans l'établissement de la signification de l'œuvre, pour aider le lecteur à se retrouver dans le roman et à se référer par rapport à lui. Le temps se présente comme une composante *sina qua none* pour approcher l'œuvre de Yasmina Khadra, de la mettre dans un cadre historique bien déterminé, pour mieux orienter le lecteur. Du même pour le temps interne de la narration qui va permettre au lecteur de bien s'inscrire dans le roman.

*Perspectives critiques* : est le titre du quatrième et dernier chapitre. Nous proposons d'expliquer et de montrer les critères qui ont fait la réception de « *À quoi rêvent les loups* » comme le contexte socio- historique de sa production, celui des années 90, la thématique, qui parle d'un sujet épineux ; celui du terrorisme en évoquant en même temps l'écriture de Yasmina Khadra qui tente de cerner à travers son roman, l'avènement du mouvement islamiste sur la scène politique algérienne. La réception critique de l'œuvre sera appréhendée sous deux angles : la réception du roman par la presse et sa réception critique universitaire. En dernier lieu, nous nous pencherons sur la question de l'édition en Algérie en présentant quelques remarques sur le paysage éditorial algérien.

Notre étude fera appel aux propos énoncés par l'auteur sur son œuvre et ses positions concernant son écriture, relevées dans la presse pour appuyer notre analyse.

Notre travail de recherche se veut une tentative d'approcher le lecteur algérien à travers « *À quoi rêvent les loups* » qui dresse le portrait d'une Algérie, celle des années 90. La participation du lecteur algérien à l'actualisation du sens de cette œuvre, signifie aller au-delà d'un simple discours fugace qui véhicule une certaine vision personnelle d'un monde imaginaire ou d'une réalité quotidienne. De ce fait, il participe à l'édification d'une image nouvelle d'un homme moderne capable d'assumer les changements et les innovations de sa société en allant vers de nouveaux horizons et de nouvelles perspectives et par conséquent vers une nouvelle perception du monde.

Reste à signaler que la difficulté rencontrée lors de notre recherche, est le manque des études faites sur le lecteur algérien, sur ses pratiques effectives de lecture pour apporter plus de précisions à notre travail.

## CHAPITRE I

### *L'OEUVRE ET SA RECEPTION*

*«Le sens habite véritablement le texte comme une mystérieuse substance ; il est le fond de cette curieuse entité appelée forme et l'acte de lecture consiste à le dévoiler».*

OTTEN, M in *Méthodes du texte, introduction aux études littéraires*,  
Ed. Duclot, Paris Gembloux, 1987. p.342.

## Introduction

La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle a été témoin de foisonnement des théories de réception suite à l'attention accordée à l'activité de la lecture et à l'interprétation des textes littéraires.

Dés lors, le lecteur se trouve au cœur des préoccupations des études littéraires ; sa réception de l'œuvre littéraire est mise en considération dans l'analyse de cette dernière. Le lecteur en participant à l'actualisation du sens de l'œuvre et en déployant son système de normes esthétiques sociales et culturelles, s'emploie à déclencher le processus de la réception et la concrétisation de l'acte de lecture.

Les théories de la réception ont donné naissance à deux orientations ; celle de l'étude des pratiques effectives de la réception dont l'initiateur est Hans- Robert Jauss et son « *esthétique de la réception* » et celle de l'étude des effets inscrits dans le texte avec Wolfgang Iser lequel, constitue avec Jauss ce qu'on appelle : « *l'école de Constance* ».

L'inscription du lecteur dans le texte n'est pas uniquement le domaine de « *l'approche allemande* », elle trouve aussi écho dans les travaux de Umberto Eco dans ce qui est communément nommée « *la sémiotique de la lecture* ».

Ce présent travail essaye de survoler quelques concepts reliés aux théories de la réception tels que « *la réception* » ; le point d'ancrage de l' « *esthétique de la réception* » ainsi que l'« *horizon d'attente* » du lecteur et ce qu'il engendre lors d'un « *écart esthétique* » comme accueil de l'œuvre par le public, sans oublier « *l'effet* » et « *la réception* » et leurs notions distinctives.

La lecture littéraire se trouve elle aussi interpellée dans ce travail, greffée par les notions de « *lecture* », d'« *interprétation* », de « *polysémie* » accompagnées de « *blancs textuels* » et d'« *indétermination* ».

Le survol des notions de ce chapitre atterrit finalement sur « *le lecteur* », le grand « *auteur* » des théories littéraires contemporaines. Son avènement, ses masques et ses modèles sont révélés au cours de cette étude.

### I.1. L'essor de la réception

L'acception de la réception selon le dictionnaire de la critique littéraire est la suivante : « *perception d'une œuvre par le public. (...). Etudier la réception d'un texte, c'est accepter que la lecture d'une œuvre est toujours une réception qui dépend du lieu et de l'époque où elle prend place* ». <sup>8</sup>

Deux notions importantes se dégagent de cette acception de la réception ; celle de « *lecture* » et de « *public* ». Au fait, les théories de la réception lors de leur avènement dans les années 60, ont insisté sur ces notions clés dans leurs analyses des œuvres littéraires.

Dans cette perspective, Antoine Compagnon a souligné que « *sous le nom d'étude de réception on songe à l'analyse plus étroite de la lecture comme réaction individuelle ou collective du texte littéraire* ». <sup>9</sup>

« *L'esthétique de la réception* » dont le précurseur est Hans- Robert Jauss est considérée comme l'école initiatrice des théories de réception. L'étude de la réception d'après Jauss consiste à reconstituer « *l'horizon d'attente* » du premier public puis à comparer les situations historiques des lecteurs successifs en mettant en relation les attentes et les opinions du lecteur, les valeurs et les normes esthétiques et sociales en vigueur.

Ainsi, pour Jauss, « *la lecture d'une œuvre nouvelle s'inscrit toujours sur le fond des lectures antérieures et des règles et codes qu'elles ont habitués le lecteur à reconnaître. Elle mobilise également son expérience du monde. Aussi, la lecture est- elle toujours une « perception guidée »* ». <sup>10</sup>

Dés lors, la réception d'une œuvre littéraire est considérée comme « *processus socio-historique liée à un horizon d'attente culturellement défini* ». <sup>11</sup> Elle donne un rôle actif au lecteur qui produit la signification à partir de ses valeurs personnelles, sociales et culturelles.

A ce titre, l'esthétique de la réception se voulait un « *mode d'analyse* » qui prend pour objet le rapport existant entre « *texte- lecteur* » en délaissant celui du couple « *texte- auteur* » qui selon Jauss, a suffisamment monopolisé les études littéraires.

---

8- GARDE –TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie Claude. *Dictionnaire de critique littéraire*. Edition Armand Colin, Paris, 2002, p.174.

9- COMPAGNION, Antoine. *Le démon de la théorie, littérature et sens commun*. Editions du seuil, Paris, 1998, p.173.

10- PIEGAY- GROS, Nathalie. *Le lecteur*. Edition Flammarion. Paris. 2002. p.54

11- Ibid. p.54.

Hormis son intérêt pour le lecteur et sa réception de l'œuvre littéraire, Jauss voulait rénover l'histoire littéraire en soulignant l'étroitesse de la tradition des grandes œuvres et des grands auteurs. Son article « *histoire littéraire comme défi à la théorie littéraire* » (1967) se présente comme « *manifeste* » de l'esthétique de la réception. Jauss amorçait les fondements principaux du renouveau de l'histoire littéraire et les principes de l'esthétique de la réception. Depuis, il a approfondi son étude sur l'histoire littéraire qui doit faire partie selon lui, de l'histoire générale.

En ce sens, Jauss souligne que : « *l'œuvre littéraire n'a qu'une autonomie relative. Elle doit être analysée dans un rapport dialectique avec la société. Plus précisément, ce rapport consiste dans la production, la consommation et la communication de l'œuvre lors d'une période définie, au sein de la praxis historique globale* ». <sup>12</sup> Le mode d'analyse de Jauss tente d'instaurer une relation dialectique entre l'œuvre littéraire et le lecteur avec l'histoire littéraire en rendant celle-ci évolutive.

Les travaux de Jauss apparaissent au moment de rayonnement des théories formalistes, structuralistes et marxistes. Ce qui n'a pas empêché Jauss de formuler des critiques à l'égard de ces théories critiques notamment formalistes et marxistes qui d'après lui, séparent le texte littéraire de ses conditions effectives de réception et ne rendent pas compte des effets qu'il produit sur ses lecteurs. Ces théories d'après Jauss, ne font que saisir le fait littéraire « *dans le circuit fermé d'une esthétique de la production et de la représentation* ». <sup>13</sup>

L'esthétique de la réception a dû se défendre contre « *la théorie du reflet* » qui voyait dans le texte littéraire une simple allégorie de la réalité sociale, une pure reproduction évoluant en même temps que le processus économique. Or selon Jauss « *la fonction de l'art n'est pas seulement de représenter le réel mais aussi de le créer* ». <sup>14</sup>

Quand au formalisme, Jauss lui reproche de confiner le texte littéraire dans une conception étroite de « *forme* » et de « *substance* » tout en rappelant sa spécificité esthétique.

Hans- Robert Jauss voulait imprégner l'histoire littéraire d'un nouveau souffle révolutionnaire en montrant qu'elle ne peut être considérée uniquement comme étant l'histoire des formes et genres littéraires des œuvres et de leurs auteurs, mais comme un nouveau rapport avec le processus général de l'histoire et de ce fait, étudier la réception des œuvres par les différents publics qui se sont succédés, c'est-à-dire l'histoire de ses lectures.

---

12 – JAUSS, Hans Robert . op. cit. p.269.

13 - Ibid. p.48.

14 - Ibid. p.36.

En s'inscrivant dans l'esthétique de la réception et en emboîtant le pas à Jauss, Wolfgang Iser s'est intéressé à l'actualisation du sens de l'œuvre littéraire à travers l'interaction entre le texte et le lecteur en postulant que ce dernier est l'implicite du texte et son présumé.

Les travaux de « l'école de Constance » s'inspirent essentiellement de ceux de Hans Georges Gadamar et des thèses de Ingarden et de Heidegger qui ont attiré l'attention sur les questions du lecteur, de lecture et de réception.

Gadamar a inspiré les recherches des deux universitaires allemands en déplaçant l'attention de la question du texte vers celle du lecteur. Selon Gadamar « *tout texte se déploie sur un déjà là, de lecture préconstruite de tradition, que lequel toute nouvelle lecture négocie jusqu'à ce que s'établisse une « fusion des horizons » entre les deux consciences séparées que sont l'auteur et le lecteur* ». <sup>15</sup>

Les théories de Heidegger et Ingarden sur la lecture proclamaient que le texte littéraire reste toujours inachevé, qu'il attend l'acte de lecture pour le concrétiser en affectant en même temps le lecteur. Ces thèses ont donné naissance aux notions d' « horizon d'attente » dans les recherches de Jauss et de « lecteur implicite » dans ceux de Iser.

Non loin des travaux de « l'approche allemande » sur la lecture, Umberto Eco s'est engagé sur la voie de la lecture et celle de lecteur, pour ce, il a développé la théorie de la « lecture sémiotique » ainsi que le concept du « lecteur Modèle ». Pour Eco, le texte est « *une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif, acharné pour remplir les espaces de non dit ou de déjà dit restés en blanc* ». <sup>16</sup> Ainsi, le texte programme sa réception, secondé par la coopération du lecteur dans son décodage et son interprétation.

L'esthétique de la réception n'est pas « *une discipline autonome, fondée sur une axiomatique qui lui permettrait de résoudre seule les problèmes qu'elle rencontre mais une réflexion méthodologique partielle, susceptible d'être associée à d'autres et être complétée par elles dans ses résultats* ». <sup>17</sup> L'esthétique de la réception cherche à actualiser le sens d'une œuvre littéraire par le lecteur en reconstituant l'horizon d'attente de ce dernier afin d'étudier la réception de l'œuvre.

---

15- ARON, Paul, SAINT -JACQUES, Denis, VIALA, Alain. *Le dictionnaire du littéraire*. Presses Universitaires de France, Paris, 2002. p.261.

16 - ECO, Umberto. *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*. Editions Grasset & Fasquelle, Paris. 1985. p.27.

17 - JAUSS, H. R. op. cit. p.267.

## I. 2. L'horizon d'attente et l'écart esthétique

L'esthétique de la réception repose principalement sur ce que Jauss appelle l'«*horizon d'attente*» du public lecteur de l'œuvre littéraire. Cette notion a déjà été évoquée par des chercheurs notamment Husserl, Heidegger et Gadamar.

Au fait, la notion d'«*horizon d'attente*» provient du philosophe allemand, Edmund Husserl (1858-1938) initiateur du courant phénoménologique qui proclame l'idée d'une conscience dans la lecture. Il utilisa cette notion pour l'«*expérience temporelle*».

Quand à Gadamar, il a introduit le concept de «*fusion d'horizon*» pour observer que le sens du texte dépend d'un dialogue «*sans fin*» entre passé et présent. Ce qui engendre que la signification et la valeur d'un texte ne peut être séparée de l'histoire de sa réception.

Hans Robert Jauss a repris la notion d'«*horizon d'attente*» dans ses travaux sur la réception en mettant en évidence l'importance de ce concept pour la compréhension de l'œuvre. La manière par laquelle le lecteur s'approprie le texte littéraire, interprète son contenu à la fois explicite et implicite, postule que la communication entre texte et lecteur ne peut s'établir que si elle repose sur des codes, des normes et des références qui orientent l'actualisation du sens de l'œuvre par le lecteur, influencé par sa perception du monde et son expérience individuelle.

Donc, l'«*horizon d'attente*» : «*représente principalement une sorte de code artistique qui permet au lecteur d'aborder une œuvre récemment parue et donc encore inconnue*». <sup>18</sup>

L'esthétique de la réception aura pour premier souci de reconstituer l'«*horizon d'attente*» du public lecteur considéré comme «*le système de normes et de références d'un public lecteur à un moment déterminé, à partir duquel s'effectueront la lecture et l'appréciation esthétique d'une œuvre*». <sup>19</sup>

Cette acception d'«*horizon d'attente*» ne s'éloigne pas beaucoup de celle de «*Vocabulaire de l'analyse littéraire*» qui définit cette notion comme suivant : «*Tout ce qui caractérise la culture, l'état d'esprit et les connaissances des lecteurs à un moment donné de l'histoire et qui conditionne la conception et la réception d'une œuvre. Ces références concernent principalement les œuvres antérieurement lues ; les thèmes, le genre considéré et l'écart observé entre la langue et le langage poétique utilisé*». <sup>20</sup>

Ces conceptions d'«*horizon d'attente*» s'inspirent essentiellement de celle de Jauss qui le définit comme «*[UN] système de référence objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de*

18 – KIBEDIVARGA, A. *La théorie de littérature*. Edition Picard, Paris, 1981, p.204.

19 - PAGEAUX, Daniel –Henri. *La littérature générale et comparée*. Edition Armand Colin, Paris, 1994. p.50.

20- BERGUEZ, D, GERAUD, V, ROBRIEUX, J-J. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Edition Dunod, Paris, 1994. p.109.

*l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne »<sup>21</sup>.*

Cette définition d'« horizon d'attente » se prête à beaucoup d'implications, qui mettent en jeu d'autres notions en relation avec la nature du texte littéraire notamment celle d'« *intertextualité* » qui part du fait qu'il n'existe pas une œuvre absolument neuve, que « *les textes ne cessent de se répondre, de se recouper et de renvoyer leur échos de multiples façons tout au long de l'histoire de la littérature et de la culture* ». <sup>22</sup> Toute œuvre littéraire repose sur un ensemble de références culturelles, elle évoque des choses déjà lues qui prédisposent son public à sa réception.

Cet ensemble de règles de jeux que le lecteur est censé reconnaître à la suite de ses lectures précédentes, est défini par l'œuvre elle-même. Selon Jauss, l'« horizon d'attente » s'inscrit dans l'œuvre littéraire « *par un jeu d'annonces, de signaux -manifestes ou latents-, de références implicites, de caractéristiques déjà familières* » <sup>23</sup> . Donc, on retrouve dans l'œuvre elle-même qui sera son destinataire et quelle sera sa réception.

L'« horizon d'attente » est propre à la structure interne de l'œuvre, elle est « *transsubjective* » car « *elle intègre les stratégies intertextuelles génériques, thématiques, poétiques* » <sup>24</sup> . Dans ce cas, l'auteur s'empare de ces données, joue sur elles et déplace les limites d'« attente » du lecteur tout au long de sa lecture selon les règles du jeu des genres et des styles car « *le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles de jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui au fil de la lecture, peuvent être modulées, modifiées ou simplement reproduits* » <sup>25</sup> .

Ces systèmes de références apparaissent initialement dans le cas des œuvres qui s'efforcent d'évoquer chez leurs lecteurs un « horizon d'attente » qui résulte des conventions relatives au genres, à la forme ou au style. « *L'horizon d'attente* » défini dans l'œuvre de Cervantès, « *Don Quichotte* » repose « *sur la connaissance des romans de chevalerie* » <sup>26</sup> et celui de « *Jacques le fataliste* » de

---

21- – JAUSS, H. R. op. cit. p. 54.

22 - FRAISE, E, MOURALIS, B. *Questions générales de littérature*. Editions du Seuil, Paris. 2001. p.206.

23 – JAUSS, H. R. Ibid. p.55.

24 – PIEGAY- GROS. N. op. cit. p.232.

25 – JAUSS. H. R. Ibid. p.56.

26 – BERGIREZ, D, GERAUD, V, ROBRIEUX, J-J. op. cit. p.110.



Diderot « *inclut des l'abord le roman de voyage et la fiction narrative* »<sup>27</sup> .

Dés lors, l'étude de « *la réception* » va consister à examiner les relations entre l'horizon d'attente de l'œuvre et celui de sa réception.

La notion « *d'écart esthétique* », entre l'univers du texte et celui de sa lecture, a émergé en même temps que le concept « *d'horizon d'attente* » dans l'esthétique de la réception pour constituer l'un des principes de cette dernière.

Jauss explique « *l'écart esthétique* » comme suit : « *[c'est] la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon »* »<sup>28</sup> .

La notion « *d'écart esthétique* » est importante dans la mesure où elle explique l'accueil fait à une œuvre novatrice « *l'écart esthétique (celui qui sépare une œuvre des précédentes, par telle modification de la stratégie poétique intertextuelle, générique..) est du côté de l'auteur, l'étalon de l'innovation et du côté du lecteur, celui de la compréhension ou de refus de cette nouveauté* »<sup>29</sup> .

Jauss observe que : « *la façon dont une œuvre littéraire au moment où elle apparaît, répond à l'attente de son premier public, la dépasse, la déçoit ou la contredit, fournit un critère pour le jugement de sa valeur esthétique* »<sup>30</sup> .

Si « *l'écart* » est réduit entre « *l'horizon d'attente* » du lecteur et l'œuvre, aucun « *changement d'horizon* » n'est exigé, bien au contraire, l'œuvre comble l'attente immédiate du public, le confirme dans ses habitudes et le conforte dans ses expériences familières. D'après Jauss, l'écart esthétique « *satisfait le désir de voir le beau reproduit sous des formes familières, confirme la sensibilité dans ses habitudes, sanctionne les vœux du public, lui sert du « sensationnel » sous la forme d'expériences étrangères à la vie quotidienne convenablement apprêtées, ou encore soulève des problèmes moraux mais seulement pour les « résoudre » dans le sens le plus édifiant, comme autant de questions dont la réponse est connue d'avance* »<sup>31</sup> .

---

27 – BERGIREZ, D, GERAUD, V, ROBRIEUX, J-J. op. cit. p. 110.

28 – JAUSS. H. R. op. cit. p.58.

29 – PIEGAY- CROS, Nathalie. op. cit. p.232.

30 – JAUSS. H. R. Ibid. p.58.

31 – Ibid. p.59.

Dans ce cas, l'œuvre se rapproche davantage de «*l'art culinaire*», c'est-à-dire qu'elle comble une attente immédiate et opte ainsi pour le simple divertissement.

Quand «*l'écart esthétique*» qui sépare l'œuvre de l'attente de son premier public lors de son apparition implique une nouvelle manière de voir en suscitant le «*plaisir*» ou «*l'étonnement*», il pourra intégrer «*l'horizon d'attente*» familier de l'expérience esthétique des lecteurs ultérieurs en raison du changement de la «*négativité originelle*» de l'œuvre en «*évidence consacrée*» d'après Jauss.

L'acception progressive des œuvres novatrices en leur temps s'explique par l'évolution du goût, des critères d'appréciation d'un public à l'égard d'un «*horizon d'attente*» d'abord rejeté.

L'œuvre littéraire provoque une rupture avec «*l'horizon familier d'attente*» du public lors de sa réception en bouleversant totalement ses normes et par conséquent entraîne un rejet, voire une incompréhension. Dès lors, le public ne pourra que se constituer progressivement au fur et à mesure de l'imposition d'un nouvel horizon d'attente et de la modification de la norme esthétique qui marque le rejet des œuvres précédentes par le public.

Le meilleur exemple selon Jauss en est la réception de «*Madame Bovary*» de Gustave Flaubert et de «*Fanny*» d'Ernest Feydeau apparues à la même période en 1857. Ces deux œuvres n'ont pas eu le même accueil. Tandis que la réception de «*Madame Bovary*» a été marquée par le rejet du public de l'époque en raison du procédé narratif utilisé (le principe de la narration impersonnelle) considéré comme innovateur, la seconde œuvre «*Fanny*» a eu un grand succès parce que son style se conformait aux normes esthétiques de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'emploi du style indirect libre par Flaubert dans «*Madame Bovary*» prive le lecteur des certitudes concernant l'origine des paroles et pensées d'«*Emma Bovary*», il le plonge dans le désarroi et l'incertitude qui le conduisent à rejeter l'œuvre.

Cette forme de «*narration impersonnelle*» utilisée par Flaubert marque une rupture avec le consensus conventionnel du genre romanesque qui n'est pas respecté d'après N.P Gros «*le discours du roman doit être garanti par l'autorité de l'auteur, qui complique, voire, invalide sa lecture*»<sup>32</sup>.

---

32 – P. GROS, N. op. cit. P.233.

Néanmoins, l'utilisation de ce procédé progressivement par les écrivains ne fait plus de lui une innovation mais plutôt un élément familier du genre romanesque, il n'est plus considéré comme un « écart », il est devenu « la norme ».

Ainsi, l'expérience de la lecture après avoir bouleversé les horizons d'attentes, libère le lecteur de ses préjugés, lui ouvre de nouveaux horizons, de nouvelles perspectives, crée de nouveaux goûts, de nouvelles normes et renouvelle par conséquent, sa perception du monde .

Dés lors, l'histoire littéraire renouvelée par l'esthétique de la réception « *peut être lue comme une succession d'« horizons d'attentes », une suite de désaccord d'ajustements et de réajustements* »<sup>33</sup> . Elle est promue à intégrer le processus général de l'histoire.

« *L'esthétique de la réception* » en s'engageant dans la voie de la lecture, a opté pour deux orientations aussi interactives que distinctives l'une de l'autre, elle de l'« effet » et celle de « la réception » en avançant que la concrétisation d'une œuvre littéraire est la résultante des deux composantes l'« effet » qu'elle produit sur le lecteur et la « réception » faite par ce dernier. Ainsi, « *l'effet présuppose un rappel ou un rayonnement venu du texte, mais aussi une réceptivité du destinataire qui se l'approprie* »<sup>34</sup> .

Jauss a distingué entre « effet » et « réception », en d'autres termes, « *l'horizon d'attente littéraire* » impliqué par l'œuvre littéraire et « *l'horizon d'attente social* », qui suppose « *la disposition d'esprit* » ou « *le code esthétique* » des lecteurs qui conditionne la réception.

D'après Jauss, la constitution du sens d'une œuvre ne peut être réalisée que dans la « fusion » de l'horizon d'attente littéraire « *l'effet* » et l'horizon d'attente social « *la réception* ». A ce propos, l'universitaire allemand précise : « *une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passée doit considérer les deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens -l'effet produit par l'œuvre qui est fonction de l'œuvre elle-même et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre- et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant leur fusion* »<sup>35</sup> .

L'étude de la réception va donc consister à examiner les relations entre « *l'horizon d'attente* » de l'œuvre et « *l'horizon d'attente* » du public. Le lecteur dont les attentes correspondent à ses intérêts, besoins, désirs et expériences sociales liées à son appartenance à

---

33 – PAGEAUX, Daniel- Henri. op. cit. p.50.

34– JAUSS, H- R. op. cit. p.269.

35 - Ibid. p.284.

une classe sociale déterminée et à son histoire individuelle, commence à actualiser le sens de l'œuvre littéraire, aidé par sa compréhension du monde et de la vie et peut ainsi reconstituer l'horizon d'attente spécifiquement littéraire d'après les présupposés et les références littéraires impliquées par le texte.

La fusion des deux horizons ; celui qu'implique le texte et celui que le lecteur apporte dans sa lecture peut s'opérer d'« *une façon spontanée* », le lecteur peut alors éprouver une « *jouissance esthétique* » quand ses attentes sont comblées, ses habitudes sont confirmées et ses expériences familières sont confortées.

Par contre, en cas de disparité entre les deux horizons, l'œuvre littéraire marque une rupture avec l'horizon d'attente des lecteurs, elle engendre un refus de leurs parts de fait de son bouleversement de leurs normes et de leurs valeurs.

La conception de l'« *effet* » et « *la réception* » présentées précédemment selon la philosophie de Jauss, trouve son écho dans les travaux de Iser, l'autre chef de file de l'école de Constance, en privilégiant cependant les recherches sur « *l'effet* », plutôt que sur « *la réception* » en argumentant que le sens d'un texte littéraire est considéré comme un « *effet* » dont le lecteur fait l'expérience et non pas comme un « *objet défini* » qui préexiste à la lecture.

Iser considère que « *la réception* » est l'étude de travail du texte en s'appuyant sur les réactions du public lecteur sans pour autant oublier que le texte donne lui-même son mode de réception et provoque « *un effet* » sur le lecteur. Ainsi, selon Iser, « *l'effet et la réception constituent les points d'ancrage essentiels de l'esthétique de la réception* ». <sup>36</sup> L'« *effet* » renvoie aux méthodes théoriques textuelles, la « *réception* » renvoie aux méthodes historiques sociologiques.

Les travaux sur la réception ont conduit à un changement de « *paradigme* » ou le couple « *effet / réception* » a remplacé le couple « *message/ signification* ». Ce qui a amené Iser à élaborer une véritable « *méthode du texte* » dont le premier souci est de fonder « *une théorie de l'effet esthétique* ».

Iser observe que dans la mesure où le texte littéraire produit un effet, il libère « *un quelque chose qui requiert d'être pris en charge comme tel* » <sup>37</sup>. Dès lors, Iser s'interroge doublement : « *1- Dans quelle mesure le texte littéraire peut-il être étudié comme étant à la source d'un événement ou d'un processus ? 2- Dans quelle mesure les processus*

---

36 – ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Edition Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985.p.7.  
37– Ibid. p.9.

d'élaboration déclenchés par le texte sont-ils pré-structurés par celui-ci ? »<sup>38</sup>. Iser tente de répondre à ses interrogations en affirmant que « le texte est un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise »<sup>39</sup>.

Suivant cette optique, Iser a élaboré une « *théorie de l'effet* » qui prend appui sur trois éléments : le texte, le lecteur et l'interaction qui se produit entre eux. Le texte littéraire, selon lui, est « *une forme de communication* », en ce sens, l'effet esthétique doit être analysé à chacun des trois éléments évoqués plus tôt (le texte, le lecteur et leur interaction). D'après Iser, « *l'effet esthétique, bien que suscité par le texte, mobilise chez le lecteur des facultés de représentations et de perceptions pour lui faire adopter des points de vue différents* »<sup>40</sup>.

Ce faisant, Iser propose de distinguer entre une « *théorie de l'effet* » et une « *théorie de la réception* ». La première théorie est une démarche inscrite dans le texte lui-même tandis que la seconde prend en charge la situation historique du lecteur et sa réaction face au texte. D'ailleurs, il précise « *une théorie de l'effet est ancrée dans le texte, une théorie de la réception dans les jugements historiques des lecteurs* »<sup>41</sup>.

En somme, Iser établit une conception de l'œuvre littéraire voisine de celle de Jauss. Pour lui, « *l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur* »<sup>42</sup>.

La lecture d'une œuvre littéraire est faite donc de deux dimensions : l'une déterminée par le texte, elle est commune à tous les lecteurs et l'autre dépend de chaque lecteur et de sa propre vision du monde.

Ainsi, l'expérience de la lecture est accomplie au moment où le lecteur confronte sa vision du monde à celle impliquée par le texte. Ce qui en sort est une relation active et fructueuse entre le texte et le lecteur.

---

38- ISER, Wolfgang. op.cit. p.9.

39- Ibid. p.13.

40 - Ibid. p14.

41 - Ibid.

42 - Ibid. p.48.

### I.3. La lecture littéraire : Interprétations et blancs textuels

« Lire n'est pas une activité simple mais plus qu'une simple activité »<sup>43</sup> .

Les théories de réception ont tenté de promouvoir l'acte de la lecture, au rang des atouts indispensables pour le fondement de la théorie de la littérature. Ce faisant, elles ont ouvert la voie devant nombreuses recherches dont la visée essentielle est de rehausser l'éclat de l'activité de lire sur la scène littéraire.

Mais d'abord, qu'est ce que la lecture ? Le dictionnaire du littéraire répond à cette question par la définition suivante : « lire, c'est déchiffrer des signes écrits, à voix haute ou de manière silencieuse. Cette activité postule toujours une compréhension immédiate du texte, mais elle peut également impliquer une compétence interprétative particulière, élaborée voire créatrice »<sup>44</sup> .

On peut évoquer d'autres acceptions de la lecture, notamment celle de Jean Paul Sartre qui la considère comme « création dirigée » ou comme « perception guidée » selon Jauss. Quand à Jean Milly, il avance pour la lecture la définition suivante : « la lecture est l'acte de réception du texte écrit »<sup>45</sup> . D'après lui, elle peut être lecture à haute voix ou à mi-voix pour celui qui lit ou pour d'autres ou simplement lecture silencieuse.

Iser donne une conception plus exhaustive de la lecture dans les propos suivants : « La lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur, car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur. Ceci veut dire que des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Cet hiatus fonde la créativité de la réception ».<sup>46</sup> Lire est un acte privilégié dans la religion et culture musulmane. C'est la première injonction assignée par Dieu au prophète Mohamed (que le Salut soit sur Lui) de faire : « Lis ! ». On peut donc dire que l'activité de la lecture est entourée d'une « aura divine » qui la transforme d'un simple acte de déchiffrement en acte de jouissance et de plaisir.

Souligner le plaisir de la lecture n'empêche pas d'évoquer aussi sa complexité et son dynamisme qui se développent dans plusieurs voies, ce qui revient à dire que « la lecture est un processus à cinq dimensions »<sup>47</sup> .

43 - THERIEN, Gilles. *Note de lecture*.

44 - ARON, P, ST- JACQUES, D, VIALA, A. op. cit. p.324.

45 - MILLY, Jean. *Poétique des textes*. Edition Nathan, Paris, 1992, p.23.

46 - ISER, W. op. cit. p.198.

47- JOUVE, Vincent. *La lecture*. Edition Hachette livre, Paris, 1993, p.9.

Vincent Jouve en citant les cinq dimensions de processus de la lecture, se base sur les travaux de Gilles Thérien dans « *pour une sémiotique de la lecture* ».

Jouve rappelle que la lecture est d'abord « *un processus neurophysiologique* » qui met en œuvre « *l'appareil visuel et différentes fonctions du cerveau* »<sup>48</sup> . Elle est aussi « *un processus cognitif* » qui nécessite un effort de compréhension de la part du lecteur. « *La conversion des mots et groupes de mots en éléments de signification suppose un important effort d'abstraction* »<sup>49</sup> . La lecture est un « *processus affectif* » dans la mesure où elle suscite des émotions chez le lecteur. « *Si la réception du texte fait appel aux capacités réflexives du lecteur, elle joue également et peut-être surtout sur son affectivité* »<sup>50</sup> . « *Un processus argumentatif* » est une autre dimension de la lecture pour mentionner le caractère « *analysable* » du texte en tant qu'enchaînement logiquement des mots et des phrases. En dernier lieu, la lecture est considérée comme « *un processus symbolique* » car le sens retiré de la lecture est mis en relation avec le contexte culturel et les schémas dominants d'un milieu et d'une époque. « *Qu'elle les récuse ou les conforte, c'est en pesant sur les modèles de l'imaginaire collectif que la lecture affirme sa dimension symbolique* »<sup>51</sup> .

Les cinq facettes de la lecture montrent que cette dernière n'est pas une simple activité de « *consommation passive* ». Au contraire, c'est un acte dynamique, en perpétuel mouvement et recherche du sens du texte. Elle est « *appropriation active du texte* »<sup>52</sup> . C'est « *un va et vient* » entre le texte et le lecteur. Pour ce, elle est faite « *d'avancées, de retraits, de tactiques, de jeux avec le texte, elle va et vient tour à tour, captée, joueuse, protestataire, fugueuse* »<sup>53</sup> .

La lecture est aussi un acte social en plus de son aspect individuel qui s'insère dans toute une série de processus sociaux. Lire « *met en jeu une compétence apprise, des savoir faire et des savoir être qui varient dans l'histoire et selon les milieux sociaux* »<sup>54</sup> .

Le lecteur armé d'une compétence interprétative part à la découverte du sens du texte qui n'est pas univoque mais plutôt pluriel. Ce que « *la lecture littéraire* » prend en considération dans l'interprétation des textes.

---

48– JOUVE, Vincent. op.cit. p.9.

49 – Ibid. p.10.

50 – Ibid. p.11.

51 – Ibid. p.13.

52 – HORELLON- LA FARGE, Chantal, SERGE, Monique. *Sociologie de la lecture*. Edition la Découverte Paris, 2003, p.105.

53 – CERTEAU cité par H- LA FARGE, C, SERGE, M. Ibid. p.105.

54– ARON- P, ST- JACQUES, D, VIALA, A. op. cit. p.326.

L'expression de « *la lecture littéraire* » s'est répandue depuis les années 70 suite aux travaux littéraires sur la lecture. Elle désigne « *une communication médiatisée par une fiction et par l'écriture elle-même. C'est à travers une histoire inventée que l'auteur dit quelque chose au lecteur et la forme et le style qu'il donne à cette histoire sont encore eux même des messages* »<sup>55</sup> .

« *La lecture littéraire* » est spécifique dans la mesure où elle se reconnaît à trois fonctions essentielles selon Michel Picard, repris par Vincent Jouve. Il s'agit en premier lieu de la fonction dite « *la subversion dans la conformité* » qui prête au texte littéraire, une culture à la fois contestée et supposée. La lecture littéraire « *a donc le double intérêt de nous plonger dans une culture et d'en faire éclater les limites* »<sup>56</sup> .

La seconde fonction est « *l'élection du sens dans la polysémie* ». Le texte littéraire est le lieu par excellence de lectures plurielles et la variété des interprétations. La lecture littéraire « *est plus que toute autre, marquée subjectivement : enrichissante sur le plan intellectuel, elle autorise aussi l'investissement imaginaire* »<sup>57</sup> .

La dernière fonction est « *la modélisation par une expérience de réalité fictive* ». Cette fonction met l'accent sur « *le rôle pédagogique* » de la lecture. Jouve explique « *Modéliser une situation, c'est proposer au lecteur d'expérimenter sur le mode imaginaire une scène qu'il pourrait vivre dans la réalité : la lecture, autrement dit, permet d'«essayer» des situations* »<sup>58</sup> .

La lecture littéraire en se déployant sous ces trois formes prouve sa nature dynamique, innovatrice qui transforme le lecteur en lui ouvrant de nouvelles perspectives pour vivre la vérité de sa propre vie et acquérir une nouvelle vision du monde.

Sous un autre angle, Gilles thérien précise que la lecture littéraire « *ne s'établit pas sur le mode de l'échange, fantômes d'auteurs qui hantent les imaginaires de lecteurs, mais elle s'accomplit dans une perspective de décodage intime, personnel, privé, d'un objet fait de mots que l'acte de lecture entreprend de constituer, de construire* »<sup>59</sup> .

Ce qui sous-entend la possession d'une compétence littéraire de la part du lecteur allant du simple plaisir de la lecture et l'appréciation individuelle à une confrontation avec le

---

55- MILLY, JEAN. op. cit. p.35.

56 Ibid. p.103.

57- Ibid.

58 - JOUVE, V. op . cit. p.104.

59- THERIEN Gilles dans le site web [www.luc.Gauthier-Boucher](http://www.luc.Gauthier-Boucher).



texte car lire « *est un art qui dépend du talent, d'expérience, de la culture de l'individu* »<sup>60</sup> .

Donc, la lecture littéraire est considérée plus comme un « *art* » que plutôt comme « *une technique* » de décodage, ou « *une opération mécanique* ». Elle est surtout une « *découverte* », sans cesse renouvelée par le lecteur dans sa quête de la compréhension du texte.

La lecture littéraire est aussi « *une activité sacrée et une affirmation de la liberté* »<sup>61</sup> selon les termes de Maurice Blanchot. Ce dernier conseille le lecteur de ne pas craindre le texte, de ne pas le trop respecter pour découvrir son sens, mais plutôt d'avoir beaucoup d'audace et de liberté envers le texte lors de sa lecture. Blanchot remarque que la lecture « *est un bonheur qui demande plus d'innocence et de liberté que de considération* »<sup>62</sup> . Car le vénérer risque de rendre l'œuvre inaccessible à la lecture.

Par conséquent, la lecture doit être une aventure merveilleuse pour le lecteur, qui lui permet de faire des expériences fabuleuses. En somme, la lecture littéraire est comparée à « *une danse joyeuse, éperdue, avec le tombeau* »<sup>63</sup> .

Tenter de démêler l'enchevêtrement complexe de l'acte de lecture invoque la question de l'interprétation du texte littéraire et de lectures plurielles dont elle découle. « *L'interprétation d'un texte commence dès qu'on en a entrepris la lecture* »<sup>64</sup> .

L'interprétation tisse ses liens avec « *l'herméneutique* » nommée d'ailleurs « *la science de l'interprétation* ». Cette dernière remonte dans ses origines jusqu'à l'antiquité d'où elle tire son nom du Dieu Hermès.

L'herméneutique est « *l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens* »<sup>65</sup> . A ce niveau, l'activité herméneutique s'active autour de la découverte du sens caché des textes et les intentions profondes des auteurs. Elle cherche à dévoiler « *le sens patent* » du texte, plus profond, derrière « *le sens latent* » plus apparent et plus transparent.

L'essor du romantisme allemand au XIX<sup>e</sup> siècle, a donné naissance à l'herméneutique moderne par l'entremise de Friedrich Schleiermacher. Ce dernier affirme que la signification

---

60- DELCROIX, M, HALLYN, F. op. cit. p.317.

61- BLANCHOT, M cité par P- Gros, N. in *Le lecteur* . op . cit. p.65.

62 – Ibid.

63 – Ibid.

64- DELCROIX, M, HALLYN, F. Ibid. p.341.

65- FAUCOULT, M cité in *Le dictionnaire du littéraire*. op . cit. p.260.

véritable d'une œuvre littéraire est celle qu'elle avait dans son contexte d'origine. « *L'œuvre d'art arrachée à son contexte premier perd de sa signification, si ce contexte n'est pas conservé par l'histoire* »<sup>66</sup>. La compréhension, donc, de l'œuvre réside dans la restitution de son origine.

Gadamar écrit à ce propos « *Rétablir le « monde » auquel elle appartient restituer, l'état originel que le créateur avait « en vue », exécuter l'œuvre dans son style originel, tous ces moyens de reconstitution historique auraient donc la prétention légitime de rendre compréhensible la vraie signification d'une œuvre d'art et de mettre celle – ci à l'arbre de la mécompréhension et d'une actualisation qui est fausse* »<sup>67</sup>.

En somme, l'herméneutique de Schleiermacher pensait l'interprétation d'une œuvre littéraire en terme de la reconstruction de l'intention de l'auteur pour déterminer le sens de l'œuvre en faisant recours à l'intention pour reconstituer le contexte originel de celle-ci. « *Toute compréhension ne peut s'accomplir que dans le cadre d'une totalité signifiante qui pré-existe par conséquent, toute interprétation textuelle est fondée et dirigée grâce à une préconception* »<sup>68</sup>.

Après les thèses de Schleiermacher, Wilhem Dilthey, au tournant du XX<sup>e</sup>s, a approfondi la conception romantique de l'herméneutique en la définissant comme « *l'art d'interpréter les monuments écrits* »<sup>69</sup>.

L'interprétation, pour Dilthey, est une forme de la « *compréhension* » qui est « *le processus par lequel nous connaissons un intérieur à l'aide des signes perçus à l'extérieur par nos sens* »<sup>70</sup>. La compréhension s'intéresse à « *l'appropriation intime par le lecteur de l'univers de signes qu'est le texte* »<sup>71</sup>.

Dilthey oppose « *la compréhension* » à « *l'explication* ». Cette dernière s'intéresse à l'établissement des relations de « *causalité objective* », appliquée aux sciences de nature qui restent extérieures au « *monument écrit* ». C'est une méthode scientifique. D'où résulte qu'un texte ne peut être expliqué à partir d'une intention d'un auteur, par contre, il peut en être compris. La compréhension est la finalité de l'herméneutique. Elle réside dans « *une anticipation intuitive du sens total à attribuer aux signes* »<sup>72</sup>.

66 – SCHLEIERMACHER cité par COMPAGNON, A in *Le démon de la théorie*. op.cit. p.67.

67 – Gadamar. Ibid.

68 – KEBIDI, VIALA. op. cit. p.194.

69 – DELCROIX, M, HALLYN, F. op. cit. p.315.

70 – Ibid.

71 – *Le dictionnaire du littéraire*. op. cit. p.261.

72 – DELCROIX, M, HALLYN, F. Ibid.

L'herméneutique revêt l'apparat de la philologie<sup>73</sup> avec Martin Heidegger. Elle recevra une portée existentielle. L'herméneutique philologique de Heidegger maintient que la compréhension suppose une « *précompréhension* » ; une anticipation de sens et que cette précompréhension est inséparable de notre existence et de notre situation historique qui se projette sur notre compréhension. Heidegger précise « *le sens, est ce sur quoi ouvre la projection structurée par les préalables d'acquis, de visée et de saisie et en fonction de quoi quelque chose est susceptible d'être entendu comme quelque chose* »<sup>74</sup> .

L'herméneutique connaît un regain de renouveau notamment avec les travaux de Hans Georges Gadamar et de Paul Ricoeur.

Gadamar a attiré l'attention sur le fait de la pluralité des significations qui dépendent du contexte de la production de l'œuvre. En ce sens, « *toute interprétation est contextuelle, dépendante de critères relatifs au contexte où elle a lieu, sans qu'il soit possible de connaître ni de comprendre un texte tel qu'en lui-même* »<sup>75</sup> . D'où l'émergence de la notion de la « *fusion d'horizons* » qui suppose que toute interprétation est, en fait, un dialogue entre passé et présent. C'est un acte qui préserve « *le passé dans le présent* ».

Paul Ricoeur, aux confluent de la philosophie, de la poétique et de la rhétorique, avance l'hypothèse de la production du sens du texte. Le lecteur doté d'un potentiel poétique ou rhétorique, tente d'interpréter le sens du texte par l'intervention d'une lecture dynamique et fluctuante.

Les études herméneutiques s'articulent autour d'une « *trichotomie* » selon les termes de Umberto Eco. Cette trichotomie se présente comme « *opposition entre interprétation comme recherche de l'intentio auctoris, interprétation comme recherche de l'intentio operies et interprétation comme prescription de l'intentio lectoris* »<sup>76</sup>.

« *l'intentio auctoris* » renvoie à l'auteur, « *l'intentio operies* » réfère à l'œuvre littéraire et « *l'intentio lectoris* » oblique vers le lecteur. L'interprétation se maintient autour de l'œuvre dans une relation dialogique entre « *l'intentio auctoris* » et « *l'intentio lectoris* » pour déboucher sur la compréhension de « *l'intentio operies* ».

---

73 - la philologie est une discipline qui s'intéresse à la restitution du texte original pour retrouver les intentions de l'auteur et rétablir les circonstances dans lesquels il avait été travaillé.

74 - HEIDDEGER cité par COMPAGNON, A, in *le démon de la théorie*. op.cit. p.70.

75- Ibid p.72.

76- ECO, U. *les limites de l'interprétation*. Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 1992, p.29.

L'approche contemporaine de l'interprétation met l'accent sur « *l'intentio lectoris* », autrement dit ; le rôle du lecteur dans la production du sens d'une œuvre. Il incombe, donc au lecteur la tâche prodigieuse de découvrir les niveaux de lecture de l'œuvre littéraire en mettant en œuvre ses compétences littéraires et culturelles.

Partant du fait que le texte littéraire est par définition « *polysémique* ». « *La langue du texte littéraire (...) est une langue symbolique, plurielle, plus libre et plus fluide* »<sup>77</sup>. La lecture d'un texte littéraire ne peut se contenter de « *l'univocité* » du sens, elle cherche plutôt « *la plurivocité* » selon les termes de Jouve.

Roland Barthes a émis plusieurs réflexions sur la pluralité du texte littéraire notamment sa distinction entre les textes « *scriptibles* » et les textes « *lisibles* ». Le texte « *scriptible* » est un texte au pluriel illimité qui peut être toujours réinterprété par le lecteur tandis que le texte « *lisible* » est un texte qui accepte plusieurs lectures limitées.

Cette opposition entre « *le scriptible* » et « *le lisible* » est distincte dans les propos de Barthes « *il y a d'un côté ce qu'il est possible d'écrire et de l'autre ce qu'il n'est plus possible d'écrire* »<sup>78</sup>. Barthes dans sa distinction privilégie « *le texte scriptible* » car d'après lui « *l'enjeu du travail littéraire (...) c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte* »<sup>79</sup>.

Cependant, Barthes insiste sur le fait que le texte littéraire qu'il soit « *scriptible* » ou « *lisible* », est fait d'un tissu de lectures plurielles qu'elles lui procurent sa valeur.

Ainsi, Barthes affirme qu'« *interpréter un texte ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre) c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait* »<sup>80</sup>. L'acte de lecture multiplie les significations et accumule les sens qu'ils soient « *patents* » ou « *latents* ».

En ce sens, Gilles Thérien proclame qu'« *un texte n'a pas de sens caché une fois qu'il est lu, il peut avoir d'autres sens que d'autres lectures mettront en lumière. En fait, l'interprétation du texte littéraire ressemble beaucoup à l'interprétation musicale* »<sup>81</sup>.

En somme, l'interprétation du texte littéraire ne fait que dévoiler le mystère du sens aux yeux du lecteur. Ce dernier au cours de sa lecture va dénuder pas à pas l'énigme de la

77- DELCROIX, M, HALLYN, F. op .cit. p.350.

78 – BARTHES, Roland. *S/Z*. Editions du Seuil, Paris, 1970, p.10.

79 – Ibid.

80 – Ibid. p.11.

81 – THERIEN, G. le site web de Luc-Gauthier. op. cit.

signification et accéder à la compréhension à la lumière de ses références personnelles, sociales et culturelles.

Les théories de la lecture n'ont cessé depuis leur avènement d'être un champ fertile, nourrit par d'autres courants influençant leurs recherches notamment la phénoménologie<sup>82</sup>. Ce courant philosophique a beaucoup influencé les études sur l'œuvre littéraire surtout ceux de Roman Ingarden et de Wolfgang Iser.

La phénoménologie a apporté ses propres réponses à la question de la lecture de l'œuvre littéraire dont l'apport majeur a été fait par Ingarden et sa conception de l'œuvre littéraire.

Ingarden voyait dans l'œuvre littéraire une « *construction schématique* », autrement dit, le texte littéraire est toujours inachevé, en attente de l'acte de lecture pour le concrétiser. Le lecteur, selon Ingarden, est appelé à compléter les « *indéterminations* » (par opposition aux déterminations représentées dans le texte) lors de sa lecture, l'œuvre littéraire « *en tant que construction schématique et intentionnelle, ne devient véritablement une œuvre que grâce à son actualisation par le lecteur* »<sup>83</sup>. Le lecteur participe à l'achèvement de la représentation des objets, des personnes, des actions et faits lorsqu'il actualise l'œuvre.

Dés lors, le lecteur est « *l'exécuteur de ce qui était ébauché potentiellement dans le texte, celui qui parachève l'œuvre qui, sans lui, serait restée une construction schématique* »<sup>84</sup>, d'après la conception d'Ingarden.

Mais qu'est ce que les « *indéterminations* »?

Les « *indéterminations* » est un concept forgé par Ingarden pour souligner « *les vides* » que le lecteur doit remplir lors de son actualisation de l'oeuvre. Interpellé par ces vides, le lecteur doit les compléter en participant à l'acte de lecture dans la mesure que « *dans tout texte, les points d'indétermination sont nombreux, comme des failles, des lacunes qui sont réduites, résorbées par la lecture* »<sup>85</sup>.

Suivant la ligne de pensée phénoménologique d'Ingarden, Iser a tenté d'approfondir le concept d'« *indétermination* » ou « *blancs* » du textes selon la terminologie de Iser. Ce dernier envisage un rôle dynamique, actif au lecteur dans la constitution du sens de l'œuvre en

---

82 – La phénoménologie, « *science des phénomènes* » désigne un courant de pensée majeur dans l'histoire de la philosophie de XX<sup>e</sup>s. Son précurseur est Husserl, dans son ouvrage « *recherches logiques* ». (1900).

83 – KEBIDI, V. op. cit. p.195.

85 – COMPAGNON, A. op . cit. p.176.

comblant les vides laissés par celle-ci. Iser observe que « *si le texte se présente (...) comme un système combinatoire, il doit y avoir dans ce système une place prévue pour personne chargée de réaliser ces combinaisons. Cette place est prévues aux lieux d'indétermination, qui en tant que disjonctions, marquent des enclaves dans le texte, et qui se présentent au lecteur comme des vides que celui-ci est appelé à combler* »<sup>86</sup> .

Plus loin, confirmant son attachement à la pensée d'Ingarden, Iser ajoute : « *si les blancs sont formés par les éléments d'indétermination du texte, il conviendrait de les appeler des lieux d'indétermination comme l'a fait Ingarden* »<sup>87</sup> .

Les lieux d'indétermination ou les blancs sont indispensables pour la production d'un effet dans un texte grâce à la formation des représentations dans l'imaginaire du lecteur. D'après Iser, « *lorsque les blancs créent dans le texte une discontinuité, ce processus se développe pleinement dans l'imagination du lecteur* »<sup>88</sup> .

Le lecteur ayant une marge d'analyse plus libre, peut donc recouvrir à son savoir et ses connaissances pour compléter ces lieux d'indétermination nécessaires à l'activité de la constitution du sens.

« *Le blanc* » ou « *la place vide* » est un « *silence* » qui interrompt la cohérence textuelle que le lecteur doit le faire parler au cœur de son interaction avec le texte. Iser observe à ce propos que « *Entant que silences dans le texte, ils ne sont rien- Mais de ce rien est issue une stimulation importante à l'activité de constitution* »<sup>89</sup> .

L'oeuvre littéraire ne se caractérise pas uniquement par son incomplétude et ses manques, interpellant les différentes représentations des lecteurs, elle se constitue aussi des « *ensembles complexes de directives* » (les déterminations) qui obligent les lecteurs à contrôler leur action. Cependant, la dominance des « *blancs textuels* » dans la constitution du sens est indiscutable. Pour ce, Iser déclare « *le blanc permet ainsi la participation du lecteur au déroulement de l'action* »<sup>90</sup> .

Dans une autre perspective voisine de celle de Iser, Umberto Eco, soulève la question de « *la place vide* ». Il définit le texte littéraire comme « *un tissu d'espaces blancs, d'interstice*

---

86 - ISER, W. op . cit . p.299.

87 - Ibid. p.319.

88 - Ibid. p.323.

89- Ibid . p.351.

90- Ibid.

à remplir »<sup>91</sup> . C'est-à-dire que le texte littéraire ne relève pas tout de son contenu mais seulement une partie. Ainsi, à l'instar de Iser, l'auteur de « *lector in Fabula* » dessine l'image d'un lecteur coopératif, actif, capable d'assumer la constitution du sens de l'œuvre et de répondre de façon optimale aux sollicitations des structures textuelles.

L'indétermination, donc en faisant participer le lecteur à l'acte de lecture, lui laisse la porte grande ouverte pour s'embarquer librement dans « *l'aventure interprétative* ». Les blancs textuels stimulent l'imagination du lecteur, esquissent de multiples représentations nées de son cadre de références, enrichissent l'expérience de la lecture et le lecteur par conséquent en sort de cette aventure le plus gagnant.

---

91 – ECO, U. op .cit. p.29.

#### I.4. Vers l'avènement du lecteur : masques et modèles

« Nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en inverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur »<sup>92</sup> . Ainsi déclarait Roland Barthes « la mort de l'auteur » et proclamait « la naissance du lecteur ».

Ce faisant, Barthes suggère d'enterrer les études littéraires sur *l'intentio auctoris* ; l'auteur comme garant du sens de l'œuvre et favorise celles sur *intentio lectoris* ; le lecteur comme agent indispensable dans le processus de la constitution du sens de l'œuvre. Pour lui, « le lecteur est l'espace même où s'inscrivent sans qu'une ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture »<sup>93</sup> .

Du moment que l'auteur ne gouverne plus le sens de son texte, le lecteur est appelé à l'établir et à donner ainsi une existence à l'œuvre.

Mais d'abord comment est défini « le lecteur » ? En se référant au dictionnaire du littéraire, le lecteur est défini comme suit « le lecteur désigne autant celui qui lit( ce sens apparaît dans le XIV<sup>e</sup>s) pour son propre compte, pour s'instruire ou pour le plaisir que le professionnel de la lecture- clerc qui lit à haute voix ou correction d'épreuves typographiques »<sup>94</sup> .

Quand à Roland Barthes, il donne la conception suivante au lecteur comme étant « un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblés dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit »<sup>95</sup> .

Ces acceptions du lecteur ne font que ressortir l'impact du lecteur dans l'analyse de l'œuvre littéraire. Longtemps, les théories littéraires ont passé sous silence le rôle du lecteur dans l'actualisation du sens de l'œuvre.

De l'historicisme lansonien qui ramenait l'œuvre à son contexte originel, au formalisme favorisant l'immanence du texte, au structuralisme qui s'intéresse au fonctionnement interne du texte, le lecteur s'est trouvé exclu de leurs réflexions sur l'œuvre littéraire et à sa concrétisation.

Le « *new criticism* » américain ne fait pas exception à cette position d'exclusion du lecteur de la recherche littéraire. Le « *new criticism* » considère le texte comme « une unité

92 – BARTHES, R. cité par FRAISE, E, MOURALIS, B in *Questions générales de littérature*. op. cit. p.202.

93 – BARTHES, R. cité par P – GROS, N in *le lecteur*. op . cit. p.15.

94 – *Le dictionnaire de littéraire*. op. cit. p.324.

95 – BARTHES, R. Ibid. p.15.



*organique autosuffisante* », pour l'appréhender, il convenait d'appliquer une méthode de lecture rapprochée « *close reading* », c'est à dire « *une lecture microscopique du texte considéré comme un tout indépendant et organique, comme une unité construite de parallèles de contrastes de paradoxe* »<sup>96</sup> .

Les « *new critics* » dénoncent « *l'intentional fallacy* » (l'illusion intentionnelle), qui renvoie l'œuvre aux intentions présumées de l'auteur et « *l'affective fallacy* » (l'illusion affective) qui appréhende l'œuvre à travers les émotions suscitées par elle. L'œuvre est, ainsi, détachée de son auteur comme de son lecteur.

Cette attitude méfiante envers le lecteur a été longtemps la ligne de partage des théories littéraires. Les démarches citées auparavant avouaient leurs préférences soit à l'œuvre, à son origine ou à son auteur selon leur conception du fait littéraire.

C'est avec l'avènement de l'herméneutique moderne que le lecteur reçoit sa place d'honneur sur la scène littéraire. L'apport de l'herméneutique phénoménologique n'est pas négligeable dans le regain d'intérêt pour le lecteur en associant tout « *sens* » à une « *conscience* ».

Jean Paul Sartre en s'apparentant à la phénoménologie dans ses thèses sur la lecture, constate que « *l'art créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre. Si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme objet ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts* »<sup>97</sup> . Sartre met l'accent sur la relation dialectique entre l'auteur et le lecteur pour la compréhension de l'œuvre littéraire. Selon lui, « *il n'y a d'art que pour et par autrui* »<sup>98</sup> .

Dans cette optique, la narratologie a été consciente de la fonction du lecteur dans l'analyse des textes narratifs. C'est à travers le concept de « *narrataire* » – que la narratologie a introduit, pour proposer l'image du lecteur inscrite dans le texte, que le lecteur reçoit son importance. Gérard Genette donne la définition suivante de la notion de « *narrataire* » : « *comme le narrateur est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique : c'est-à-dire qu'il ne confond pas plus a priori*

---

96 – DELCROIX, M, HALLYN, F. op .cit. p.117.

97 – SARTER, Jean Paul. *Qu'est ce que la littérature*. Editions Gallimard, Paris, 1948, p.p.49 -50.

98 – Ibid. p.50.

avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur »<sup>99</sup> .

Genette distingue deux types de narrataire, le narrataire «*intradiégétique*»; intérieur à la diégèse, c'est à dire, le monde de l'histoire et le narrataire «*extradiégétique* » ; extérieur à la diégèse. Le narrataire «*intradiégétique* » est un personnage de l'histoire, personnage de lecteur, tandis que le narrataire «*extradiégétique* » n'est pas un personnage mais «*une figure abstraite* » du destinataire que le texte postule.

A la suite de la notion de «*narrataire* » proposée par Genette, les figures de lecteur ont reçu un intérêt croissant dans l'analyse des récits. L'approche narratologique tout en considérant le texte comme un système autonome et fini, n'oublie pas l'apport de lecteur dans l'analyse des textes narratifs.

«*Peut-on rendre compte de l'acte de lecture, vu l'infinité potentielle des usagers d'un texte? Autrement dit, est-il possible de théoriser le lecteur?*»<sup>100</sup> . Telle est l'interrogation faite par Jouve qui se demande sur la possibilité de cerner les figures possibles de lecteur supposées par l'acte de lecture dans la mesure où «*un texte suppose toujours un type de lecteur - un «*narrataire* » relativement défini* »<sup>101</sup> .

Ainsi, chaque texte esquisse son propre lecteur. Jouve postule aussi que les lecteurs supposés d'un texte n'ont pas les mêmes compétences culturelles et esthétiques, n'appartiennent pas aux mêmes classes sociales et n'ont pas le même âge. Il ajoute : «*A travers les thèmes qu'il aborde et le langage qu'il emploie, chaque texte dessine en creux un lecteur spécifique* »<sup>102</sup> .

Le lecteur revêt donc plusieurs «*masques* » comme l'atteste Jouve. Il peut n'être qu'un «*individu concret* », ou le «*membre d'un public attesté*» ou une «*figure virtuelle* » postulée par le texte.

Le lecteur en tant qu'un «*individu concret et réel* », sa réaction au texte dépend du cadre de ses références psychologiques, sociologiques et culturelles. Ces trois facteurs peuvent varier à l'infini, dans ce cas, l'hypothèse de la théorisation du lecteur s'avère impossible.

---

99 – GENETTE, Gérard. *Figure III*. Editions du Seuil, Paris. 1972, p.265.

100 – JOUVE, V. op. cit. p.23.

101 - Ibid. p.24.

102– Ibid.

Le lecteur en tant que « *membre d'une collectivité* » conduit Jouve à observer que l'image du lecteur se dessine à travers le public dont il fait partie. Cette image du lecteur « *effectif* » est celle du public contemporain de la première parution de l'œuvre ainsi que de tous les publics « *attestés* » rencontrés par l'œuvre au cours de son histoire. Jouve remarque « *si ces publics attestés sont intéressants à prendre en compte, c'est que chaque lecture d'un texte est subrepticement traversée par les lectures antérieures qui ont été faites* »<sup>103</sup>.

Le lecteur en tant qu' « *une figure virtuelle* » est le « *destinataire implicite* », le lecteur virtuel que le texte interpelle par « *le genre* » de l'œuvre et l'énonciation spécifique à chaque œuvre.

Ces différentes images du lecteur font ressortir la distinction entre deux approches ; la première institue l'inscription du lecteur dans le texte ; celle de lecteur virtuel, la seconde est celle d'un individu concret vivant qui tient le livre entre ses mains, c'est-à-dire le lecteur réel.

Jouve s'interroge une seconde fois : « *comment définir les relations entre ce lecteur abstrait, issu de l'œuvre et le lecteur de chair et du sang ?* »<sup>104</sup> Il répond simplement qu'il faudrait considérer l'image du « *lecteur abstrait* » comme un « *rôle* » proposé au lecteur réel. « *Rôle précise-t-il – qu'il est toujours possible de refuser en refermant le livre* »<sup>105</sup>. C'est ce qui arrive quand il y a une grande divergence entre la version proposée par le texte et la version personnelle du lecteur.

La « *figure abstraite* » du lecteur a suscité plusieurs réflexions qui ont conduit à de nombreux modèles d'analyse tel que le « *lecteur implicite* » de W. Iser et le « *Lecteur Modèle* » d'Umberto Eco.

Iser emprunte le terme de « *lecteur implicite* » à la « *Rhetoric of fiction* » de l'américain Wayne C. Booth. Ce dernier soutenait la thèse de l' « *implied author* » (auteur implicite ou « *impliqué* » comme il a été traduit par Genette), qui stipule qu'un auteur n'est jamais totalement absent de son œuvre, qu'il a un « *substitut* », que le lecteur construit son image à partir de texte, c'est l'auteur implicite.

Pour Iser, la notion de « *lecteur implicite* » est une construction textuelle visant à produire un effet sur le lecteur lors de son actualisation du sens de l'œuvre. Iser affirme que « *le concept du lecteur implicite est [...] une structure textuelle préfigurant la présence d'un*

---

103 - JOUVE, V. op.cit. p.24.

104 - Ibid. p.25.

105 - Ibid.

*récepteur sans nécessairement le définir : ce concept préstructure le rôle à assumer par chaque récepteur, et ceci reste vrai même quand les textes semblent ignorer leur récepteur potentiel ou l'exclure activement. Ainsi, le concept du lecteur implicite désigne un réseau de structures invitant une réponse, qui contraignent le lecteur à saisir le texte »<sup>106</sup>.*

Donc, le lecteur implicite est « *une structure inscrite dans le texte. Il apparaît comme « système de référence »* »<sup>107</sup>, dont il est le sens et le résultat d'une interaction dynamique entre le texte et le lecteur. En ce sens, le lecteur implicite « *incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu* »<sup>108</sup>.

A partir de ce moment, le lecteur implicite devient « *une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport aux quels la compréhension devient un acte* »<sup>109</sup>. Donc, la notion du « *lecteur implicite* » se propose comme un modèle d'effet et de constitution du sens du texte. A ce titre, le lecteur se prête au rôle qui lui est assigné par le lecteur implicite qui « *circonscribit un processus de transfert des structures textuelle via les actes des représentations dans la somme des expériences du lecteur* »<sup>110</sup>. Au faite, le texte selon la conception de Iser, interpelle la participation du lecteur pour combler les indéterminations et les données lacunaires du texte à partir d'éléments dispersés et incomplets.

L'acte de lecture se présente ainsi comme une « *résolution d'énigmes* » posées par le texte aidé par ce que Iser appelle « *le répertoire* » du lecteur, c'est-à-dire son système de normes sociales, historiques et culturelles.

Iser définit « *le répertoire* » comme suit : « *Nous appelleront désormais « répertoire » : l'ensemble des conventions nécessaires à l'établissement d'une situation. [...] le répertoire contient des conventions dans la mesure ou le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieure, mais également – Sinon bien plus – à des normes sociales et historiques, au contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu* »<sup>111</sup>.

A l'instar de Iser, Umberto Eco a mis sur pied un modèle « *strictement sémiotique de la lecture* » dont la clé de voûte est le « *Lecteur Modèle* ». Partant de caractère inachevé et

---

106– ISER, W. op. cit. p.34.

107 – Ibid. p.70.

108 – Ibid.

109 – Ibid.

110 - Ibid. p.75.

111 – Ibid. p.128.

indéterminé du texte narratif, Eco a proposé une figure instituée par le texte pour répondre aux blancs textuels afin d'accéder à l'actualisation du sens de l'œuvre.

Eco postule que du moment qu'« *un texte est le produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif* »<sup>112</sup>, son auteur doit faire intervenir « *un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui agit générativement* »<sup>113</sup>.

Umberto Eco définit le « *Lecteur Modèle* » comme « *un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (felicity conditions), établit textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel* »<sup>114</sup>.

Ainsi, Eco essaye de rendre compte du rôle coopératif, actif du lecteur qu'implique « *le déchiffrement optimal* » du texte narratif. L'interprétation selon Eco est « *l'actualisation sémantique de tout ce que le texte, en tant que stratégie veut dire à travers la coopération de son lecteur Modèle* »<sup>115</sup>.

Pour qu'il puisse interpréter correctement un texte, le lecteur recourt à « *l'encyclopédie* ». Eco rappelle que « *pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie* »<sup>116</sup>.

La compétence encyclopédique du lecteur correspond à une sorte de « *mémoire collective* » où se trouvent rassemblés les « *on dit* » et les « *on sait* » circulant dans un certain contexte socio – culturel. Cette compétence du lecteur est voisine de celle de Iser et son concept de « *répertoire* ». « *On pourrait définir l'encyclopédie comme un répertoire implicite, présupposé par le texte et actualisé par le lecteur* »<sup>117</sup>.

Les deux modèles d'analyse ; le « *lecteur implicite* » de Iser et le « *Lecteur Modèle* » de Eco, sont tous les deux des structures textuelles instituées par l'acte de lecture. Ils sont des « *figures abstraites* », qui n'ont aucune existence réelle ; ce sont des lecteurs « *virtuels* », « *empiriques* » distinctifs du lecteur réel, concret, en chaire et en os, tenant le livre entre ses mains et accomplissant l'acte de lecture selon le substrat de ses connaissances effectives.

---

112 – ECO, U. op. cit. p.65.

113 – Ibid. p.71.

114 - Ibid. p.80.

115 - Ibid. p.34.

116– Ibid. p.p.95,96.

117 – DELCROIX, M, HALLYN, F. op. cit. p.334.

Dans une démarche proche de « *Lecteur Modèle* » d'Umberto Eco, Michael Riffaterre a élaboré l' « *archi-lecteur* ». C'est un modèle d'analyse selon le quel le lecteur est considéré comme une « *fonction du texte* ». C'est un lecteur « *omniscient* », capable de percevoir le sens du texte, par conséquent, l' « *archi-lecteur* » ne peut s'identifier au lecteur réel à cause de ses « *facultés interprétatives limitées* ». L' « *archi-lecteur* » se définit comme « *la somme, et non la moyenne, de toutes les lectures possibles* »<sup>118</sup>.

Le survol de ses différents modèles de lecteur dans l'analyse de l'œuvre littéraire interpelle un autre modèle de lecteur mais de loin le plus convoité de tous les auteurs ; celui de « *lecteur idéal* », qui répondrait à toutes « *les sollicitation -explicités et implicites -* » d'un texte donné.

Pour mener correctement l'aventure interprétative d'un texte, le « *lecteur idéal* » doit posséder à la fois une compétence linguistique et une compétence culturelle qui reposent sur sa connaissance des genres littéraires, les symboles et clichés littéraires, les structures textuelles abstraites ainsi que la maîtrise des possibilités diverses logiques indispensables à la compréhension de divers textes.<sup>119</sup>

---

118 – GENGEMBRE, Gérard. *Les grands courants de la critique littéraire*. Editions du Seuil, Paris, 1996, p.60.

119 – Pour plus de détails, voir *Méthode du texte*. op.cit. p.p.346 -347.

## Conclusion

En faisant l'« événement » sur la scène littéraire contemporaine, le lecteur semble prendre sa revanche sur les études littéraires qui l'ont longtemps ignoré pour les causes citées auparavant. C'est au lecteur, que revient le rôle de donner vie à l'œuvre littéraire par le sens qu'il dégage et la signification qu'il lui donne, sans cela, l'œuvre littéraire est une œuvre « inerte », sans « âme » et sans « vie ».

Dés lors, « la lecture n'est donc pas seulement réception des textes, mais action sur eux : si passive qu'elle soit, elle en construit le sens, les jauges et les juges. Une lecture de curiosité, de découverte –une lecture active- équivaut à un travail parallèle à celui de l'écriture et tout aussi important ». <sup>120</sup>

---

120 – SCHMITT, M.P, VIALA, A. op.cit. p.7.

## CHAPITRE II

### *LE PARATEXTE: ESCORTE ET SIGNIFIANCE*

*« 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, il s'agit ici d'un seuil ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin ».*

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Edition Seuil, Paris, 1987, p.7.



## Introduction

Le roman de Yasmina Khadra «*À quoi rêvent les loups*» est accompagné d'un certain nombre d'éléments paratextuels qui le révèlent au lecteur. Celui-ci peut ainsi découvrir le roman avant même d'en faire la lecture grâce aux informations qu'il va cueillir à partir des données paratextuelles dont l'œuvre est parée.

«*Para texte* », «*péri – texte* », ou «*méta – texte* » sont des termes qui désignent le même appareil textuel qui entoure un texte, le présente et l'annonce. Cette notion de paratextualité se trouve mise à l'honneur dans les études littéraires, suite aux travaux fructueux de Gérard Genette. Ce dernier déclarait en 1983: «*Je m'apprête aujourd'hui à aborder un autre monde de transcendance qui est la présence, for active autour du texte , de cet ensemble, certes hétérogène , de seuils et de signifiants que j'appelle le paratexte : titres, préfaces, notes, prières d'insérer et bien d'autres entours moins visibles mais non moins efficaces, qui sont pour le dire trop vite , le versant éditorial et pragmatique de l'œuvre littéraire et le lieu privilégié de son rapport au public et par lui au monde*»<sup>121</sup> .

Cet «*espace textuel* » nommé «*paratexte* » fait partie de ce que Gérard Genette appelle «*la transtextualité* » qui comprend hormis, la paratextualité, d'autres concepts notamment l'intertextualité, l'hypertextualité, métatextualité et l'architextualité.

Le paratexte est un appareil textuel qui se présente comme un outil indispensable pour cerner la signification de l'œuvre littéraire et livrer les clés de sa compréhension. Il participe à l'édification d'un lieu d'échange entre l'auteur et le lecteur en établissant «*un pacte de lecture* » qui vise à orienter le processus de la réception de l'œuvre dès le départ.

Ces lieux textuels qui accompagnent l'œuvre littéraire désignent «*l'ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié, en ce compris les signes typographiques et iconographiques qui le constituent. Cette catégorie comprend donc les titres, sous – titres, préfaces, dédicaces, exergues , postfaces , notes infrapaginales, commentaires de tous ordres mais aussi illustrations et choix typographiques, tous les signes et signaux pouvant être le fait de l'auteur ou de l'éditeur voire du diffuseur* »<sup>122</sup> .

L'étoilement de l'appareil textuel ne se contente pas uniquement d'être un «*discours d'escorte* » qui accompagne tout le mode de publication, de circulation d'une

121 – GENETTE, Gérard, cité par ACHOUR. C et BEKKAT. A in *Clefs pour la lecture des récits convergences critiques II* Edition du tell, 2002 . p.70 .

122- *Le dictionnaire du littéraire*. op. cit . p. 432

œuvre mais aussi comme un « *discours d'influence* » dans sa situation de marché et de communication.

L'œuvre de Yasmina Khadra, « *À quoi rêvent les loups* », contient beaucoup de données paratextuelles, notamment le titre et tout ce qui l'entoure; l'illustration du roman et les épigraphes qui annoncent les différentes parties de l'œuvre. Ces éléments paratextuels peuvent contribuer à éclairer notre étude et d'en faire des points d'ancrage susceptibles de rendre compte de l'inscription du lecteur dans le roman et d'entamer le processus de la réception de l'œuvre par le lecteur en orientant en même temps son « *horizon d'attente* ».

## II. 1. Le titre et sa symbolique

« Avant le titre, il y a le texte, après le texte, il demeure le titre ». <sup>123</sup>

Le titre semble trôner d'une façon majestueuse sur l'ensemble des éléments paratextuels . C'est un « aimant » qui semble détenir la principale clé pour aborder l'univers créé par l'auteur pour le lecteur.

Le titre désigné comme « *micro texte* », « *texte à propos d'un texte* », ou première phrase imprimée, a suscité beaucoup de réflexions et a incité à de nombreuses investigations qui ont abouti à l'avènement d'une discipline de l'histoire littéraire dont le premier souci serait l'étude des titres ou la titrologie comme elle a été nommée par Claude Duchet .

L'étude de titre ne date pas uniquement de l'époque contemporaine, elle remonte jusqu'à la Renaissance. Cependant, on ne faisait que de brèves allusions au titre à cette époque en lui prêtant les propriétés de brièveté, d'intrigue pour faire surprendre le lecteur.

C'est à la linguistique que revient le mérite d'aiguïser le brin d'intérêt pour l'étude de l'appareil titulaire dans l'analyse textuelles en lui conférant quatre caractères essentiels : syntaxique, sémantique, pragmatique et symbolique.

Ces différents visages de la titrologie ont trouvé leurs échos dans les travaux de Claude Duchet sur un corpus de titres du XIX<sup>e</sup> siècle ainsi que Léo Hoek qui considère le titre comme un phénomène psycho - social, une insertion dans la société et l'historicité.

A partir du moment que le titre invite à l'identification de l'œuvre littéraire et à souligner son contenu, Hoek a désigné deux classes de titres : subjectaux qui annoncent le sujet du texte et objectaux qui désignent le texte en tant qu'objet.

Cette classification des titres n'ôte en rien au titre, sa fonction première, celle d'annoncer, de résumer et de programmer l'acte de lecture.

Le titre doit accrocher l'attention du lecteur, éveiller son intérêt pour la trame romanesque par l'établissement des normes littéraires et musicales et l'instauration des fonctions qui servent à stimuler et à assouvir la curiosité du lecteur. Tel que le texte publicitaire, le titre remplit trois fonctions : la fonction référentielle qui sert à informer, la

---

123 - HAUSSER . M , cité par DELACROIX . M , HALLYN . F , op . cit . p.210.

fonction conative qui cherche à convaincre et la fonction poétique qui vise à séduire et à provoquer l'admiration.

D'autres théoriciens de la titrologie ont proposé d'autres fonctions pour le titre notamment Charles Grivel, pour qui, le titre permet d'abord d'identifier l'œuvre, ensuite à désigner son contenu et enfin à la mettre en valeur .

Quand à Roland Barthes, il préfère attribuer au titre les fonctions suivantes : la fonction apéritive qui doit susciter l'intérêt du lecteur, la fonction abrégiate qui aborde le contenu de roman d'une manière brève en l'annonçant sans le dénoncer totalement et la fonction distinctive par laquelle, le texte est singularisé et distingué des autres textes.

Les fonctions du titre citées précédemment ont pour objet principal la définition et la détermination des rapports qui existent entre le texte et le titre.

Le titre est étroitement lié à l'œuvre, c'est lui qui lui confère sa légitimité en lui donnant un « *nom* ». Le titre contribue à l'interprétation et à la signification de l'œuvre. Il joue un rôle important dans la relation dialogique entre le texte et le lecteur. Il instaure le processus de la réception en ouvrant l'œuvre devant les perspectives du lecteur en le guidant, en l'orientant dans la lecture du texte.

L'indissociable relation entre le titre et le roman reflète un rapport de complémentarité entre les deux, qui se trouve confirmé dans les propos de Christiane Achour et Amina Bekkat : « *l'un annonce, l'autre explique, développe un énoncé programmé jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin et clé de son texte* ». <sup>124</sup>

Le titre voile le roman de sa présence en se manifestant comme « *étiquette* », promettant savoir et plaisir, « *mémoire ou écart* » dans la mesure où il rappelle au lecteur quelque chose de déjà familier et pré - existant, ce qui fait appel à une fonction mnésique et comme « *incipit romanesque* » du moment qu'il amorce le texte et l'annonce, le titre donc « *résume et assume le roman et en oriente la lecture* » <sup>125</sup> .

---

124 - ACHOUR C , BEKKAT A , op-cit. p.72.

125 - DUCHET . C cité par ACHOUR . C , BEKKAT , A . Ibid . p.74 .

Le choix d'un titre n'est nullement le fait d'un hasard. Sa formulation est longuement méditée par l'auteur pour qu'il puisse mettre le lecteur sur les rails de la compréhension du sens de l'œuvre et de décoder le message qu'elle véhicule.

«À quoi rêvent les loups » est un titre qui attire immédiatement l'attention du lecteur. Phrase interrogative qui exprime une demande d'information, il constitue une question qui interpelle une réponse.

Le lecteur dérouté et intrigué par cette forme interrogative du titre, à la fois poétique et énigmatique, n'accède à la réponse que vers la fin du roman qui éclaircit l'énigme posée par le titre et qui le situe dans le contexte socio – politique de sa production. Ainsi le pacte de lecture entre le lecteur et le texte posé par le titre se trouve honoré.

« À quoi rêvent les loups » est un titre métaphorique qui reflète une certaine esthétique qui attire immédiatement l'attention du lecteur. C'est une visée intentionnelle de la part de l'auteur car la métaphorisation des textes romanesques provoque un effet fictionnel et littéraire qui les différencie des textes de langage ordinaire.

L'image qui se présente dans la conscience du lecteur en face de ce titre est celle de deux mondes qui ne peuvent se joindre ; celui des « rêves » et celui des « loups ». Deux univers qui s'opposent et se retrouvent d'emblée dans une «*confusion lexicale* » de ce qui se rapporte à l'homme ou à l'animal.

Ce rapport homme/animal a toujours été une révélation sur les civilisations antérieures. « *Mise à distance on assimilation de la bête à l'homme, exploitation de l'animal par l'homme, divination, attrait on rejet s'accompagnent de rituels qui établissent une communication entre les hommes et le règne animal* »<sup>126</sup>.

Croire à la « *métamorphose* » et à la « *métempsychose* » a favorisé l'assimilation de l'homme à un « *double* » de l'animal, ce qui a donné naissance au mythe de l'incarnation des hommes dans les peaux d'animaux ainsi que leur âmes et esprits. Ce mythe se trouve enrichi dans certains rites où les animaux sont choisis par certains Dieux en tant que « *masques* » pour se manifester comme une force démoniaque et un esprit néfaste. Ce qui confirme la nature inquiétante et la représentation de la mort dévorante des animaux.

---

126- PONT- HUMBERT, Catherine. *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Ed. Jean Claude Lattès, Paris,1995, p.57 .

Et n'est ce pas précisément cette dévoration, cette terreur animale alimentant le quotidien algérien de la décennie noire qui a conduit Yasmina Khadra à opter pour un titre où l'animalité est représentée par « *les loups* » ? Ces derniers, considérés dans l'imaginaire populaire comme des animaux féroces qui n'hésitent pas à user de leurs forces contre des êtres plus faibles qu'eux comme il est cité dans les contes et les fables pendant des siècles durant ; tel que, le fameux conte de Perrault « *le petit chaperon rouge* » et la fable de la fontaine « *le loup et l'agneau* ». « *L'agneau* » qui symbolise la bonté et la bienveillance, et « *le loup* » qui incarne la méchanceté, la force brutale et sauvage qui s'oppose toujours à la bonté, au droit et à la justice. Cependant, « *le loup* », par le fait de sa lourdeur et de sa sottise tombe, fréquemment dans les pièges tendus par des bêtes plus intelligentes et plus rusées que lui comme le montre généralement la fin des contes et des fables.

C'est ce qui arrive finalement à Nafa Walid, le personnage principal du roman et ses compagnons de sang vers la fin du roman. En faisant confiance à un sympathisant de leur idéologie, qui les a dénoncé à l'armée algérienne, ils sont tombés dans leur propre piège et se sont fait avoir « *comme des rats* » p 274.

Le choix de Yasmina Khadra pour le mot « *loups* » comme un sème important, stéréotype de la dévoration, a été guidé par les images quotidiennes d'« *égorgement* », d'« *amputation* » et d'« *ensanglantement* » dans le vécu algérien.

C'est une tentative de réponse à la question : « *«Que voi ? » Q' est ce que «tu » me veux ? Ou tous aussi bien : que peux «tu » vouloir d'autre que me dévorer* ». <sup>127</sup> C'est une interrogation qui engendre une réalité douloureuse; celle de « *l'effacement des frontières entre l'ordre de l'humain et l'ordre de l'animal* » <sup>128</sup> . Ce qui a accouché d'une grande horreur dont les échos se renvoient jusqu'à nos jours.

Yasmina Khadra, refusant « *cet effacement* » déclare « *les écrivains sont (...) des sauveurs de l'espèce humaine. Ils n'interprètent pas le monde, ils l'humanisent. J'ai toujours voulu être au service de ce dernier bastion contre l'animalité* ». <sup>129</sup> Les propos de l'auteur se trouvent confirmés dans sa production littéraire notamment « *les agneaux du*

127- GELAS, Bruno , *Rôles et altérations du roman policier chez Yasmina Khadra in Echanges et mutations des modèles littéraires, entre Europe et Algérie* . Ed l'Harmattan, Paris, 2004. p.47.

128- Ibid.

129 – KHADRA, Yasmina. op.cit.p.47.

*Seigneur* » paru en 1998 et « *À quoi rêvent les loups* » paru en 1999 (objet de notre étude) qui racontent tous les deux l'histoire terrible de l'Algérie contemporaine (celle des années 90).

Le syntagme nominal « *lousps* » est cité trois fois dans le roman; une première fois dans la première partie intitulée « *le Grand Alger* » et deux fois dans la troisième et dernière partie du roman qui porte pour titre « *l'abîme* ».

C'est l'imam Younes, un des personnages principaux du roman qui a évoqué pour la première fois « *lousps* » après que Nafa Walid, le personnage principal du roman lui a raconté son histoire avec « *les Raja* », la grande famille bourgeoise algéroise dont il était le chauffeur ainsi que le drame dont il était témoin dans la forêt de Bainem .

L'allusion au « *lousps* » par l'imam Younes était pour représenter ce qui 'il a appelé « *les grosses fortunes* » p85. Il parlait d'eux comme « *...des gens immondes, sans pitié et sans scrupules. Ils s'invitent pour ne pas se perdre des yeux, se délestent cordialement. Un peu comme les lousps* <sup>130</sup> , ils opèrent en groupes pour se donner de l'entretien et n'hésitent pas un instant à dévorer cru un congénère qui trébuche » p 85.

Cette représentation des « *lousps* » (hommes riches) reflète une prise de position vis à vis de la classe sociale bourgeoise qui dénote une certaine situation conflictuelle au sein de la société algéroise pour s'étendre à la société algérienne en générale: celle de la classe sociale « *pauvre* » qui habite les quartiers populaires et celle de la classe sociale « *riche* », qui réside dans les « *beaux quartiers* ».

Cette représentation des « *lousps* » semble être celle des « *islamistes* » que l'imam Younes se présente comme un de leurs portes paroles dans le roman.

L'évocation du mot « *lousps* » pour la seconde fois ne désigne pas la même représentation que la première fois. Le mot « *lousps* » est cité par « *le muphti* » de ce qu'on appelait « *l'AIS* » (Armée Islamique du Salut) la branche armée du parti politique FIS (Front Islamique du Salut), dissous à l'insu de l'arrêt du processus électoral en Algérie en 1992. Selon le muphti « *ce ne sont que des opportunistes déguisés en bon samaritains, des lousps sous des toisons de brebis , des diseurs de bonne aventure dont la vocation consiste*

---

130 – Les mots en gras sont soulignés par nous.

à endormi les misérables sur des orties en leur faisant croire que le miracle éclôt dans les rêves » p227 .

Cette représentation dénote un certain malentendu voire un conflit entre les profanes de l'action armée hors des moments ensanglantés des années 90. Chacun de ses groupes armés voulait s'approprier la sympathie du peuple algérien et l'adhérer à son idéologie.

L'image des « *loups* » se dessine pour la troisième et dernière fois dans la conscience de Nafa Walid, le personnage narrateur du roman. Après une escapade sanglante dans un hameau misérable enfoui dans le fin fond d'une forêt, qui n'épargna ni les « *bêtes* » ni les « *avortons* » eut la réflexion suivante: « ..... *Et là , en écoutant le taillis frémir au cliquetis de nos lames , je m'étais demandé à quoi rêvaient les lousps , au fond de leur tanière , lorsque , entre deux grondements repus , leur langue frétille dans le sang frais de leur proie accroché à leur gueule nauséabonde comme s'accrochaient à nos basques , le fantôme de nos victime* » p264 .

Par cette réflexion, le narrateur attribue à ces personnages des caractéristiques primitives et barbares. Il sous-entend sa propre transformation ainsi que celle des hommes sous son commandement en des « *hommes- lousps* » « *redoutable créatures mi-hommes mi-bêtes qui hantent les nuits des paysans. Symboles d'une solitude antisociale, en proie à une possession démoniaque, ils sont issus de la terreur nocturne* »<sup>131</sup> . Les actes de saccage et de violence commis par Nafa Walid ont définitivement marqué son basculement dans le monde de « *l'inhumain* ».

« *À quoi rêvent les lousps* » est un titre qui assume aussi une fonction séductrice par l'attrait qu'exerce « *le rêve* » sur le lecteur car il laisse libre cours aux débordements les plus incontrôlables de son imagination.

Le rêve par « *son expression la plus intime, la plus secrète , la plus impudique, la plus spontanée de l'individu ... échappe, à sa volonté et à son contrôle. Indispensable à l'équilibre biologique et mental de l'homme, il transmet à chacun sa « Zone d'ombre* » ».<sup>132</sup>

131 - PONT -HUMBERT , C, op.cit. p. 255.

132- Ibid.



Le rêve considéré comme un médiateur entre l'homme et son inconscient, est envahit par des images interprétées comme des « *prophéties à déchiffrer* »<sup>133</sup> avant l'avènement de la psychanalyse à cause de leur nature troublante et intrigante.

Le rêve « *propre à l'homme* » se trouve associé à l'animal (*les loups*) car la frontière est affranchie entre ces deux mondes par les actes de violence, de barbarie qui ont transformé des êtres humains en des bêtes féroces assoiffées de sang et de vengeance. Ce n'est plus des « *hommes* », ils sont devenus des « *loups* ».

Le titre « *À quoi rêvent les loups* » est une interrogation sur les raisons de la violence qu'a connue l'Algérie pendant les années 90. Yasmina Khadra essaye de répondre à travers son roman à cette interrogation par une tentative d'« *expliquer* » et de « *disséquer* » l'engrenage de cette violence, elle prend la forme d'une nouvelle interrogation « *comment en est on arrivé là?* »<sup>134</sup>.

Le lecteur tout au long de la lecture du roman va chercher la réponse à cette question à travers des indices socio-culturels, politiques, historiques qui jalonnent le récit de Yasmina Khadra, ceux de la décennie noire. Ils vont orienter l'« *horizon d'attente* » du lecteur et par conséquent la réception du roman.

Les caractères graphiques du titre « *À quoi rêvent les loups* » sont écrits en rouge; une couleur qui se prête à beaucoup de symboles et de significations. Considérée comme « *la couleur par excellence* », « *la couleur archétypale* » ou simplement « *la couleur !* », le rouge véhicule une suprématie qui puise son origine dans le système chromatique de l'Antiquité qui « *tournait autour de trois pôles, le blanc représentant l'incolore, le noir était grosso modo sale et le rouge était la couleur, la seule digne de ce nom* »<sup>135</sup>.

Le rouge est gratifié de plusieurs sens, la force, le soleil, l'éclat, la passion, la violence. « *C'est une couleur orgueilleuse, pétrie d'ambitions et assoiffée de pouvoir* »<sup>136</sup>. L'histoire du « *rouge* » au fil des temps n'est que terreur, crimes et péchés, jalonnée par deux éléments fascinants : le feu et le sang, c'est une couleur « *guerrière* », « *dangereuse* » et « *démoniaque* ».

133- PONT -HUMBERT , C, op.cit. p.355.

134- GELAS, Bruno. op.cit. p. 45.

135- PASTOUREAU, Michel, SIMONNET, Dominique. *Le petit livre des couleurs*. Ed Panama, Paris, 2005, p.28.

136- Ibid .p.27.

Le code symbolique du rouge indique aussi que cette couleur est « *la couleur de la relation avec la mère. Elle permet de découvrir la sécurité, le rapport à la matière, aux objets, aux biens matériels* »<sup>137</sup> . C'est une couleur qui permet à l'enfant d'intégrer le système de croyance et de culture de sa famille et de son pays « *c'est cette couleur qui nous aide à passer de la sécurité donnée par la mère où tout élément extérieur, comme l'argent ou la propriété, à une découverte progressive de notre sécurité intérieure, c'est elle aussi qui permet de nous bloquer dans un système de croyance sécurisant mais limitant ou enfermant* »<sup>138</sup> .

Cependant le rouge ne symbolise pas uniquement la sécurité et le commencement de la vie, c'est une couleur qui incarne « *l'insécurité, l'incertitude, le rejet, l'attachement exagéré religieux, le rigorisme, une rigidité dans les croyances* »<sup>139</sup> . C'est une couleur « *nocturne* », « *sombre* » et « *sécète* ».

Ecrire le titre « *À quoi rêvent les loups* » en lettres rouges, met dès le départ le lecteur dans une situation d'interrogation sur le choix de cette couleur. Cette interrogation ne reste pas longtemps sans réponse, car le lecteur au fil de son appropriation du roman, doté d'une certaine connaissance socio-historique et culturelle des moments troublants des années 90, va découvrir que le rouge de ce titre symbolise le sang algérien des victimes de l'engrenage de la violence quotidienne.

Cette couleur ne raconte-t-elle pas l'histoire de Nafa Walid dont le patronyme « *Walid* » signifie « *Nouveau Né* »? Ne symbolise-t-elle pas le détachement du lien maternel, le commencement d'une nouvelle existence après avoir coupé le cordon ombilical? C'est-à-dire rompre toute relation qui le rattache à sa famille d'origine, à sa société et à son pays.

Nafa Walid, un jeune citadin rêvant des feux de la rampe et de gloire mondiale se trouve à la suite d'une scène humiliante, détruit à l'intérieur, désespéré et fragile. Sans repères ni ressources; il monte au maquis terroriste et y adopte son discours idéologique. Dès lors, c'est une nouvelle personne qui naît, accueillie au sein d'une autre famille (les

---

137- BOURDIN, Dominique. *Le langage secret des couleurs*. Editions Caranche, Paris, 2006, p.58.

138- Ibid.

139- Ibid . p.59.

groupes islamistes armés) qui va lui assimiler son propre système de croyance en lui promettant la sécurité maternelle perdue.

Le titre de l'œuvre de Yasmina Khadra « *À quoi rêvent les loups* » est accompagné d'autres titres qui intitulent les trois partis du roman. Ces intertitres jouent le rôle de morcellement du titre général afin de mieux l'expliquer et l'interpréter. Le lecteur aura ainsi l'occasion de saisir le sens du titre et du texte qui l'accompagne d'une manière claire et détaillée.

## II. 2. L'étoilement du titre : les intertitres

L'intertitre, ou titre intérieur d'une partie ou d'un chapitre d'un roman entretient avec le texte qui le suit, les mêmes types de rapports que le titre. Il peut être entièrement repris par le texte, comme il peut l'être partiellement ou indirectement. « *À quoi rêvent les loups* » est un roman qui semble a priori tisser sa trame romanesque autour des intertitres qui le constitue pour orienter la lecture car l'intertitre permet au lecteur un contact plus proche du texte. Le titre global donne une idée brève et générale du contenu de roman, il laisse le lecteur deviner l'histoire au fur et à mesure de sa lecture du texte, l'intertitre quand a lui prépare l'accès direct du lecteur aux événements narratifs.

Le titre intérieur peut donc être considéré comme un véritable titre qui fonctionne en tant que démultiplication du titre conçu comme « *un programme* ». A ce propos, Gérard Genette déclare que l'intertitre « *est une occasion ou une respiration du texte narratif et apparaît dans la plus part des romans où il figure comme une démultiplication du titre* ». <sup>140</sup> L'intertitre annonce les actions majeures et trace leurs itinéraires, permettant au lecteur une meilleure compréhension du titre ainsi que du roman.

Les intertitres peuvent être considérés comme des passerelles entre le titre et le lecteur. Ils sont utilisés par un auteur comme des « *facilitateurs* » qui indiquent et facilitent la lecture du texte, ainsi l'orientation de la réception se trouve d'emblée située à partir de la démultiplication du titre.

Gérard Genette distingue deux sortes d'intertitres : des intertitres thématiques; composés uniquement d'un groupe nominal et des intertitres rhématiques qui se composent d'une indication numérale qui doit son sens aux mathématiques. Genette explique que les auteurs réservaient « *la simple numérotation des parties et des chapitres pour la fiction sérieuse et l'imposition d'intertitres développés pour la fiction comique ou populaire* ». <sup>141</sup>

Dans le roman de Yasmina Khadra « *À quoi rêvent les loups* », cette distinction entre les intertitres n'a pas lieu car les intertitres des parties allient à la fois l'indication numérale et l'indication nominale. Ils peuvent être considérés comme des « *intertitres mixtes* » qui se présentent comme suivant :

---

140- GENETTE, Gérard. op.cit. p.281.

141- Ibid.

**La première partie : I – le grand Alger.**

**La seconde partie : II – la Casbah.**

**La troisième partie : III – l'abîme.**

L'utilisation des intertitres pour les parties, fournit des indices sur le contenu de la partie et permet d'orienter le plus possible le lecteur lors de sa lecture du roman. Ces différents intertitres désignent les chemins qu'il a empruntés au cours de son histoire tumultueuse.

La première partie de roman a pour titre intérieur « *le grand Alger* ». Cet intertitre accroche l'attention du lecteur et éveille sa curiosité quand à l'interprétation qu'il doit lui donner. S'agit-il du « *grand gouvernement* » d'Alger la capitale ? Ou « *le grand Alger* » qui évoque un monde mondain, une vie sociale sous sa forme la plus voluptueuse ?

Le lecteur, perplexe, ne sachant qu'elle représentation donner à cet intertitre, se trouve en proie à différentes interprétations et nombreuses lectures qui ne trouvent leur confirmation que dans la lecture de la partie qui porte cet intertitre, son besoin de savoir est assouvi et l'ambiguïté qui plane sur l'intertitre est dissipée.

Car au fur et à mesure de sa lecture, le lecteur découvre peu à peu que « *le grand Alger* » désigne essentiellement un type de vie luxuriante propre à une classe sociale bourgeoise qui jouit de certains pouvoirs privilégiés. Cette découverte se fait à travers le récit de Nafa Walid, jeune algérois d'origine très modeste qui vient de la Casbah et devient le chauffeur de l'une des plus prestigieuses familles d'Alger (la famille Raja). Cette famille riche qui vit dans un milieu huppé, semble ignorer la misère qui règne au dessous des hauteurs d'Alger où elle réside. « *Le grand Alger* » ou « *Alger mondain* » devient le symbole de la richesse, la modernité et la montée d'une bourgeoisie conquérante.

Yasmina Khadra semble intituler la première partie « *le grand Alger* » intentionnellement, cet intertitre résonne comme une entrée pour la deuxième partie qui porte pour titre « *la Casbah* ».

Le passage de l'intertitre « *le grand Alger* », au titre intérieur « *la Casbah* » marque la grande différence qui existe entre ces deux mondes différents au sein d'une même ville, (Alger la capitale). Le premier intertitre représente le visage mondain, moderne et opulent et le deuxième désigne la Casbah, la vieille ville d'Alger avec ses rites et habitudes traditionnelles.

«*La Casbah* » est un «*titre espace* » qui situe le récit dans un espace géographique déterminé. Il donne un bref aperçu de l'action et offre au lecteur la possibilité de déduire le contenu de la partie et s'attendre à des événements qui se déroulent à la Casbah.

La Casbah, forteresse bâtie à Alger au XVI<sup>e</sup> siècle à l'époque Ottomane, est un précieux témoin de l'histoire de l'Algérie. «*La Casbah* », noyau originel des coutumes et des traditions, est peuplée par une classe sociale démunie qui semble nourrir des griefs contre la vie confortable menée par les grandes familles algéroises riches .

C'est à la Casbah que la vie de Nafa Walid prend un tournant autre que celui qu'il désirait entreprendre ; celui d'une carrière d'acteur international. Désillusionné et déçu par «*le grand Alger* », Nafa se réfugie dans «*la Casbah* », son lieu de naissance et de protection. Cependant, cette vieille ville d'Alger n'est plus cette mère protectrice, elle bout intérieurement, elle veut dévaster sa haine et prendre sa revanche sur ceux qui l'ont tenu à l'écart de leur richesse et souillé son nom dans la misère et la pauvreté.

«*La Casbah* » tombe dans «*l'abîme*» et Nafa avec. La Casbah, qui va se trouver en plein pied dans les bouleversements sociopolitiques de la décennie 90, devient un lieu de prédilection pour le recrutement dans les groupes armés, des hommes déchus par leur quotidien misérable. «*L'abîme*», l'intertitre de la troisième et dernière partie du roman, trouve sa pleine signification au cours de la lecture du roman.

«*Abîme*» du grec «*abussos* » veut dire «*sans fond* ». C'est un terme qui jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle a été utilisé dans les textes bibliques, il se voile d'une «*aura religieuse* ».

«*L'abîme*» est employé comme un titre annonciateur de bousculement des événements où le personnage principal Nafa Walid se trouve entraîné malgré lui. «*L'abîme*» représente le chemin de la violence qu'emprunte Nafa vers la fin du roman. En devenant «*émir* », il sombre dans la voie de la mort, du sang et de la terreur.

Ce titre marque la fin de rêve que Nafa Walid portait en lui et à travers lui, c'est la fin des rêves d'une génération de jeunes algériens qui espéraient après les émeutes d'Octobre 1988 à une vie décente et à un avenir meilleur que leur présent. Au lieu de ça, ils assistent voire participent à l'écriture d'une nouvelle histoire de l'Algérie contemporaine pétrie de sang et de violence.

Les trois intertitres désignent clairement le parcours suivi par Nafa et les étapes de son ascension et de sa chute tout au long du roman. Ils assument une fonction de

complémentarité entre eux. Ils annoncent et résument le contenu de chaque partie. En ce sens, ils sont d'une grande importance dans la compréhension générale du titre de roman et laissent le lecteur se familiariser avec le texte, à le préparer à suivre l'itinéraire parcouru par le personnage de Nafa.

En somme, les intertitres sont des outils non-négligeables dans la lecture du roman et l'interprétation de son sens. Ils peuvent amorcer dès le départ le processus de la réception et déterminer l'«*horizon d'attente*» du lecteur.

Néanmoins, pour comprendre le roman de Yasmina Khadra, dans le contexte sociopolitique et culturel des années 90, il faudrait aller au delà du titre «*À quoi rêvent les loups*» pour cerner sa relation avec d'autres titres des écrits romanesques de la même époque, notamment ceux de Yasmina Khadra et de Malika Mokeddem afin de mieux saisir l'accueil fait par le lecteur à ces romans.

### II . 3. Au delà du titre : la réserve des titres

« Le titre, enchaîné à son texte, est également corrélé aux autres titres du même écrivain, du même genre, de la même époque, avec lesquels il constitue un paradigme plus ou moins extensif » .<sup>142</sup>

Les propos de l'Henri Mitterrand viennent étayer ce que Claude Duchet appelle « l'intertexte des titres » ou la « réserve des titres ». La compréhension d'un titre particulier repose sur l'étude systématique des titres d'une époque déterminée, la relation qu'entretient le titre avec les autres titres des auteurs contemporains ou de l'ensemble lui-même c'est à dire examiner sa situation dans l'ensemble des titres qui lui sont contemporains ou antérieurs. Ce qui engendre des « modèles hérités » générés par des règles et de stéréotypes propre à une époque précise et qui se reflètent dans l'appareil titulaire.

Le titre véhicule la vision du monde d'une société donnée à une époque donnée « le titre du roman est un message codé, en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire en lui se croisent nécessairement littéarité et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman »<sup>143</sup> .

Le titre du roman « À quoi rêvent les loups » se trouve pleinement interpellé dans « l'intertextualité des titres ». Il fait écho à d'autres titres de la même époque (les années 90), cette décennie qui voit abonder sur la scène littéraire algérienne des écrits sur ce moment tragique de l'histoire de l'Algérie.

Cette production littéraire est marquée par le sceau de la violence et la terreur qui se manifestent dans certains titres d'auteurs algériens tel que le titre de roman de Malika Mokkaïem « Des rêves et des assassins » paru en 1995. C'est un roman qui raconte l'histoire d'une jeune femme née en France mais qui passe son enfance, son adolescence et ses études universitaires en Algérie. Au plein de sa réussite professionnelle et son ascension sociale menacée par la montée de la violence et l'agression qui envahit l'Algérie pendant les années 90. Elle repart pour la France, puis au Canada emportant avec elle ses rêves assassinés.

142- MITTERAND , Henri . *Les titres des romans de Guy De Cars* in *Sociocritique*, Ed Nathan , Paris,1979, p.92 .

143- DUCHET. C , cité par ACHOUR , C , BEKKET , A in *Clés pour la lecture des récits, Convergences critiques II*. op.cit. p.71.



« À quoi rêvent les loups », « Des rêves et des assassins » ; deux titres de deux romans qui ont un syntagme commun « le rêve », le rêve de toute une génération d'écrivains qu'après les événements d'Octobre 1988, fondaient beaucoup d'espoir sur une Algérie démocrate, libre qui assume pleinement sa modernité et sa maturité politique.

Les rêves, les espérances de toute une classe érudite, l'élite de la société se trouvent, malgré eux, brisés dans la marée sanglante ou s'enfonçait l'Algérie après l'arrêt du processus électoral en 1992 .

Ce phénomène d'intertexte des titres existe même au cœur des textes romanesques de Yasmina Khadra. Son roman « *les agneaux du Seigneur* » écrit en 1998, raconte lui aussi les événements terribles qui ont secoué l'Algérie pendant les années 90.

C'est le récit d'une paisible bourgade algérienne « *Ghachimate* » qui assiste à l'éclatement de la crise politique suite au arrêt du processus électoral en 1992 et le déclenchement de l'action armée par les enfants du pays. Le titre « *les agneaux du Seigneur* » désigne l'irréversible métamorphose de doux agneaux (*les jeunes de Ghachimate*) en monstres sanguinaires ; des hommes – monstres.

« *Les agneaux du Seigneur* » écrit une année plus tôt que « *À quoi rêvent les loups* » n'instaure-t-il pas une tradition titrologique dans le profil de titres de Yasmina Khadra ? L'animalité est très présente dans les deux titres : « *agneaux* » dans « *les agneaux de Seigneur* » innocentes créatures, qui évoquent les victimes de l'horreur quotidienne et la dévoration sanglante, « *loups* » dans « *À quoi rêvent les loups* » symbolise des hommes, partisans de l'action armée qui sèment la mort suffocante dans leur sillage.

Ces deux titres semblent constituer un « *seul titre* » pour une œuvre à deux parties, ou « *un roman à propos d'un autre roman* ». Ils forment une continuité romanesque sur les mêmes événements de la décennie noire. Ils constituent « *les deux revers d'une seule médaille* ».

« *Des rêves et des assassins* » ne rejoint il pas lui aussi le corpus des titres de Yasmina Khadra « *les agneaux du Seigneur* » et « *À quoi rêvent les loups* » ? Ne contiennent ils pas le même discours sur la réalité désenchantée du quotidien social et politique algérien ? Cette trilogie de titres s'imprègne de même désespoir, d'amertume et de perte d'illusions devant une actualité dramatique, monopolisant les attentions et les attentes de cette troisième génération d'écrivains.

Ces auteurs contemporains voulaient transmettre dans leurs écrits, leurs rêves confisqués, leurs espoirs déçus, noyés dans les bouleversements sociopolitiques qui ont déchiré l'Algérie pendant une partie de son histoire.

Le lecteur, déjà familier, par son expérience antérieure de lecture du titre de roman de Malika Mekkadam «*Des rêves et des assassins* » ainsi que «*les agneaux du Seigneurs*» de Yasmina Khadra, n'aura aucun mal à interpréter et à saisir le sens profond du titre «*À quoi rêvent les loups* ». Car le lecteur possédant le système de normes et de valeurs esthétiques, politiques, sociales et religieuses marquant l'époque contemporaine algérienne, pourra facilement l'intégrer à son «*horizon d'attente* » et par conséquent avoir une meilleure lecture de l'œuvre de Yasmina Khadra ainsi qu'une meilleure appréhension de sa réception.

S'interroger sur le titre du roman de Yasmina Khadra, de son étoilement en des titres intérieurs ainsi que de sa réserve des titres, interpelle une réflexion sur les épigraphes qui jalonnent l'œuvre et précèdent chacune de ses parties. «*À quoi rêvent les loups* » y contient quatre. Mais d'abord qu'est ce qu'une épigraphe ?

L'épigraphe est une inscription en tête de page, son emploi traduit une certaine visée intentionnelle de la part de l'auteur. C'est un procédé qu'un auteur adopte pour permettre au lecteur d'entrer dans le texte avec une idée préconçue sur son contenu et son ton.

Epigraphe est un terme dont l'origine grecque signifie «*inscription* ». Son utilisation date de XVII<sup>e</sup> siècle par certains auteurs classiques qui lui ont trouvé un certain attrait pour éclairer le sens de leurs textes ou encor les appuyer.

L'épigraphe est une citation que l'auteur place au début d'un texte et nettement séparée de lui. Elle participe à procurer une certaine valeur au texte et permet d'inscrire la pensée de l'auteur ainsi que sa propre vision du monde. Epigraphe ou «*Exergue* » est un terme qui selon Gérard Genette est un mot qu'on trouve «*on bord de l'oeuvre et non dans l'oeuvre* »<sup>144</sup> .

---

144 - GENETTE, G . op . cit . p.134.

Yasmina Khadra a utilisé l'épigraphe dans son roman. Son emploi trahit un certain désir de sa part d'imprégner le lecteur de la trame romanesque qu'il annonce et lui donner un avant goût de la suite des événements en cours.

La première épigraphe qui figure dans « *À quoi rêvent les loups* » porte uniquement le nom de l'auteur Sugawara- No- Michizane; un homme politique et lettre japonais, célèbre pour ses travaux sur la poésie chinoise ainsi que ses opinions politiques révolutionnaires à son époque.

La seconde épigraphe est signée par Nietzsche, le célèbre philosophe allemand, connu pour ses nombreuses réflexions sur l'art et la philosophie qui s'inspirent de la pensée grecque. Cette citation est tirée de recueil de poésie intitulé « *Mon bonheur* ». Elle est placée au début de la première partie « *le grand Alger* ».

Évoquer Nietzsche, c'est évoquer l'art qui puise toute son ampleur dans le personnage de Nafa Walid, jeune artiste qui rêve d'une carrière artistique mais qui voit ses rêves s'envoler avec le vent de la violence et la terreur qui souffle sur l'Algérie pendant les années 90. Ces rêves se trouvent enterrés à la fin de cette partie du roman avant même qu'il s'aperçoit de leur agonie.

Le troisième exergue porte le nom de sa source « *Mienne , ma Casbah* » ainsi que le nom de son auteur Himoud Ibrahim dit Momo ; le célèbre poète de la Casbah. La citation est un poème qui chante la beauté de la Casbah. Le poète Momo est connu pour son attachement à la Casbah, pour son enracinement dans une algérianité typiquement algéroise. Il a passé toute sa vie à chanter avec verve et affection la Casbah, ses enfants, son art, sa culture, son histoire, ses traditions et ses rites. Il est le chantre de la Casbah par excellence.

Le choix de ce poème va nous permettre de mieux cerner la pensée de Yasmina Khadra. Le contenu de cette épigraphe met en scène certes, la beauté de la Casbah mais n'est ce pas la beauté de l'Algérie elle-même chantée à travers ce poème par le biais de la Casbah « *la vieille ville d'Alger?* » La Casbah, incarnation même des traditions, des coutumes et le charme de la vie d'antan. Elle est aussi le berceau de la révolution algérienne et édifice de l'indépendance de l'Algérie. Cependant les événements de la décennie noire vont lui faire enfanter une autre histoire de l'Algérie contemporaine, plus

sanglante que les précédentes, De ce fait, la cité de la poésie, de l'art et de la culture, devient « *la cité interdite* ».

Le lecteur va découvrir la signification de cette épigraphe lors de la lecture de la partie du roman scellé par lui. Le sens de ce poème va prendre toute son ampleur dans le récit fortement ancré dans les événements passés à la Casbah dans les années 90.

La quatrième épigraphe porte la signature de Omar El Khayyam le célèbre poète et savant perse, auteur de quatrains réunis sous le titre de « *Rubaiyat* ». La source de cette citation n'accompagne pas le nom de l'auteur. L'emploi de ce poème indique l'admiration que Yasmina Khadra porte à la pensée d'Omar El Khayyam et à sa propre perception des réalités de la vie. Cette pensée qui se veut être plus qu'une simple réflexion sur le monde dans le quel nous vivons, c'est-à-dire chercher le sens profond et la vérité spirituelle de ce monde. Cette épigraphe renvoie directement au contenu du texte, elle trahit la volonté de l'auteur d'informer le lecteur et de l'éclaircir sur la trame romanesque avant d'entamer la lecture du roman.

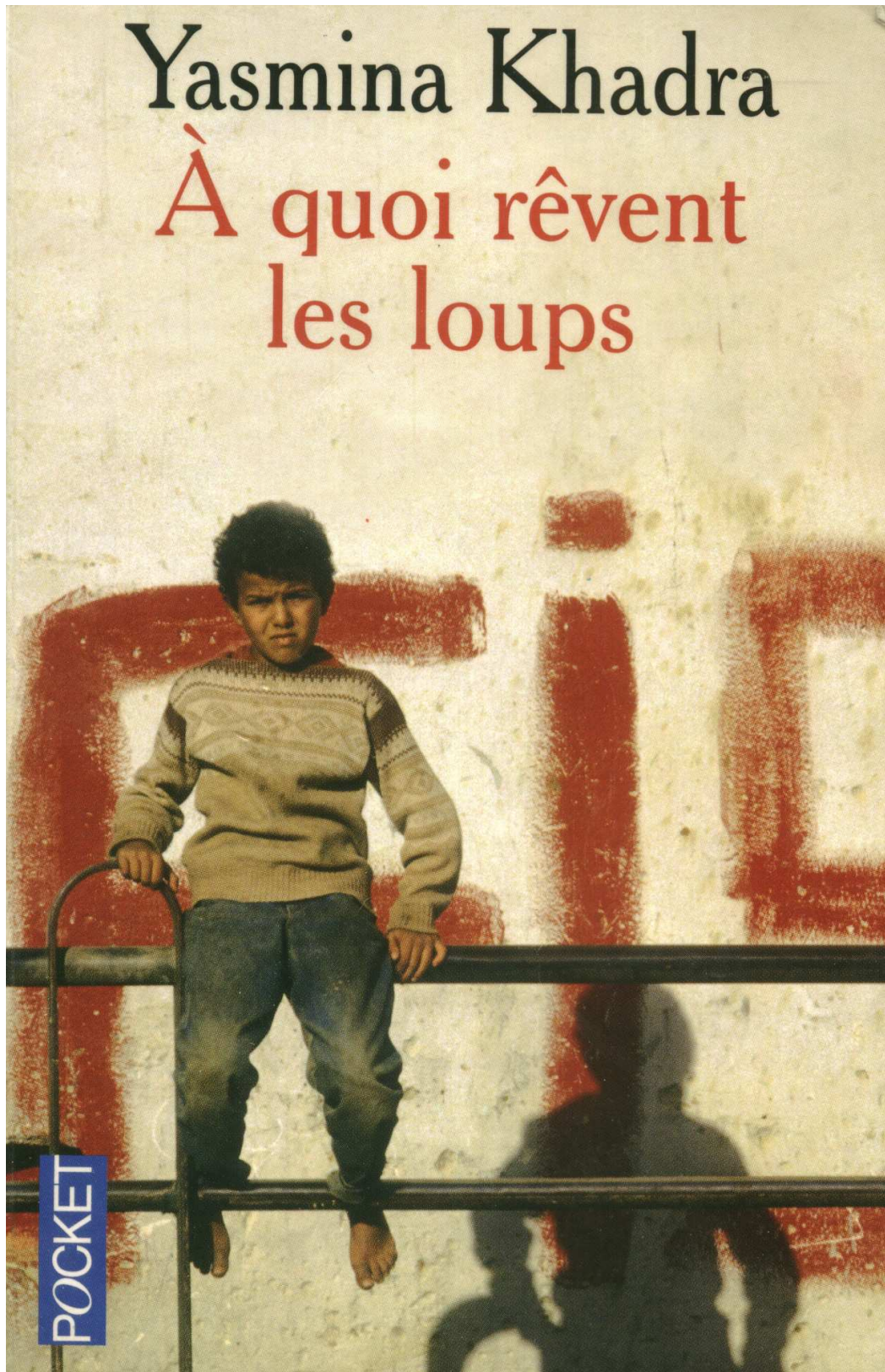
Les quatre épigraphes portent les signatures de quatre hommes qui certes, n'ont pas vécu sous les mêmes cieux ni partagés la même histoire, pourtant ils portent en eux le même amour pour la poésie et la philosophie.

Ces poètes illustres se sont appropriés du pouvoir magique des mots pour dénoncer la réalité de leur temps. Ils ont voulu aller au delà de leur vécu quotidien pour accéder à une spiritualité profonde apparente dans leurs écrits poétiques. Yasmina Khadra, semble avoir soigneusement choisi ces différents poètes et philosophes ainsi que leurs citations pour illustrer les différentes parties du roman. Ils lui ont servi de guides et de modèles, ils étaient sa source d'inspiration et d'influence.

L'auteur en les évoquant, voulait donner une dimension universelle à son roman et une pensée humanitaire. Il voulait imprégner son récit d'un souffle épique pour y raconter une nouvelle histoire de l'Algérie.

En somme, ces épigraphes fonctionnent comme prélude à l'œuvre de Yasmina Khadra. Ils jouent le rôle d'accroche de l'attention du lecteur et influent sur son horizon d'attente. L'auteur misant sur la fonction d'anticipation des épigraphes, offre une sorte de fil conducteur au lecteur, le met en état d'imprégnation avec le texte et le prépare à mieux le recevoir.

II.4. La symbolique de l'image



Le recours à l'illustration pour comprendre une œuvre littéraire participe à son interprétation et à sa compréhension. Car, elle se propose comme un outil séduisant pour rendre compte du sens, de la signification et de la symbolique de l'œuvre.

Dans cette optique, l'analyse de la couverture qui illustre « *À quoi rêvent les loups* » s'avère essentielle pour faire marcher les rouages de la compréhension du roman par le lecteur et entamer ainsi le processus de la réception.

Donc, l'illustration « *désigne toute image, qui dans un livre accompagne le texte dans le but de l'orner, d'en renforcer les effets ou d'en expliciter le sens. Elle recouvre des pratiques multiples, depuis l'enluminure jusqu'à la photographie en passant par la gravure, l'estampe, la lithographie, toutes les formes de dessin, et peut servir des fonctions diverses d'ordre rhétorique, argumentatif ou institutionnel variables selon les époques et les genres* ». <sup>145</sup>

Lorsque une image accompagne un texte donné, il y a forcément corrélation entre les deux, ils se nourrissent l'un de l'autre. Le texte entretient donc avec l'image des rapports étroits voire complexes car ajouter une image à un texte donne l'occasion de « *l'exhausser ou de le compléter, de le commenter ou de le rendre attrayant* » <sup>146</sup>.

L'image peut fournir des éléments qui éveillent l'imagination du lecteur et y orientent la compréhension du texte. La signification de l'image se joue dans les codes d'observations divergentes des lecteurs en situation de réception en fonction de leur propre imaginaire, leurs références culturelles et leurs connaissances personnelles des codes et de leurs représentations.

La réception de l'image selon Junius <sup>147</sup> (*De pictura Veterum*, 1635) peut se faire d'après deux modalités complémentaires : l'une appelée « *le traité* » qui signifie en latin l'« *évidentia* », c'est-à-dire la première impression globale et l'autre nommée « *perspicuitus* » ; elle interpelle une observation analytique. Ainsi, en premier temps, la perception est saisie par « *un effet esthétique* » tandis que dans la seconde, la perception saisit « *la signification* ».

---

145 – *Le dictionnaire du littéraire*. op .cit. p.285.

146– Ibid.

147 – Ibid. p.288.

L'image du Latin « *imago* », « *imagine* », signifie « *qui prend la place de* ». Les anciens lui donnèrent plusieurs équivalents comme : « *simulacre* » ou « *effigie* ». Cependant, la définition la plus ancienne de l'image fut donnée par Platon : « *J'appelle images d'abord les ombres, ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux ou à la surface des corps opales, polis et brillants et toutes les représentations de ce genre* »<sup>148</sup> .

L'image avec tous ce qu'elle engendre de forme, de posture du personnage ou orientation du regard, possède une signification qui implique le lecteur dans une situation de communication, toute attention accordée et toute curiosité éveillée en face de cet élément paratextuel en le faisant participer à l'interprétation de l'image et à cerner le sens qu'elle véhicule.

L'image fixe est toujours image de quelque chose, elle représente d'une manière fidèle une société, une culture ou une civilisation. Elle est polysémique, elle suscite des impressions, des interprétations, des lectures et des commentaires multiples selon les conditions sociales politiques et culturelles de sa réalisation.

« *À quoi rêvent les loups* » est illustré par une image, une photographie représentant un enfant en position d'assise sur une barre de fer avec un arrière plan, des lettres écrites en rouge (FIS) sur un mur où se projette l'ombre de l'enfant.

Roland Barthes dans « *Note sur la photographie* » rappelait la définition de la photographie dans les propos suivants : « *Il paraît qu'en Latin « photographie » se dirait : « imago Lucis opera expressa » ; c'est-à-dire : image révélée « sortie », « montée », « exprimée » ... par l'action de la lumière* »<sup>149</sup> .

La photographie provoque un « *effet du réel* », elle ne renvoie pas uniquement à une réalité existante mais elle la situe dans un temps et un espace réel. La photographie par sa représentation du réel est tributaire d'une certaine crédibilité et fiabilité que la peinture ou le dessin ne peuvent proclamer car elle véhicule un pouvoir d'« *authentification* » et d'« *identification* » comme le souligne Barthes « *elle n'invente pas, elle est l'authentification même* »<sup>150</sup> .

148 – PLATON, *note de lecture*.

149-BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Ed, de la l'étoile, Gallimard, Seuil, Paris, 1980. p.53.

150- Ibid. p.56.

La photographie semble doter les êtres et les objets d'une vie réelle et d'une présence certifiée. Néanmoins, la photographie seule ne peut alimenter l'interprétation et la signification du texte, il faudrait la situer par rapport au contexte de sa production pour en tirer le plus d'information possibles sur le texte qu'elle illustre.

Dans « *À quoi rêvent les loups* », la photographie semble être placée dans un cadre socio-culturel précis, celui de la société algérienne des années 90 (les lettres FIS inscrites en arrière-plan de la photographie renvoient au parti politique le Front Islamique du Salut fondé à la fin des années 80 et début des années 90). Ce qui confirme le contexte historique et politique de la photographie.

La photographie qu'illustre la couverture de « *À quoi rêvent les loups* » représente un enfant ; symbole d'innocence, de naïveté, d'insouciance. « *Figure du temps perdu, personnification de l'étonnement ou incarnation de l'innocence martyrisée, l'enfant ne cesse d'être l'autre de l'adulte, une image obsédante qui le divise, l'arrachant au confort et à la bonne conscience* »<sup>151</sup> .

L'enfant illustrant la couverture de roman semble être le point fort de la photographie. Cette image d'un enfant assis, crée par cette position, une attitude de soumission à la volonté et à la cruauté des adultes par son implication dans les événements sociopolitiques de la décennie noire. D'ailleurs, Yasmina Khadra dédie son roman « *À mes enfants et aux enfants du monde entier* »<sup>152</sup>.

L'enfant de la photographie en s'asseyant sur deux barres de fer horizontales et en s'appuyant sur une échelle, engendre toute une symbolique qui se dégage de cette posture. La position assise de l'enfant laisse entrevoir le refus de la situation tragique dans laquelle vit l'Algérie de la dernière décennie et le rejet de la descente dans l'abîme provoqué par la terreur quotidienne. Son regard pensif, tourmenté et triste semble lancer un appel de détresse pour sauver son enfance et son innocence.

Le choix d'un métal comme le fer semble avoir une signification particulière étant donné que le fer, considéré comme une matière valorisée, a la réputation dans les croyances populaires, de repousser les esprits maléfiques, on s'en sert dans les situations où l'on se sent vulnérable.

---

151 – AZIZA, C, OLIVIERER, C, SCTRICK, R. *Dictionnaire des types et caractères littéraires*. Ed Nathan, Paris, 1978. p.66.

152– Dédicace de « *À quoi rêvent les loups* ».



Dans la religion musulmane, le verset coranique de sourate El Hadid (Le Fer) ne fait que confirmer la valeur du fer en tant qu'une force puissante. « *Nous avons fait descendre le Fer à la ténacité puissante, rendant plusieurs services aux gens et afin que Dieu Sache qui Le soutient Lui et Ses Messagers bien que ne L'ayant jamais vu* »<sup>153</sup>.

Ainsi, le fer est source de puissance qui peut être considéré dans cette photographie comme une armure contre le déclenchement de l'action armée qui cible même l'enfance innocente.

Le chiffre « deux » qui représente les deux barres de fer véhicule toute une symbolique. Il est marqué par l'idée de couple, signe d'équilibre en même temps que le conflit (le bien et le mal), il est « *chiffre des ambivalences et du dédoublement* »<sup>154</sup>. L'idée de dédoublement, fascine en même temps qu'elle effraie, « *c'est pour cela, le dédoublement est tantôt vécu comme bon présage et tantôt comme mauvais présage comme l'annonce de la mort* »<sup>155</sup>.

Le chiffre « deux » et « le fer » se sont associés pour préserver l'enfant de la photographie de tout combat idéologique dont il ignore les causes et les retombées mais où il se trouve impliqué contre son gré. Cet enfant est le symbole de tous les enfants algériens qui ont vécu le drame des années 90 et subit ses conséquences tragiques.

Dans la symbolique des lignes, les horizontales sont esquissées par mur, un chemin la séparation entre deux éléments d'un paysage. Elles expriment l'immobilité et la stabilité. Le trait horizontal est considéré comme un support, un appui. L'enfant de la photographie, en prenant appui sur les barres horizontales cherche la paix, la stabilité, il ne veut pas être séparé de sa famille et de son pays, il y montre son attachement.

Quand à l'échelle figurant sur la photographie, elle symbolise l'ascension, elle marque le rapport entre le ciel et la terre. Elle est considérée comme l'instrument des échanges et des mouvements de bas en haut et de haut en bas, c'est-à-dire, la communication entre « *l'ici-bas* » et « *l'au-delà* ».

---

153 - LE FER. Verset 25 « al- Qur'àn al-Karim » Traductions Et Notes. Dr Salah Eddine KECHRID. Dar El Gharb El-Islami, 1984.

154- PONT- HUMBER, Catherine. op . cit. p.139.

155 – Ibid.

Dans l'ancienne Égypte, l'échelle représente le chemin ascensionnel par lequel le mort monte au ciel. Quand au sens étymologique de l'échelle, elle signifie en grec *Skandalon* « obstacle pour faire tomber », « piège placé sur le chemin ». D'ailleurs, l'échelle dans la photographie ne symbolise-t-elle pas le danger de la mort qui plane sur l'enfance algérienne, la guette à tout moment de la décennie noire ?

L'enfant de la couverture porte des habits qui dénotent une certaine misère. La couleur marron qui domine l'ensemble de ses vêtements vient appuyer le regard malheureux de l'enfant, car le « marron » comme couleur suscite beaucoup d'émotion. « *Le marron, je refuse de voir le passé et ce qui, dans ce passé, a été mal vécu* »<sup>156</sup>. Donc, « le marron » fait allusion au refus de voir les expériences antérieures et de ce qu'elles engendrent de souvenirs pénibles et de situations terribles.

L'enfant de la photographie en portant le marron ne marque-t-il pas son refus, son rejet des événements dramatiques qui ont déchiré l'Algérie pendant des années ? Son regard pensif ne trahit-il pas les interrogations qui peuplent son imaginaire sur l'engrenage de la violence qui sévit au sein de son pays ?

En outre, l'enfant ne porte pas de chaussures, il a les pieds nus, cela ne confirme-t-il pas sa condition sociale difficile apparente à ses vêtements ? En plus, la nudité de ses pieds ne signifie-t-elle pas son désarroi et sa vulnérabilité face aux actes de violence qui veulent saccager son enfance et le tirer vers le fond de la terreur ?

L'ombre de l'enfant de la photographie se projette sur un mur ou se dessine des lettres peintes en rouge FIS ; initiales du parti politique Front Islamique du Salut. Sa dissolution en 1992 a engendré le déclenchement de l'action armée pendant les années 90.

L'ombre de l'enfant est porteuse de significations. Cette ombre n'est-elle pas l'ombre de l'Algérie qui devient l'ombre d'elle-même après les événements terribles des années 90 ? N'est-elle pas le symbole de l'innocence de l'Algérie violée par ses propres enfants commettant ainsi un acte impardonnable et immonde.

L'Algérie, jeune pays émergé à peine d'une très longue histoire de colonisation, de violence et de terreur pour en tomber dans une marée de sang plus sanglante voire plus douloureuse encore car elle est déclenchée cette fois-ci par ses propres enfants.

---

156 – BOURDIN, D. op . cit. p.81.

La photographie qui illustre « *À quoi rêvent les loups* », donne l'occasion au lecteur d'exercer son pouvoir d'imagination et sa capacité d'interprétation. Elle provoque le lecteur par la symbolique qu'elle véhicule et le lecteur, connaisseur de la réalité algérienne de la dernière décennie, va entreprendre l'opération de décodage et d'assemblage de tous les éléments de l'énigme posée par l'image.

Puisque son horizon d'attente est déjà peuplé d'images et de clichés tragiques du quotidien algérien des années 90, le lecteur ne va pas se perdre dans le labyrinthe de l'interprétation de cette illustration. Son expérience personnelle ou son expérience du monde vont lui permettre d'instaurer un certain parallélisme voire une certaine analogie avec les conflits politiques et leurs impacts sur la société Algérienne, ce qui offre la possibilité au lecteur d'orienter, dès la première lecture de l'image, la réception de l'œuvre qu'elle orne et qu'elle illustre.

## **Conclusion**

Le paratexte, « *appel au lecteur* » selon Christiane Achour et Simone Rezzoug semble instaurer une communication avec le lecteur à travers les éléments cités auparavant. Le lecteur, orienté par les éléments paratextuels se trouve dès le départ impliqué dans une lecture consciente qui lui permet d'aller vers une interprétation profonde de l'œuvre.

Dés lors, le titre, son escorte d'intertitres, des réserves des titres, d'illustrations, des épigraphes, vont éventuellement contribuer à mettre en éveil l'intérêt et la curiosité du lecteur. Ce dernier va déployer toute son imagination et son savoir pour mieux connaître le monde de l'œuvre et donc à mieux s'inscrire dans le roman.

### **CHAPITRE III**

#### ***LES PERSONNAGES : ETRE ET DEVENIR***

*« la notion de personnage est assurément une des meilleures preuves de l'efficacité du texte comme producteur du sens puisqu'il parvient, à partir de dissémination d'un certain nombre de signes verbaux, à donner l'illusion d'une vie, à faire croire à l'existence d'une personne douée d'autonomie comme s'il s'agissait réellement d'êtres vivants » .*

VIGNER, G. *Lire du texte au sens*.

Ed. Clé International, Paris, 1992, p.p .88-89.

## Introduction

Etant donné que le personnage « est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte »<sup>157</sup>, différentes approches du fait littéraire, notamment celles des théories de la lecture, ont tenté d'approfondir la notion du « personnage » à travers l'effet qu'il exerce sur le lecteur, en rendant compte en même temps de sa réception par ce dernier. Sans pour autant oublier l'apport précieux apporté par la psychanalyse et la sémiotique.

Le personnage, notion fondamentale dans l'analyse de « À quoi rêvent les loups » trouve appui dans l'onomastique, et la description physique et psychologique pour apporter une part active à la mise en œuvre de la compréhension du roman.

L'espace et le temps se déploient tout au long du roman ; ils « murmurent le réel » au lecteur en rendant les personnages aussi réels que possible sous leur mouvance dominante dans l'œuvre.

Le lecteur aidé par les informations descriptives et les discours idéologiques et culturels des personnages, soutenu par les références spatio-temporelles, aura l'occasion de mieux comprendre les personnages de « À quoi rêvent les loups », leur être et leur devenir. Il pourra alors accéder sans difficulté à la compréhension du roman de Yasmina Khadra et par conséquent la réception de ce dernier sera facilitée.

---

157- HAMON, Philippe. *Note de lecture*

### III. 1. Du côté des personnages : le voile de leurs noms

Le personnage « *support du jeu de prévisibilité qui fonde la lecture romanesque* »<sup>158</sup>, a emprunté nombreuses voies suite à son développement à travers les traditions littéraires ; de sa naissance dans le cadre du théâtre et du conte, caractérisée par la fiction et la sémantisation jusqu'à l'émergence de la notion d'individu enveloppée dans le sens de la personnalisation.

Ainsi, depuis la fin du Moyen-Âge jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'évolution des personnages a suivi un cours d'identification à un individu réel, les personnages se diversifient socialement et se développent en revêtant des traits physiques diversifiés et en prenant une épaisseur psychologique à laquelle vint s'adjoindre la possibilité de se transformer entre le début du roman et sa fin. Les personnages, devenant plus réalistes, n'accomplissent plus seulement des destins héroïques mais vivent des existences aussi réelles que possibles voire misérables même .

Dans la perspective de rendre vrai les personnages littéraires, les tendances contemporaines ont favorisé l'apport de la psychanalyse dans le traitement psychologique des personnages, dans la quête de leurs pensées et de leurs émotions les plus profondes pour transmettre une vision « *objective* » au lecteur. L'influence des récits biographiques et autobiographiques a aussi contribué à la constitution des personnages fidèles à la réalité.

« *Etre de fiction, crée par le romancier ou le dramaturge, que l'illusion nous porte abusivement à considérer comme une personne réelle* »<sup>159</sup>, cette acception du personnage renvoie à d'autres plus complémentaires comme la suivante : « *un personnage est d'abord la représentation d'une personne dans une fiction, le terme apparu en français au XV<sup>e</sup> s, dérive du latin persona qui désignait le masque que les acteurs portaient sur scène .Il s'emploi par extension à propos des personnes réelles ayant joué un rôle dans l'histoire, et qui sont devenues des figures dans le récit de Celle-ci (des personnages historiques) le mot « personnage » a été longtemps en concurrence avec « acteur » pour désigner « les êtres fictifs » qui font l'action d'une oeuvre littéraire ; il l'a emporté au XVII<sup>e</sup> S »*<sup>160</sup>.

158- JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.34.

159- GARDES – TAMINE, J, HUBERT, M. Claude .op. cit. p.149.

160- ARON, P, ST. JACQUES, D, VIALA, A. op.cit. p.434.

Donc, le personnage d'un récit est un être fictif « *un être de papier* », cependant il puise ses traits à partir des éléments pris à la réalité. L'auteur attribue des traits personnels, physiques, sociaux, psychologiques, affectifs et idéologiques à ses personnages qui appartiennent d'ordinaire à des personnes réelles, à des êtres humains. Cet effort d'identification de la part de l'écrivain provoque chez le lecteur des réactions de « *sympathie* » ou de « *répulsion* », en raison de son identification personnelle avec les personnages du récit ou leur ressemblance avec des personnes de sa connaissance. « *Les personnages portent habituellement une teinte émotionnelle [...] Attirer les sympathies du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autres entraîne inmanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros* »<sup>161</sup>.

Comme la personne réelle, le personnage d'un roman porte toutes les caractérisations qui le rendent aussi réel que possible. « *Le personnage est un être unique, exceptionnel, « inoubliable » mais il est en même temps, à son rang, à sa place, représentatif du genre humain. En lui se réalise un équilibre entre les exigences de l'individu, exigences qui le définissent du dehors : il a un nom, un titre, une fonction, des biens* »<sup>162</sup>.

Le personnage, construction de l'auteur, emprunte un certain nombre de ses attributs au monde de références du lecteur. Deux types de personnages romanesques sont ainsi distingués: ceux qui sont pourvus d'un modèle dans le monde de références, qui sont identifiés par le lecteur et ceux qui sont « *surnuméraires* » sans correspondant dans le monde de référence (selon les termes de Umberto Eco). Le lecteur ne peut les identifier qu'à travers les relations qui lient les uns aux autres « *les surnuméraires dans un monde narratif sont donc liés par des relations S- nécessaires tout comme deux traits distinctifs dans un système phonologique sont liés par leur opposition mutuelle* »<sup>163</sup>. L'existence du personnage romanesque qu'il soit « *transfuge* » du « *monde réel* » ou « *surnuméraire* » est due à une collaboration étroite entre le texte et le lecteur pendant l'acte de lecture .

161- TOMACHEVSKĪ , cité par ACHOUR ,C , BEKKAT, A. op.cit . p. 45.

162- CHARTIER , P. *Introduction aux grandes théories du roman* . Ed Nathan , Paris, 2000, p.185 .

163- ECO, U. op.cit. p.205.



« À quoi rêvent les loups » est un roman dont les personnages sont tributaires de nombreuses interprétations vu leurs multiples déterminations sociales et leurs attitudes idéologiques et politiques.

Le système des personnages est conçu par des relations d'apparenté, d'opposition ou de hiérarchisation entre eux. Chaque personnage, dénommé et décrit, à peine évoqué ou resté dans l'anonymat, est un élément de ce système, il ne peut fonctionner seul car les êtres romanesques « *comme rouage d'un récit construit devient un discours au second degré sur la société, donc le véhicule d'un savoir et d'une mythologie* »<sup>164</sup>.

« À quoi rêvent les loups » raconte l'histoire du personnage principal Nafa Walid à travers ses rapports avec les autres personnages du roman. Chacun d'entre eux participe à la lumière de ses références socio - politiques, religieuses, morales, idéologiques au déroulement du récit, aux changements qu'il apporte à son devenir.

Pour « donner vie » au personnage et le représenter, l'auteur lui donne un nom pour l'inscrire dans un univers réel, dans une société donnée. « *Le nom n'est pas seulement un moyen commode de repérage et une marque d'unité qui rattache une série d'informations dispersés à un ancrage unique mais encore un moyen d'imiter la réalité* »<sup>165</sup>.

Le nom d'un personnage n'est pas le fruit d'un hasard de la part de l'auteur mais plutôt une méditation volontaire qui se prête à l'actualisation de ses intentions narratives. Dès lors, le nom du personnage du roman « *est à la fois conditionné par l'image que le romancier veut donner de celui qui le porte* ». <sup>166</sup> A travers le nom, l'auteur attribue un rôle au personnage, lui montre sa fonction et lui trace sa destinée, ce nom peut être chargé de différentes valeurs sociales, symboliques, affectives, esthétiques et laisse transparaître une information donnée par l'auteur.

La nomination du personnage relève de l'onomastique<sup>167</sup>, « *l'art de prédire à travers le nom, la qualité de l'être* »<sup>168</sup>. Le lecteur lors de sa lecture d'une œuvre littéraire peut déceler à

164- MITTERAND, Henri cité in *Didactisation et Historicité dans la Chrysalide de Aicha Lemsine*. Mémoire de Magistère de Ghettafi Sihem, Université de Ouargla, 2006.

165- RULLER – THEURET, Françoise. op.cit. p.81.

166- Ibid. p.82.

167-L'onomastique, science des noms propres s'occupe de la « *toponymie* »; noms des lieux et de l'« *anthroponymie* » noms des personnages.

168- CHRISTIANE, A, BEKKAT, A. op.cit. p.81.

travers le nom que porte le personnage, son histoire, ses comportements et ses actes.

Les noms des personnages du roman de Yasmina Khadra portent les emprunts sociohistoriques et idéologiques des années 90: Abou Tourab, Abou Meriem sont des noms ou plutôt (des surnoms) que les groupes islamistes armés avaient l'habitude de porter pendant la décennie noire pour souligner leur attachement à la tradition arabo –musulmane car cette nomination renvoie à la culture musulmane comme le souligne André Miquel « *un nom , c'est d'abord le nom; Muhammad , Ali, Ahmed, Ibrahim , mais précédé d'une indication de paternité (Abû : père de ) et suivi de celle de la filiation ( Ibn : fils de ), faisant suite à ce bloc, et non nécessaires, un surnom, titre ou titulature et la mention d'une relation; à un lien , un événement , une école , un maître* »<sup>169</sup>.

D'autres personnages du roman portent un nom double : nom de famille et prénom comme Hamid Sallal, Rachid Derrag , Nabil Ghalem, d'autres portent juste des prénoms comme Soufiane, Hind, Abdel Jalil ou simplement des surnoms comme Zawech et Junior .

Ces noms attribués à ces personnages, laissent deviner le caractère de celui ou celle qui le porte dans une certaine mesure ainsi que son rôle et son destin dans la trame romanesque, en plus de l'impression de réel qu'il suscite chez le lecteur. Grivel affirme que « *l'illusion de vie est d'abord liée au mode de désignation du personnage* »<sup>170</sup>. Il avance aussi que « *le nom propre remplit un double usage : sur l'une de ses faces il signifie la fiction, sur l'autre il signifie la vérité de la fiction* »<sup>171</sup>.

Nafa Walid, le personnage principal du roman, a pour prénom Nafa et pour nom Walid, qui n'est autre qu'un prénom. Le héros du roman porte deux prénoms, il n'a pas de patronyme. L'auteur en dotant le personnage principal d'un nom qui se compose de deux prénoms généralement attribués aux enfants illégitimes, semble dire que Nafa Walid par son appartenance aux groupes islamistes armés rompt ses liens avec son pays, son origine et sa famille et adhère au discours idéologique de l'action armée.

---

169- MIQUEL, André cite par ACHOUR , C, BEKKAT , A.op.cit.p.81.

170- GRIVEL, Charles cité par JOUVE ,V. op.cit . p.111 .

171- Ibid .

Le prénom du père de Nafa n'est pas mentionné dans le roman ; il est passé sous silence. L'auteur semble omettre toute nomination du père pour suggérer que l'action armée n'a pas d'origine connue, précise, qu'elle est née de certaines idéologies étrangères à la société algérienne et à ses croyances. Ce qui confirme l'absence du nom du père de Nafa, dont l'auteur n'évoque que sa profession en tant que retraité de chemins de fer, C'est un être irascible, difficile à satisfaire, qui se plait dans sa solitude et sa maladie.

Par contre la mère de Nafa porte le nom de Wardia, qui dérive de l'Arabe « *Warda* » la rose, « *Wardia* » qui a les qualités de la rose. La mère de Nafa est une femme sage et docile qui subit le caractère difficile de son mari sans protester et qui élève ses cinq filles sans le moindre refus de leur condition misérable.

En attribuant le nom de « *Wardia* » à la mère de Nafa, l'auteur semble rendre hommage à la femme algérienne et plus particulièrement à la mère algérienne qui malgré son analphabétisme, a une grande perception des choses de la vie. Car la mère de Nafa a senti le bouleversement et le désarroi de son fils après l'accident de la forêt de Beïnem, elle a tenté de le faire sortir de son enfermement en appelant son ami Dahman à son secours car elle savait qu'il était le seul être auquel Nafa faisait confiance et qu'il pourrait éventuellement le faire sortir de son état dépressif .

Wardia, n'est pas la seule mère algérienne louée par l'auteur pour son endurance et sa patience contre les conditions difficiles de la décennie noire. La mère algérienne s'incarne aussi dans la personne de la mère de Hanene (la jeune fille que Nafa voulait prendre pour épouse). C'est une femme qui soutient sa fille dans ses ambitions d'indépendance et de liberté, qu'elle a encouragé à suivre ses études et à travailler pour être un élément positif dans la société pour participer à l'édification d'une Algérie moderne et émancipée.

Dahmane est l'ami d'enfance de Nafa, c'est lui qui lui trouvait des emplois tels que le rôle qu'il a joué dans un film « *les Enfants de l'aube* » et depuis, Nafa ne rêvait que de gloire et de succès .

Dahmane, un prénom d'origine algéroise que les habitants d'Alger aiment donner à leurs enfants (peut être pour avoir un peu de la sagesse et de raisonnement dont recèlent les chansons du grand chanteur algérois Dahmane El Harachi). Au fait, Dahmane est un être réaliste et raisonnable qui a travaillé dur pour accéder à un statut social important au sein du

« *grand Alger* ». C'est un homme qui a réussi autant dans sa vie professionnelle que dans sa vie privée.

C'est par l'intermédiaire de Dahmane que Nafa a trouvé l'emploi comme chauffeur chez « *les Raja* » ; une des plus grandes familles algéroises, aussi riche que le « *Maharaja* » ; le fameux chef hindou dont la fortune et l'opulence évoque les milles et une nuit.

Le fils des Raja est surnommé Junior, c'est-à-dire « *cadet* », c'est un mot habituellement utilisé dans le sport pour désigner la catégorie des jeunes entre 16 et 20 ans. Junior est ainsi nommé, par rapport à son père, Salah Raja; un homme très riche et très puissant.

Le jeune Raja est le stéréotype de fils des riches qui mène une vie oisive, luxueuse en se permettant tous les plaisirs de la vie comme les femmes, le vin et les soirées mondaines. C'est lui qui a causé sa perte à Nafa par sa mésaventure avec une adolescente, morte par une overdose et dont Nafa a été témoin de sa seconde mort sanglante dans la forêt de Beïnem.

Sonia, la sœur de Junior, porte bien son nom à la résonance française .Il sied à sa beauté blonde et à sa richesse inouïe. La fille unique des Raja ne pouvait porter un autre nom, elle passait le plus clair de son temps en Europe et particulièrement en Suisse ; le pays des gens riches de toutes les régions du monde et de toutes les nationalités .Egoïste, elle vit à coté de ce que les algériens vivent dans leur quotidien .Elle semble ignorer même les mutations socio - politiques qui s'opèrent au sein de la société algérienne des années 90.

Hamid Sallal, le bras droit de Junior, ancien boxeur, porte deux noms : Hamid et Sallal. Hamid en Arabe veut dire qui « *loue Dieu* ». Mais dans le roman, le personnage de Hamid loue Junior, qu'il lui voue une adoration sans limites en affirmant : « *Je ne permettrais pas même au bon Dieu de toucher à un seul cheveu de Junior. C'est mon Junior à moi, rien qu'à moi .C'est mon Pérou , mon bled à moi, il est toute ma raison d'être* » p77 . L'adoration et la fidélité dont témoigne Hamid Sallal à l'égard de Junior provient du fait que ce dernier l'a sauvé de la situation misérable et des petits travaux minables qu'il exerçait après avoir abandonné sa carrière de boxeur international.

Au fait, Sallal, son nom ne réfère-t-il pas à la championne algérienne du Judo, Leïla Sallal? L'auteur en lui attribuant le nom de « *Sallal* » semble le doter de la même renommée dans le monde du sport.

N'est-t- il pas « Médaille d'or aux Jeux méditerranéens, vice – Champion du monde militaire, vice – champion d'Afrique, deux fois champion du monde arabe , deux participations aux jeux olympiques » p37. Cependant, Hamid Sallal en échouant comme garde corps et homme à tous faire du fils des Raja, révèle les difficultés qui sévissent dans le corps du sport algérien et qui empêchent les sportifs algériens d'aller jusqu'au bout de leurs ambitions et de leurs carrières.

L'imam Younes , l'imam de la mosquée de la Casbah , son non Younes est dérivé de l'arabe « *uns* » qui signifie intimité entre Dieu et l'homme, ce qui engendre la tranquillité de l'esprit et de l'âme. N'est pas ce qu'a éprouvé Nafa après son entretien avec l'imam Younes après le drame qu'il a vécu dans la forêt de Beïnem ? L'imam Younes par ses paroles calmes et sages a su apaiser l'âme tourmentée de Nafa et le guider vers le chemin de la paix et de la sérénité.

Nabil Ghalem, le compagnon de Nafa dans le milieu Islamique de la Casbah et le chef du comité de jeunes islamistes du quartier, son nom Ghalem, de l'Arabe « *El ghoulow* » ne caractérise effectivement pas ce jeune homme de vingt ans ? Un être excessif, extrémiste qui emploie des méthodes musclées pour arriver à ses fins et qui n'a pas hésité à tuer sa sœur aînée Hanene parce qu'elle a participé à une marche de protestation contre les agressions intégristes envers les femmes algériennes. Cet acte d'assassinat de sa sœur ne symbolise-t- il pas l'assassinat du projet d'émancipation de la femme algérienne par des actions d'ignorance et d'excessivité ?.

Hanene, la sœur de Nabil Ghalem est un cadre dans une entreprise. Son nom signifie la tendresse, la compassion et la bénédiction .Elle est tuée par son frère Nabil lors d'une manifestation féminine contre les extractions intégristes .L'auteur en dotant ce personnage féminin d'un nom aussi doux ne compatit-il pas à son sort tragique pendant la décennie noire et à travers elle toutes les femmes algérienne victimes de la violence aveugle des années 90 ? L'auteur s'apitoie sur le sort de Hanene dans les propos suivants « *une vierge venait de s'éteindre, pareille à un cierge dans une chambre mortuaire, comme s'éteignent les joins à l'heure où se crucifie le soleil aux portes de la nuit* » p 117.

Mme Raïss, la collègue de travail de Hanene, porte un nom qui signifie « *président* » en Arabe, c'est une femme qui assume pleinement sa modernité. C'est elle qui a encouragé Hanene à sortir dans la rue pour réclamer son émancipation et sa liberté et de lutter contre les

enclaves posées par les intégristes. Cette liberté que le pouvoir (président) lui a attribué en lui permettant d'organiser une manifestation pour les droits de la femme.

Hanene et Mme Raïss, deux figures féminines du mouvement d'émancipation des femmes de leur génération s'opposent aux deux autres personnages féminins de l'action armée ; Hind et Zoubaïda.

Hind dont le nom rappelle celui de Hind Bint Utba, épouse d'Abû Sufyâne et mère du calife Muâwiya. Celle qui a combattu le prophète Mohamed (que la paix soit sur Lui) avec acharnement et dureté. Cet acharnement même qui caractérise Hind le personnage du «*À quoi rêvent les loups* » ainsi que son mari Soufiane (il porte le même nom que Abû sufyâne) à tuer des juristes, des intellectuels et des hommes d'affaires.

La dureté légendaire de Hind n'a d'équivalent que l'intelligence connue de Zubaïda, l'épouse de Harûn El Rachid, le calife El Abassi , dont le nom est porté par la femme de Abdel Jalil; un des émirs des groupes islamistes auquel Nafa était sous son commandement dans le maquis . Zubaïda devient l'épouse de Nafa après la mort de Abdel Jalil lors d'une embuscade de l'armée algérienne. C'est elle qui a conduit Nafa à sa perte en lui suggérant le massacre de tout un village pour avoir la grâce de Chourahbil l'émir chef du groupe armé. Elle assiste elle-même à la tuerie en criant : «*N'épargnez ni leur avortons ni leurs bêtes* » p262. N'est elle pas une louve elle aussi au même titre que Nafa et ses compagnons de massacre ? La louve, symbole de la débauche, du latin, «*lupa* » qui renvoie aux femmes de mauvaise vie qui lors, de certaines fêtes se seraient présentées nues sous des peaux de loup. Zoubaïda, n'est elle pas venue s'offrir à Nafa après le décès de son maris en lui promettant gloire et richesse en l'épousant ? Mais sa promesse de trouver le trésor de Abdel Jalil n'était qu'une ruse pour s'enfuir à la ville (Blida).

L'auteur en assignant des nom tels que Hind, Zoubaïda , Soufiane ancrés dans la culture arobo musulmane semble faire appel à la compétence culturelle du lecteur algérien, à son savoir encyclopédique pour trouver la signification de ces noms ainsi que leurs symboliques sans oublier qu'ils sont démarqués par la période des années 90 et la montée du mouvement islamiste. Ce qui le prépare à mieux s'inscrire dans le roman et il lui réserver une meilleure réception.

### III. 2. Les personnages et leurs portraits

Comme le nom des personnages est porteur d'information, la description l'est autant que lui. Les détails physiques et les aspects moraux suscitent certains types de comportements « *Autant de personnages que l'auteur par les problèmes qu'il suscitent et les drames qui en découlent utilise pour renvoyer (le lecteur) à sa propre intolérance oeuvrant ainsi non seulement en peintre, mais en moraliste* ». <sup>172</sup>

A ce titre, la description « *n'est ni innocente ni contingente, [c'] est le premier élément posé dans la réalisation d'un programme narratif* » <sup>173</sup> au lecteur. Les moyens mis en œuvre soit sous forme de portrait ou des touches éparses, orientent l'imagination du lecteur et le guident dans sa perception globale des personnages.

La description d'un personnage permet à l'auteur de dessiner son portrait physique, social, moral et psychologique pour fonder son caractère et amorcer ses faits et gestes dans la suite des événements.

La description est liée à un discours qui explique et enseigne, qui interprète et transfigure. Elle est à la fois des balises d'informations et d'indices pour la suite de la trame romanesque et des amorces pour une meilleure compréhension du roman. C'est à travers le portrait que se manifeste une certaine conception du personnage et de sa vision du monde.

Ainsi, Nafa Walid est un bel jeune homme de 26 ans aux yeux bleus et à la démarche désinvolte. C'est un être courtois, réservé, aimable, soigné et jaloux de sa réputation de « *bel homme* ». « *À Bab El-Oued, dans la Casbah, du côté de Soustara et jusqu'aux portes de Bachjarah, partout où je me manifestais J'incarnais le mythe naissant dans toute sa splendeur. Il me suffisait de me camper au beau milieu de la rue pour l'illuminer de mon regard azuré. Les vierges languissant d'apercevoir ma silhouette, les ringards du coin s'inspiraient de ma désinvolture pour se donner une contenance et rien ne semblait en mesure de résister à la force tranquille de ma séduction* ». pp.21. 22

Nafa est un être rêveur, ambitieux qui n'était pas très fervent aux études (d'ailleurs ratées) mais espérait par contre devenir un jour un acteur international. Le bleu azuré de son regard ne porte-t-il pas ce rêve au fond de ses prunelles ? Etant donné que la couleur bleue est la couleur du rêve, d'évasion, de l'élévation vers le divin.

172- BERTHELOT, Francis. *Le corps du héros*. Ed. Nathan, Paris. 1997. p.92.

173- RULLER-THEURET, F. op.cit. p.84.

Pour cette raison les pharaons de l'ancienne Égypte et leurs épouses teintaient leurs cheveux en bleu parce qu'ils se considéraient comme des êtres divins. Nafa ne se considère-t-il pas comme «une divinité» p31, que Dieu lui a donné la beauté et la santé juste pour être un artiste? Mais le destin en a décidé autrement pour lui. Au lieu d'emprunter le chemin de la renommée et les feux de la rampe, il a suivi la voie du sang et de la violence.

Celui qui a participé au changement du destin de Nafa en le forçant à participer à l'incident tragique de la forêt de Beïnem est Hamid Sallal ; un grand homme noir «carré comme un ring, nanti de deux bras herculéens et d'un visage massif et cabossé » p 36 .

C'est un homme très fidèle au Junior, le fils des Raja. Il le sauve des mains de Nafa vers la fin du roman . Junior a entre vingt-cinq et trente ans dont la fortune et les aventures féminines le rendaient dur et insouciant à la vie des autres humains comme son indifférence à la mort de l'adolescente, tout son souci était de pouvoir de se débarrasser d'elle, vite et en silence pour préserver sa réputation.

Sa sœur Sonia est aussi dure que lui. Très belle, grande, élancée et blonde aux yeux claires «elle évoquait une gerbe de blé saluant la splendeur de l'été » p45. Son statut de fille de riches semble lui permettre de tyranniser Nafa et de le faire courir derrière elle dans les clubs et les boîtes des nuits sans considération pour ses sentiments d'être humain.

L'homme qui a su calmer les tourments de Nafa après l'événement terrible de la mort de l'adolescente est l'imam Younes. C'est un homme d'une trentaine d'années dont la beauté évoque celle d'un prince .Il avait des yeux limpides soulignés au Khôl et un collier de barbe tient au henné. C'est un homme droit et prévenant. Il écoutait constamment les gens nécessiteux et les jeunes désœuvrés qui avaient foi en lui par le biais de sa voix empreinte de bonté et de sagesse, il arrivé à démêler les discordes et à rapprocher les antagonismes. C'est grâce à lui que Nafa a commencé une nouvelle vie comme chauffeur de taxi dont les profits sont distribués aux familles pauvres de la Casbah dont les tuteurs sont en prison suite à leur participations à la grève générale après l'annulation du deuxième tour des élections législatives en 1991 .

La personne qui détenait les comptes de ce réseau d'aide aux familles dans le besoin est Omar Ziri. Ce dernier était avant les événements d'Octobre 1988, un être aux biceps tatoués aux ancrs glauques. Il portait « un béret basque désinvolté sur l'oreille et le cran d'arrêt à la ceinture. Il était accoutré à la longueur d'année d'un bleu pelé aux genoux et d'un



*tricot de matelot usé jusqu'à la trame par les tiraillements d'une bedaine difforme. Toujours un mégot à la bouche et d'une humeur renfrognée, il ne savait pas dire merci et considérait le fait de demander pardon comme la plus vile des dérobades » p104 .Il était le patron d'une gargote qui se transforme en un «Resto de cœur » pour les mendiant et les plus démunies au lendemain de l'avènement du FIS. C'est le stéréotype du personnage «profiteur qui change d'idéologie selon ses intérêts ». Il fut tué par les islamistes parce qu'il puisait dans les fonds du mouvement pour élever sa villa à Cheraga.*

Zaweche était «*le pitre* » de la Casbah. Il jouait le rôle de «*l'idiot de village* » p139. Il a été surnommé Zaweche car il évoquait un héron avec ses jambes longues et frêles, son buste court, son dos voûté avec un profil d'échassier. C'est un être indésirable aux vieux et qui usait de ridicule auprès des jeunes pour se faire remarquer. Il était proche du mouvement islamiste.

Zaweche fut abattu à la veille d'une fête nationale alors qu'il tentait de s'introduire de sa propre initiative dans un cantonnement militaire. Après sa mort, il fut relevé au rang des «*martyres* » par les gens de la Casbah.

Omar Ziri a été assassiné sous le regard de Salah l'Indochine ; l'agent recruteur des groupes armés. C'est un vieillard décharné qui a fait la guerre d'Indochine (d'où son surnom de Salah l'Indochine). Il a participé à la révolution algérienne de 1954 et à la guerre des frontières contre les Marocains en 1963. C'est un être cruel et terrible qui a assassiné ses victimes avec détermination et cruauté. C'est Salah l'Indochine qui va conduire Nafa Walid et nombre de partisans de l'action armée vers le maquis où ils vont rejoindre les groupes armés.

Avant de monter au maquis, Nafa a commis une série de meurtres dont le premier est un juriste, sous la tutelle d'un groupe spécialisé dans l'assassinat des «*fonctionnaires de l'autorité juridictionnelle* », des «*communistes* » et des «*hommes d'affaires* » .

Ce groupe était sous le commandement de Soufiane, un bel homme de vingt-trois ans grand et athlétique. Il a une longue chevelure fillasse qui lui donne une allure chevalière. Avec son visage d'enfant et son sourire désarmant, il charmait aussi bien son entourage que ses victimes. Son groupe se composait de huit éléments choisis avec soin ; des jeunes de moins de vingt-deux ans, issus de familles de notables et d'industriels, leur poste central (pc) se trouve à l'université.

Soufiane est aidé par sa femme Hind dans ses activités, c'est elle qui conduisait la voiture lors des attentats en s'habillant à l'occidentale. Elle est de quatre ans l'aînée de son mari, c'est une «*théopathe* »<sup>p189</sup>, froide et acariâtre, elle était très pâle possédant une longue chevelure noire, elle n'aimait ni les bijoux ni la familiarité. Elle exerçait une influence inouïe sur le groupe.

Ce groupe a assassiné Rachid Derrag, le metteur en scène de nombreux films dont «*les Enfants de l'aube* » où Nafa a joué un petit rôle à côté de Mourad Brik (un acteur – escroc qui a joué un mauvais tour à Nafa en lui volant son argent après lui avoir promis une bourse du centre culturel Français pour un stage en France).

Rachid Derrag est un cinéaste originaire de Tadmait, il est venu à Alger dans les années 70 pour faire du cinéma qu'il a étudié en Russie. Ça n'a pas été la grande gloire pour lui ainsi que pour nombreux artistes algériens à l'ombre des conditions socio-économiques et politiques de l'Algérie des années 90 «*son unique costume trahissant à lui seul, la déchéance d'une génération d'artistes appauvrie pour mieux être assujettie* » p134.

Rachid Derrag n'est pas le seul artiste à être assassiné dans le roman. Il y a aussi Sid Ali le poète, «*le chantre de la Casbah* ». Il était considéré comme le plus grand poète après El-Moutanabbi pour les gens de Sidi Abderahmane. Il a été assassiné par les groupes armés.

Le personnage de Sid Ali le poète renvoie à un autre personnage d'un autre roman de Yasmina Khadra ; celui de «*Dactylo* » dans «*les agneaux du Seigneur* ». Dactylo ou «*l'écrivain public* » de Ghachimat, le village dans lequel se passe la trame romanesque du roman subit le même sort que Sid Ali le poète; il fut tué aussi par les groupes armés.

Sid Ali le poète et Dactylo représentent tout les deux la conscience avertie de la société. Ils sont les portes paroles de la conscience collective. Ce sont des personnages révoltés mais impuissants, ils ne provoquent aucun événement, ils subissent simplement le cours des choses, ils assistent à la métamorphose du réel sans aucune participation de leur part.

La conception du personnage de Sid Ali le poète à l'instar d'un autre modèle culturel et intellectuel; celui de Dactylo, semble trahir la préoccupation de l'auteur concernant la marginalisation et l'oubli dans lesquels se trouvent l'élite de la société algérienne.

L'intertextualité des personnages est un procédé courant utilisé par les auteurs étant donné que *«la figure romanesque est rarement perçue comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes »*<sup>174</sup>.

La dimension intertextuelle du personnage de Sid Ali le poète évoque un autre personnage ; l'homme de la Mandoline, Yahia qui déclarait que : *«l'âme d'une nation se sont ses artistes ; sa conscience; ses poètes; sa force; ses champions »* p58.

C'était un musicien qui jouait à la mandoline avant qu'il ne devienne chauffeur des Ben Sultane, une riche famille algéroise, pour nourrir sa famille. Il adhère au discours des groupes islamistes et devient un de leurs combattants fervents avant qu'il ne soit exécuté par son émir pour ses tours de magie.

Soufiane était l'émir d'un groupe civil qui s'active à la ville d'Alger tandis que Chourahbil était l'émir d'un des groupes armés que Nafa a connu au maquis. Chourahbil est *«un énorme gaillard à la toison moutonnante nanti d'une force herculéenne capable d'assommer un âne d'un coup de poing »* p223. C'est *« un vétéran de l'Afghanistan »* p223. Sa troupe est composée majoritairement de parents et de voisins (il était natif de la région). Il régnait en maître sur sa circonscription en assumant les fonctions de maire, de juge, de notaire et d'imam en même temps.

Chourahbil est secondé par son cousin Abdel Jalil, *« un authentique géant si colossal qu'on ne trouvait pas de chaussures à sa pointure. Haut et large, des cartouchières en sautoir avec une chevelure tressée »* p232. Il faisait trembler ses hommes de peur rien qu'en plissant les yeux. Il commandait la section itinérante de l'unité. C'est lui qui a nommé Nafa *« émir »* à la tête d'un groupe armé. Il succombe suite à une blessure contractée par le fusil d'une fermière.

---

174- JOUVE, V.op.cit.p.48.

Sa femme Zoubaida est belle et grande avec une longue chevelure. C'est une femme de fer, dure et ambitieuse. La première fois que Nafa l'a vu, elle était « *sanglée dans une tenue bariolée, les pieds dans des espadrilles et le pistolet à la ceinture* » p 249. Elle devient sa femme après la mort de Abdel Jalil.

Doter les personnages de «*À quoi rêvent les loups*» de caractéristiques relatifs à l'apparence physique, à la personnalité, à l'idéologie et à l'histoire individuelle, c'est faire entrer les personnages dans un système de relations internes échafaudé par l'auteur. Par conséquent, ils participent à l'agencement narratif avec l'apport de leurs traits visibles, convergents et divergents. Ils orientent le lecteur lors du processus de la lecture en lui permettant de représenter les personnages dans son monde de référence puisé dans le réel algérien des années 90, ainsi la réception du roman sera facilitée par la représentation des personnages dans l'horizon d'attente du lecteur.

### III. 3. L'incidence de l'espace sur les personnages

« *L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action (...) la transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales* »<sup>175</sup>.

L'espace semble être une notion essentielle pour tenter d'approcher le roman, il permet à l'action d'évoluer et de se transformer. Toute représentation de l'espace est donc signifiante, elle n'est pas gratuite. La description de l'espace ne sert pas seulement à donner à l'œuvre un ancrage réaliste mais les différentes figurations de l'espace fonctionnent comme des discours spécifiques sur le réel qui les sous-entend. Dès lors, la représentation de l'espace n'est pas considérée comme « *une simple mimesis* » mais plutôt comme « *une forme particulière de discours* » sur le monde.

Le lecteur au fil de sa lecture est transporté de son vécu réel vers le lieu de la fiction textuelle. L'acte de lecture n'est qu'un « *prétexte* » pour le lecteur de se déplacer vers un autre espace que le sien et qu'il lui faudrait identifier à partir de repères familiers dans son monde de référence.

Inscrire géographiquement le roman permet l'authentification de la fiction, des actes et des dires des personnages. Ce que confirme H. Mitterand en soulignant : « *le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui, court-circuit la suspicion du lecteur : puis- que le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai (...)* »<sup>176</sup>.

L'apparition du lieu dans le texte est le point de départ d'une description de l'environnement où se déplacent et agissent les personnages. « *Tout récit comporte en effet quoi que intimement mêlées et en proportions très variables d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description* »<sup>177</sup>.

---

175- MITTERAND, H cité in *L'espace comme enjeu chez trois écrivains d'Algérie*. Mémoire de Magistère de Kacedi Kheddar Asia, Université d'Alger, 1988.

176- Ibid.

177- GENETTE, G. Ibid.

Le déploiement des lieux décrits dans le récit est porteur de significations. Il permet d'appréhender l'espace non comme un lieu muet et passif mais comme une «*construction dynamique*» pétrie de charges symboliques.

L'espace dans un texte littéraire est tributaire de valeurs dans la mesure où il n'est pas «*Une simple topographie ; il est en même temps et à tous les niveaux, le support d'une axiologie (...)*»<sup>178</sup>. Ainsi, le recensement des lieux et leurs descriptions s'accompagne de l'identification des valeurs qu'ils véhiculent et les fonctions qui leur sont assignées dans la trame romanesque.

«*À quoi rêvent les loups* » est un roman inscrit dans un espace prédominant ; Alger. Cette ville est le lieu de support du récit. Les noms précis des rues, des quartiers, des places rappellent l'espace réel et donnent au roman un ancrage réaliste et authentique.

Chaque nom de lieu donne au lecteur l'impression que sa lecture a une relation avec le réel géographique qui sert de substrat au roman. Cette «*impression du réel* » le reconforte dans sa connaissance du monde ainsi décrit et y oriente d'emblée sa réception.

Donc, Alger est la toile de fond du récit. Tous les lieux relevés dans le roman ont leurs correspondants dans la réalité, la Casbah, Bab El-oued, Soustara, Kouba, Benaknoun, Port-Saïd ... Ce sont tous des lieux que le lecteur peut repérer ou inscrire sur une carte géographique.

Alger est l'espace d'une tension qui cherche le moindre prétexte pour se libérer dans la violence et l'agression car elle oscille entre deux univers, ceux de la dichotomie riche / pauvre. Elle marque l'habituel clivage entre ville «*haute* » et quartiers «*populaires* ». L'espace des riches est suspendu sur les hauteurs d'Alger «*un petit bout de paradis aux chaussées impeccables et aux trottoirs aussi larges que des esplanades, jalonnés de palmiers arrogants* » p24.

Cette scène évoque celle de Beverley Hills<sup>179</sup>, le quartier chic de Los Angeles ; la ville américaine. Ce quartier est habité par des personnalités célèbres dans le monde du cinéma, la musique et les affaires. L'auteur en évoquant Beverley Hills semble vouloir donner une «*authenticité* » et une «*crédibilité* » à son récit par l'allusion à un quartier célèbre à la même époque où se déroulent les événements du roman (les années 90).

178- ERTRAND, D. Note de lecture.

179- Beverley Hills est aussi le titre d'un feuilleton américain dans les années 90. Le public Algérien le suivait à travers une chaîne de télévision Française.

La similitude de la description des deux espaces (même s'ils sont éloignés géographiquement) a amené apparemment le chauffeur de l'agence de recrutement, à ironiser en déposant Nafa devant la résidence des Raja : « *Bienvenue à Beverley Hills* ». p24.

La résidence des Raja est un espace où respire la richesse, l'opulence. Elle « *déroulait sa féerie de l'autre côté de la cité, face au soleil avec sa piscine en marbre bleuté, ses cours dallées que l'on pouvait contempler de la rue et debout au cœur de ses jardins, semblable à une divinité veillant sur ses édens, le palais tout droit tiré d'un conte oriental* ». p24.

Dans ce nouveau espace (la résidence des Raja) s'ouvre devant Nafa : rues, plages, clubs, boîtes de nuits qui vont le transporter dans un autre monde que celui qu'il avait l'habitude de fréquenter à la Casbah et Bab El-Oued. La résidence des Raja est un *lieu-découverte* pour Nafa dans l'univers huppé des gens fortunés.

La forêt de Beïnem est un *lieu-basculement* dans la vie de Nafa Walid. C'est dans cet espace ouvert où il a assisté au massacre du corps d'une adolescente, maîtresse de Junior, le fils des Raja, morte d'une forte dose de drogue par Hamid Sallal. Nafa n'a pas pu supporté la scène terrible dont il était témoin, sa nature sensible et sa vocation d'artiste se sont heurtées à tant de violence et d'horreur.

Ce drame dans la forêt de Beïnem a souligné le début du basculement de la destinée de Nafa. Il a marqué un pas décisif quand à la voie qu'il devait emprunter par la suite ; celle de la tuerie féroce. Il l'a transformé d'un être rêveur, sensible en être sanguinaire.

Après l'événement tragique de la forêt de Beïnem, Nafa se réfugie dans sa maison à la Casbah. La maison paternelle est décrite comme « *une veille bâtisse de trois pièces. On s'y serre les coudes* » p68. C'est un espace clos, où il vit avec ses parents et ses cinq sœurs. C'est un lieu peuplé par les grognements quotidiens du père de Nafa, de la soumission de sa mère et la souffrance silencieuse de ses sœurs. La maison familiale censée apaiser la tourmente de Nafa, ne fait que l'aggraver par l'atmosphère d'insatisfaction et de misère qui règne.

Nafa trouve la paix dans la mosquée de la Casbah aidée par l'imam Younes. La Casbah est le lieu où se passent la plus part des actions du roman. C'est un *lieu-symbole* : symbole des traditions et des coutumes d'Alger, symbole de la révolution algérienne. Dans « *À quoi rêvent les loups* », la symbolique de la Casbah revêt plusieurs apparats : celui de la

misère socio-économique dans laquelle vive ses habitants, le tumulte politique qui l'a secoué et a déclenché l'action armée.

Nafa croyait qu'il allait trouver la sérénité dans les ruelles de la Casbah après le drame de Beïnem (il l'a trouvé pour un moment) mais les événements qui s'y déroulèrent, le bousculèrent et l'entraînèrent dans l'engrenage de la violence et la terreur.

Nafa impliqué par les événements prémisses du drame algérien, se trouve poursuivi par la police, Il s'abrite dans un bidonville d'El Harrache où vit Salah l'Indochine, il y reste pendant un moment avant qu'il ne rejoigne le groupe de Soufiane. Il y retourne une seconde fois pour monter au maquis guidé par Salah l'Indochine.

En voyant le bidonville pour la première fois, Nafa était bouleversé par la misère qui règne aux portes d'Alger (El Bahja). Il voyait « *des centaines d'horribles gourbis s'amoncelaient sur le terrain vague: toitures défoncés, enclos bricolés avec des plaques de tôle ondulé et de morceaux de voitures, fenêtres découpées dans des caisses, recouvertes de Plexiglas poussiéreux et de cartons pourris, flaques de rinçures grouillantes de bestioles, fourgons désossés couchés en travers des « patios » monticules d'ordures ménagères, et au milieu de cet univers dantesques, des spectres quasi détritviores erraient, le regard tourné vers l'intérieur de leur crâne, la figure tendue comme une crampe* » p174.

Le bidonville est un espace pour marginaux. C'est un lieu qui représente parfaitement l'abîme qui sépare les deux communautés qui abritent Alger, la collectivité riche et opulente résidant sur les hauteurs et la collectivité pauvre et démunie installée dans les quartiers bas et les lisières de la ville.

En raison de son apparence misérable et négligée, le bidonville devient un *lieu-passerelle* vers le maquis où s'activent les groupes islamistes armés.

D'un bidonville d'El Harrache, Nafa est passé à la villa de Soufiane « *une superbe villa juchée sur un verger, au haut de Benaknoun* ». p189. C'est dans ce lieu que Nafa a commis son premier meurtre, celui d'un magistrat ainsi que les autres meurtres en collaboration avec les membres de groupe de Soufiane. C'est aussi dans ce lieu où il a assisté à l'élaboration de l'assassinat de Rachid Derrag le cinéaste ainsi qu'à son élimination physique.



La villa de Soufiane malgré son apparence paisible d'un foyer conjugal; celui de Soufiane et Hind, est un centre opérationnel d'attentats contre des hommes juridiques.

Pour Nafa, la villa de Soufiane est *un lieu- apprentissage* pour son activité armée. C'était une étape transitoire voire décisive qui l'a préparé à son départ pour le maquis afin de s'intégrer physiquement et idéologiquement.

« À quoi rêvent les loups » donne une autre interprétation du maquis dans les années 90 ; le maquis, espace fondamental de la guerre de libération algérienne est un lieu mythique qui revêt beaucoup de valeurs ; l'espace de lutte, de sacrifice et de bravoure. Le maquis ou « *Djebel* », lieu de combat contre la colonisation française pendant la révolution algérienne, devient un espace d'action pour les groupes islamistes armés, dès lors « *l'appréciation* » du maquis se trouve modifiées. La transformation de la symbolique du maquis est faite par le biais d'un personnage du récit : Salah l'Indochine. Un ancien combattant de la révolution qui « *connaît le maquis mieux que ses poches* ». p176.

C'est lui qui assume la transition du maquis comme un lieu positif, accessible au temps de la guerre de l'indépendance vers le maquis, lieu négatif, interdit, inaccessible pendant la décennie noire.

C'est au maquis où s'affirme désormais le destin de Nafa Walid en tant que membre des groupes armés puis comme « *émir* » d'un de ses groupes. Son destin ensanglanté s'achève dans un appartement de la banlieue d'Alger où il a été dénoncé ainsi que ses compagnons.

Le recensement des lieux- jalons dans le parcours narratif de Nafa Walid ne fait pas exempt de la description d'autres lieux notamment la maison de Sid Ali le poète et le bureau de Rachid Derrag, le metteur en scène. La description de ces deux espaces est un vif témoignage des conditions socio-économiques dans lesquelles vivent les artistes algériens (toutes catégories confondues) pendant les années 90.

La maison de Sid Ali: « *tenait de la geôle, les murs étaient nus, rêches au toucher, ils n'avaient pas connu une couche de peintre depuis très longtemps. La pierre centenaire brillait dans la pénombre. Le plafond était haut, bigarré de salpêtre. Le carrelage ébréché était pansé, ça est là, par des toisons de brebis. Une lucarne filtrait une lumière livide, tranchante comme un couperet, qui dévoilait des tapis dans les encoignures, une mandoline, une jarre, des manuscrits et la carapace d'une tortue géante* ». p93.

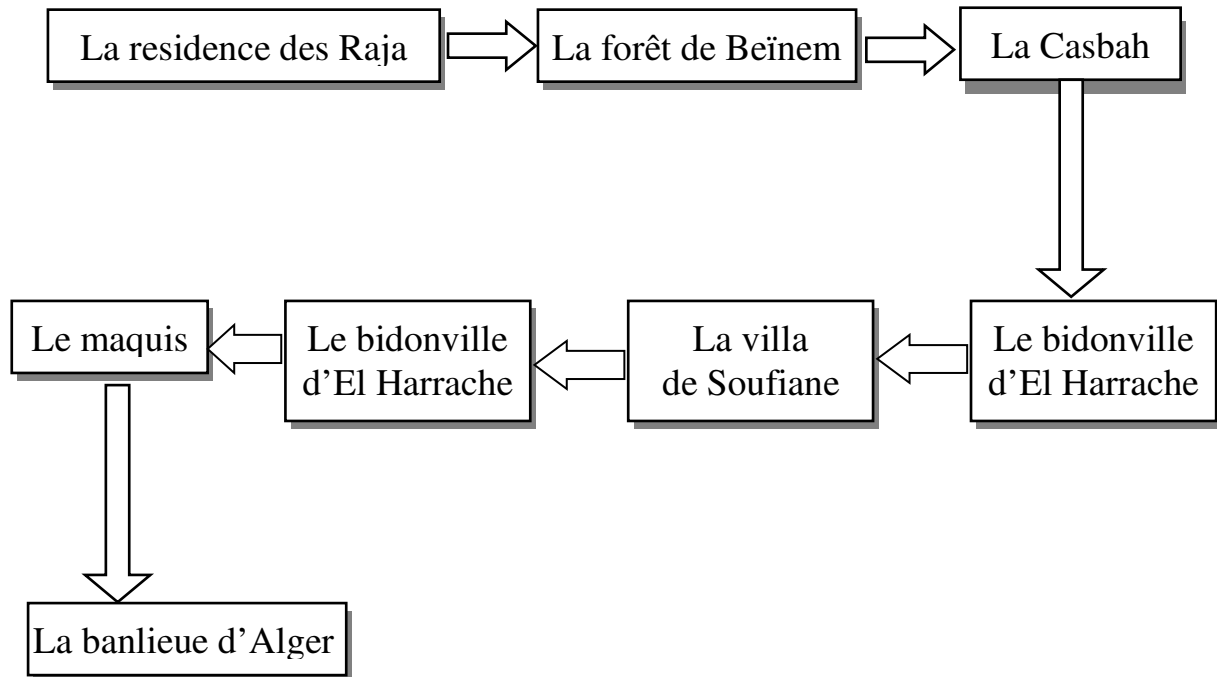
La misère qui règne dans la maison du poète trouve son écho dans le bureau du Rachid Derrag. Ce dernier « *étant exigü, juste un cagibi malodorant où s'entassaient des tiroirs métalliques superposés, deux fauteuils en cuir synthétique pelé, une table entaillées et des étagères chargées de grimoires aux pages racornies. Les semelles de chaussures imprimaient nettement leur empreinte sur le parquet poussiéreux. Au mur, l'affiche de « chronique des années de braise » jaunissait* ». p133

La description de ces deux espaces d'une façon très détaillée avec des signes révélateurs du vécu difficile des deux artistes, laisse supposer que l'auteur estime qu'une des composantes du drame algérien des années 90 est « *la mise en demeure* » du talent, du don des hommes capables de bouleverser le monde avec la magie du verbe et le pouvoir de l'image.

Yasmina Khadra en dotant le personnage principal de son roman de statut d'acteur semble rendre hommage à l'artiste sensible aux soucis de son pays et affecté par le mal qui le range. La transformation de Nafa d'un artiste qui veut faire une place parmi les étoiles en un tueur sans pitié et sans scrupules, est la conséquence des conditions socio-économiques, historiques, politiques et culturelles de l'Algérie des années 90.

En somme, chacun des lieux cités auparavant est une étape importante voire décisive dans le parcours de Nafa. Ils correspondent historiquement à des moments marquants les années 90.

## L'itinéraire de Nafa Walid



L'itinéraire suivi par Nafa est explicite et facilement repérable. Le lecteur, au fil de sa lecture s'imprégnera rapidement de l'approximation du réel dans « *À quoi rêvent les loups* ». A l'aide des noms des lieux et de leurs descriptions, sa lecture se trouve orientée sans aucune peine et le sens est construit d'emblée.

#### III.4. L'impact du temps sur les personnages

« *Le roman se fabrique un temps pour être* »<sup>180</sup>. Le temps se présente donc comme une composante essentielle au fonctionnement du récit. Il participe à l'inscription de la trame romanesque dans un « *univers réel* » par les indices qu'il offre au lecteur. Yve Reuter estime que « *les indications temporelles peuvent « ancrer » le texte dans le réel lorsqu'elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés* »<sup>181</sup>.

Considéré comme « *l'armature même du récit* »<sup>182</sup> dans le roman traditionnel ou « *coupé de sa temporalité* »<sup>183</sup> dans le nouveau roman, le temps n'en demeure pas moins un support fondamental de la narration romanesque.

Au fait, le temps n'a cessé d'être un domaine fertile concernant l'étude de l'œuvre littéraire. En ce sens, « *le texte présente toujours les traces du temps auquel a été soumis l'auteur et dans lequel évoluent les personnages* »<sup>184</sup>.

L'approche narratologique a contribué grandement à l'étude de l'instance temporelle sous la tutelle de Gérard Genette. Ce dernier a fait la distinction entre deux séries temporelles : « *le temps fictif* » de l'histoire et « *le temps de sa narration* ». Le premier temps ; le temps de la fiction se réfère à la durée du déroulement de l'action en vertu de l'ordre d'apparition des événements de l'histoire ainsi que de la fréquence de reproductions de ces événements dans la narration. Le second temps, celui de la narration est le temps de la lecture exprimé en nombres de pages ou de lignes.

Le temps de l'histoire et le temps de la narration sont réunis sous l'appellation de « *temps internes* », selon Christiane Achour et Amina Bekkat qui les opposent aux « *temps externes* », c'est-à-dire l'époque à laquelle vit l'écrivain et à laquelle vit le lecteur.

Le roman de Yasmina Khadra, « *À quoi rêvent les loups* » est jalonné de références historiques qui tissent une trame fortement ancrée dans les événements récents de l'Algérie.

---

180- TOURSEL, N, VASSEVIÈRE, J. op.cit. p.115.

181- REUTER, Y. op.cit. p.57.

182- TOURSEL, N, VASSEVIÈRE J. Ibid.

183- ROBBE- GRILLET, A. op.cit. p.116.

184- MILLY, J. op.cit. p.123.

« À quoi rêvent les loups » est amplement inscrit dans la réalité socio-historique des années 90. Il mène le lecteur, tout au long du récit à suivre les différents événements qui ont secoué l'Algérie à travers le parcours narratif du personnage principal Nafa Walid dont la destinée se trouve complètement changée, en même temps que la mutation qui s'opère au sein de la société algérienne sous le poids des événements de la décennie noire.

Le roman de Yasmina Khadra raconte l'histoire de l'Algérie contemporaine à travers le récit d'une histoire individuelle; celle de Nafa. L'auteur y esquisse l'actualité dramatique d'un pays qui aspire enfin à la paix après une longue guerre de libération contre la colonisation Française.

« À quoi rêvent les loups » introduit le lecteur dans le climat qui a régné à Alger (la capitale du pays est donc le cœur de tous les événements) au début de l'éclatement de la crise politique et le déclenchement de l'action armée.

Des événements tels que les élections communales, les élections législatives, la grève générale lancée par le parti politique FIS et l'arrêt du processus électoral après le premier tour des élections législatives sont évoquées dans le roman. En s'appuyant sur ces repères historiques dans le récit, Yasmina Khadra voulait doter son roman d'une épaisseur historique non contestable et convaincre le lecteur de la « vérité de sa fiction ». Ce que d'ailleurs, Danilo Kis admet en soulignant qu'il « faut donner au lecteur des repères authentiques, trouver une ruse pour convaincre le lecteur.....de la vérité de ce qui est écrit »<sup>185</sup>.

L'auteur ne se contente pas d'évoquer les événements avatars du drame algérien avant et après l'arrêt du processus électoral. Il évoque aussi les manifestations d'Octobre 1988 dans son introduction du personnage de Omar Ziri dans la narration. Ce dernier adhère au discours idéologique islamiste après les événements d'Octobre. Sa vie se trouve changée ; d'un patron d'une gargote minable à un homme important dans le mouvement islamiste chargé de la collecte des fonds. Ce qui ne lui a pas épargné une mort violente causée par sa corruption et sa déshonnêteté.

---

185- KIS, Danilo cité in *Didactisation et Historicité dans la Crisalyde de Aicha Lemsine*. op.cit.

Salah l'Indochine, ce vieil homme a préféré être un recruteur des groupes armés que de porter le titre d'un ancien combattant de la guerre de l'indépendance.

Nafa Walid, le héros du roman, dont la vie se trouve basculée au rythme des événements qui ont marqué les dix dernières années, d'un « chauffeur » d'une famille riche et influente à un « émir » d'un groupe armé.

Le lecteur est mis en connaissance de la période historique du récit dans la première partie du roman (*le grand Alger*) à travers un dialogue entre Nafa et Sonia ; la fille des Raja (p 45) quand il était allé l'accueillir à l'aéroport après son retour de Genève. La conversation tournait autour du parti politique FIS, le Front Islamique du Salut et sa victoire aux élections communales. Le lecteur déduit de leurs propos qu'il s'agit de l'année 1991.

D'après la conversation, Sonia semble avoir peur de la victoire du parti politique FIS aux élections, elle craint pour sa liberté et pour son émancipation du projet islamiste. Tout autant que Hanene, la sœur de Nabil Ghelem et Mme Raïss. Ces femmes qui voyaient dans le discours islamiste une entrave pour leur liberté durement acquise au sein de la société aux moyens de l'instruction et du travail.

L'inscription dans le temps permet de situer la trame romanesque dans une période historique déterminée. « *L'histoire forme autour de l'œuvre un cadre prévisible et construit un système d'attentes réduisant les possibles* »<sup>186</sup>.

Ainsi, la chronologie romanesque dans « *À quoi rêvent les loups* » est aisément constituable par le lecteur connaisseur des événements marquants de l'histoire de l'Algérie des années 90 en s'aidant des indications que l'auteur donne à travers le déroulement des événements. Une date aussi explicite que « *le Mercredi 12 janvier 1994, à 7 h 35* » a pour effet d'engager le récit dans le temps du réel, en même temps qu'elle annonce un événement important dans le parcours de Nafa. Au fait, elle est la date du premier meurtre commis par lui, celui d'un magistrat devant la porte de sa maison et devant les yeux de sa petite fille.

---

186- RULLIER-THEURET, F. op.cit. p.72.

Cette date précise est d'ailleurs la seule que l'auteur avance dans le récit. Il semble marquer par cette date la voie de non – retour que Nafa devait emprunter par la suite, en tuant un être humain sans défense qui sera le premier d'une longue liste de meurtres et d'assassinats.

Donc, la date précise dans le roman est «*le signal linguistique que quelque chose commence, équivalent d'une prolepse et d'une promesse d'action (...) il va se produire un événement remarquable qui mérite d'être raconté, car il est un moment du drame, sans quoi le narrateur ne prendrait pas la peine de préciser le jour*»<sup>187</sup>.

L'auteur utilise d'autres marques temporelles dans le récit telles que «*cette matinée de Mars*», «*Durant deux semaines*», «*ça fait dix ans*», «*après plus de deux années de séparation*». Ces indices temporels assignent à l'histoire une durée et une époque : «*les dates précises renvoient à des entités immuables qui mettent en place un repérage dans l'absolu et deviennent des points d'ancrage auxquels renvoient les indices de fiction*»<sup>188</sup>.

En somme, la narration est construite autour d'un fil chronologique auquel se greffent dates, indications et références temporelles qui prêtent au roman son «*effet de réel*».

Cependant, «*À quoi rêvent les loups*» ne commence pas par un ordre chronologique, le roman débute plutôt par l'entrée «*in medias res*» ; c'est à dire une entrée «*au milieu*» de l'action. Les informations complémentaires sont données à la fin du roman.

L'entrée «*in medias res*» est un des cas les plus courants d'«*anachronismes narratives*», autrement dit perturbations de l'ordre d'apparition des événements.

Il existe deux types d'anachronies narratives : l'anachronie par anticipation appelée «*prolepse*» ou «*cataphore*» qui consiste à raconter ou évoquer à l'avance un événement ultérieur et l'anachronie par rétrospection appelée «*analepse*» ou «*anaphore*» qui consiste dans les retours en arrière qui permettent d'évoquer après coup un événement antérieur.

---

187 - RULLIER-THEURET, F. op.cit. p.75.

188- Ibid. p.70.

Dans les deux cas, les anachronies narratives visent l'éveil et la curiosité du lecteur et jouent la fonction d'accroche de son attention.

L'entrée « *in medias res* » de « *À quoi rêvent les loups* » fait pénétrer le lecteur dans une histoire en cours sans aucune introduction où il se trouve sous- informé. Le lecteur reste sur son insatisfaction qui s'apaise au fil de l'histoire pour arriver à la fin dans la dernière page.

Des noms des personnages sont donnés comme Abou Tourab, Ali, Doujana, Handala. Seul le personnage- narrateur reste anonyme ; il est appelé « *émir* » par Abou Tourab. Ce n'est que plus tard, au fil de la narration que le lecteur saura qu'il s'agit de Nafa Walid.

Des indications du temps sont données au début du roman comme « *Il est 6 heures du matin* », ainsi que les lieux de l'action tels que « *Alger* », « *l'immeuble a été évacué aux premières heures de l'accrochage* » p.p11-12.

Néanmoins, le lecteur pendant l'acte de lecture, ne connaît pas les rapports qu'entretiennent les personnages ni comment ils ont échoué dans ce lieu et à ce temps précis. Il attend que l'auteur lui fournisse des explications pour qu'il se projette dans la trame narrative. Ce n'est qu'au fil de la lecture du récit que le lecteur peut nouer les bribes de l'histoire et c'est vers la dernière page que le lecteur accède à la réponse de l'énigme posée au début du roman. Ainsi, la fin et le début de « *À quoi rêvent les loups* » se répondent pour orienter la lecture, combler l'attente du lecteur et donc le préparer à mieux recevoir le roman.

Dans une autre optique, être un récit de fiction n'a pas empêché « *À quoi rêvent les loups* » de revêtir une dimension historique qui le situe pleinement dans les événements réels de la dernière décennie. Le roman peint un portrait chronologique des faits réels en corrélation avec l'évolution des personnages du récit. L'auteur soumet les personnages à l'effet du temps en faisant en sorte qu'ils subissent son impact sur leurs destins. Une sorte de parallélisme est donc instauré entre les personnages, en particulier, le personnage principal Nafa, ses actions, ses problèmes et ses bouleversements psychologiques et idéologiques et les événements historiques des années 90. Le lecteur peut alors mettre ses connaissances historiques et politiques au service de l'histoire racontée pour mieux appréhender les personnages et reconnaître les moments historiques du roman. Dés lors, la lecture du roman se trouve grandement facilitée et le processus de la réception activée.



### Conclusion

Les personnages de « *À quoi rêvent les loups* » traversent la trame romanesque avec leurs conflits, leurs tensions et leurs alliances. Ils évoluent, se transforment au rythme des événements qui parcourent le roman, en fonction de l'espace qui les abritent. L'ambition de Yasmina Khadra de peindre la société algérienne des années 90 va au delà de « *murmurer* » le réel de ses personnages, il les noie dans la réalité sociale, politique, culturelle et idéologique de la dernière décennie

Les lieux cités dans l'œuvre ; les rues, les quartiers, les clubs sont tous des espaces familiers au lecteur algérien. Ils ne sont que « *l'éclatement* » du lieu principal de l'action à savoir, Alger. La capitale de l'Algérie se trouve au cœur de la trame romanesque avec ses quartiers populaires et ses belles avenues, marquant la distance qui existe entre les gents d'une même ville. Cette distance marque fortement les personnages de « *À quoi rêvent les loups* » et les incite à vouloir changer de vie, changer de destin.

Nafa, le personnage principal, en est la preuve. Sa transformation d'un « *acteur* » à un « *émir* » révèle l'ampleur de la métamorphose des années 90 et leur ambiance dramatique.

La datation précise et l'évocation des événements historiques sont d'une grande nécessité pour suivre l'évolution des personnages et leur donnent un ancrage réel dans le monde de référence du lecteur. Ce dernier utilisant tout son savoir et ses connaissances de la décennie 90, va procéder à l'actualisation du sens et s'inscrire dans le roman avec tout son poids informationnel.

**CHAPITRE IV**  
***PERSPECTIVES CRITIQUES***

*« Comprendre un texte, c'est bien plutôt être prêt à se laisser  
dire quelque chose par ce texte ».*

GADAMAR, H.G. *Vérité et méthodes.*  
Edition Seuil, Paris, 1976, p.107.

## Introduction

«Une littérature n'existe que dans la mesure où des lecteurs participent à la réalisation du projet inhérent à son écriture »<sup>189</sup>.

Une œuvre littéraire ne peut en effet se suffire à elle-même, se contenter du seul apport de son auteur, elle a besoin aussi de ses lecteurs pour participer à son interprétation et à l'actualisation de son sens.

Pour y faire, le lecteur a besoin de reconnaître dans l'œuvre, des repères qui peuvent l'orienter pendant la lecture, qui éveillent son intérêt, aiguïssent sa curiosité et comblent ses lacunes par le savoir apporté par l'œuvre. Bref ! Tout ce qui dans l'œuvre répond à son horizon d'attente.

Le lecteur algérien, de par sa lecture de l'œuvre de Yasmina Khadra «*À quoi rêvent les loups* » cherche à trouver des réponses aux interrogations qui peuplent la décennie 90 suite aux événements violents qui l'ont agité. Il s'intéresse au substrat du drame algérien, à savoir le contexte socio- historique de sa naissance, à la thématique dont elle a accouché et qui fait l'essentiel de la narration de «*À quoi rêvent les loups* ».

Une lecture de quelques critiques, sur «*À quoi rêvent les loups* » notamment dans la presse, semble nécessaire pour apporter plus d'éclairage à la réception du roman en Algérie et même à l'étranger surtout en France (en raison de son édition française).

Les maisons d'éditions jouent un rôle non négligeable quand à la réception d'une œuvre littéraire ; un bref aperçu du paysage éditorial algérien est esquissé accompagnée d'une réflexion sur la quatrième de couverture de «*À quoi rêvent les loups* » pour clôturer ce chapitre.

---

189- SALHA, Habib. In *La réception du texte magrébin de langue française*. Ed. Cérès, Tunis, 2004. p.4.

#### IV.1. Le contexte socio – historique

«L'œuvre n'a de sens que dans son rapport à l'histoire. Elle est le fruit d'une période précise. Elle entretient avec l'histoire une relation nécessaire et réciproque ». <sup>190</sup>

L'œuvre littéraire est nécessairement liée aux événements historiques qui ont façonné sa production et servi de cadre à sa réception. Elle est tributaire d'indices socio-historiques qui orientent l'acte de lecture et permettent au lecteur de s'inscrire dans le texte. L'histoire devient donc, un témoignage, un document pour l'appréhension et la compréhension de la société avec laquelle elle est en rapport étroit.

L'œuvre littéraire reflète la société qui l'engendre et les mouvements historiques qui la traversent. L'auteur écrit son texte inspiré par la situation historique dont il est témoin. Son écriture est bien ancrée dans son temps, son milieu et son histoire «l'écrivain n'est pas là pour dégager la structure complète d'une époque: il doit nous en donner une page, un aperçu privilégié, qui en droit n'est pas remplaçable par un autre, ce privilège lui vient de sa société, où il existe sous deux formes, comme individu et comme écrivain » <sup>191</sup>.

L'écrivain se trouve ainsi «chroniqueur » des faits liés à l'histoire de la société dont il fait partie. Ce que confirme R, Barthes dans les propos suivants : «l'écriture est un acte de solidarité historique (...). 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, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'histoire ». <sup>192</sup>

L'auteur est donc engagé dans l'histoire. Il est appelé à faire connaître au lecteur la situation historique dont son œuvre porte l'emprunte ainsi que les fluctuations de la société à laquelle il appartient.

Pour Goldenstein : «il n'existe pas de littérature hors d'une histoire qui conditionne son émergence et d'un système social qui l'institue, la valorise, la transmet et veille à sa réception » <sup>193</sup>. Ce qui amène à dire que l'œuvre littéraire par son inscription dans une période donnée, s'insère dans une société déterminée et à une époque marquée de

190 –BOUZAR, Wadi. op.cit. p.134.

191–MACHERY, P cité in *l'espace comme enjeu chez trois écrivains d'Algérie*. op.cit.

192 – BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Ed. Seuil, Paris, 1953, 1972. p.18.

193– GOLDENSTEIN cité in *Didactisation et Historicité dans la Crisalyde de Aicha Lemsine*. op.cit.

l'institution littéraire où l'auteur s'empare du texte littéraire afin d'en faire une véritable source des faits historiques pour un lecteur avide de connaître l'histoire qui tourmente sa société.

En ce sens, Jean Peytard affirme «*l'écrivain, le texte, les lecteurs sont historiquement, socialement et ethnologiquement situés et en profondeur ; ils entretiennent des rapports plus ou moins étroits avec les événements de leur époque et leur pays* ». <sup>194</sup>

Dés lors, les conditions socio- historiques déterminent la production et la réception d'une œuvre littéraire à telle ou telle époque comme les bouleversements sociaux et les changements politiques.

Dans cette optique, l'œuvre de Yasmina Khadra «*À quoi rêvent les loups* » se présente comme une œuvre bien ancrée dans le contexte socio- historique de sa production, celui des années 90. Ce roman reflète une réalité algérienne durant cette décennie, celle de la montée du terrorisme. Il fait allusion à l'histoire qui lui est contemporaine et tente de percer ses faits et ses mouvements.

On trouve l'écho de cette «*transcription*» de l'histoire dans les propos de Yasmina Khadra en réponse à la question suivante :

- «*Beaucoup de gens qui vous connaissent pensent que vous êtes un talentueux transcritteur du vécu des 10 années de feu. Etes vous de même avis?*
- **Yasmina Khadra** : *J'ai fait mon devoir de mémoire. J'avais une tragédie sur les bras, il fallait la conjurer. Parler de son pays n'est pas dévalorisant. Contribuer à l'écriture de son histoire, c'est jalonner son avenir de repères salutaires. Par ailleurs, l'Algérie n'est pas encore dite. Nous avons besoins de milliers d'écrivains pour espérer cerner notre vérité et concevoir notre salut* ». <sup>195</sup>

«*À quoi rêvent les loups*» est un roman qui dévoile et restitue les événements politiques et les mutations sociales qui ont marqué les dernières années. Il tente de tracer l'image de la société algérienne, transformée par des conditions d'ordre politique, religieux, idéologique et culturel.

---

194-PEYTARD, Jean. op.cit.

195- Khadra, Yasmina. El Watan, 18 Mai 2004.

L'auteur raconte une histoire certes individuelle mais qui relate en même temps le drame de tout un pays pendant une époque précise, considérée parmi les plus tragiques de son histoire. Le lecteur n'ayant pas assez d'informations sur cette période est à l'affût de tout écrit, de tout texte pouvant l'informer sur les événements terribles qui ont secoué l'Algérie pendant les années 90.

«À quoi rêvent les loups» offre au lecteur l'occasion de satisfaire sa curiosité, répondre à son intérêt pour l'actualité de la dernière décennie. Le roman de Yasmina Khadra décrit une situation lourde des conséquences des événements et des problèmes que la société algérienne vit avec l'avènement des années 90 et la fin des années 80. L'Algérie a connu pendant les années 80 une situation difficile d'ordre social, économique, culturel et politique qui a servi de substrat aux événements tragiques des années 90. Le bouillonnement social puisant dans la crise du chômage, du logement, le spectacle des nouvelles richesses qui accentuent les clivages entre les privilégiés et les exclus, la frustration de tous ordre s'accumule particulièrement chez les couches les plus jeunes de la société.

Tous ces facteurs se conjurent pour alimenter un mécontentement qui débouchera sur les événements d'Octobre 1988 marquant la fin d'une époque. Ainsi, les émeutes d'Octobre vont conduire le pouvoir en place à reformer le paysage politique, économique et culturel en instaurant le pluralisme politique et culturel, la liberté d'expression et l'ouverture au libéralisme économique avec la revendication de la nécessité du retour à une « *authenticité* » arabo musulmane qui se présente « *comme une réponse (au) trouble très profonds* »<sup>196</sup> de la société.

Cette époque a vu l'émergence de nouvelles forces politiques qui luttent pour un nouvel ordre politique. Les conflits politiques et idéologiques ont prit une grande ampleur allant jusqu'à l'usage de la violence armée.

Les événements d'Octobre représentent un instant crucial dans l'histoire de l'Algérie contemporaine. Ils marquent l'effondrement du système en place fondé sur un parti politique unique. Ils marquent la modification complète du paysage social, culturel et politique du pays.

---

196- STORA, Benjamin cité in *Espace Algérien et réalisme romanesque des années 80. Thèse de doctorat*, Tabti, B, M, Université d'Alger, 2001.

De surcroît, ces événements ont provoqué une profonde fissure dans le tissu social et ont engendré des mutations au sein de la société. Ils sont évoqués dans le roman pour décrire la métamorphose sociale opérée à leur suite, illustrée par un des personnages de l'œuvre ; Omar Ziri dont le portrait physique et moral est décrit d'une façon détaillée avant et après les émeutes d'Octobre. L'auteur semble donner une description minutieuse de ce personnage dans un objectif bien précis : celui d'informer le lecteur de l'ampleur du changement qui a frappé la société après ces événements.

L'auteur fait aussi allusion à d'autres réalités sociales qui n'ont pas pu échapper à l'influence des faits historiques des années 90 notamment: celles des situations dramatiques des artistes et sportifs algériens incarnés dans les personnages de Hamid Sallal, Rachid Derrag, Yahia le musicien et Sidi Ali le poète avec Nafa Walid en tête.

La transformation du «*héro*» du roman Nafa Walid, d'un acteur à un adepte de l'action armée suite aux bouleversements produits en Algérie après les tentatives de réformes entreprises par le régime politique et les conséquences qui en découlent, est le fil conducteur de la trame romanesque.

Rachid Derrag qui rêve de partir de l'Algérie meurtrie et de faire d'autres films sous un autre ciel ; son rêve se trouve assassiné en même temps que lui.

Sidi Ali le poète le chantre de la Casbah, dont les mots résonnent à travers les rues de cette veille ville : «*De mes torts, je n'ais pas de regrets. De mes joies, aucun mérite. L'Histoire n'aura que l'âge de mes souvenirs et l'Eternité la fausseté de mon sommeil* ». p14. Yahia le musicien «*qui ferait surgir des houris de sa mandoline* » p217, s'est transformé en un participant à la violence qui a déferlé sur la société algérienne pendant les années 90.

De même pour Hamid Sallal, qui incarne le sommet de la carrière d'un sportif avec ses médailles et ses trophées. Désillusionné et déçu par le manque de considération pour ses prouesses sportives par les responsables en place ; il part à la conquête d'autres horizons pour subvenir à ses besoins et se trouve finalement dans la fonction de garde de corps.

Le groupe de Soufiane et Hind, des universitaires influencés par le discours idéologiques islamiste ont été eux aussi amené à commettre des attentats et des assassinats

avec sang froid malgré leur jeune âge «*des jeunes de moins de vingt –deux ans*» p188. La mort des êtres humains les indiffère «*A partir du troisième, tout rentrera dans l'ordre* » p 185. Les propos de Soufiane à l'adresse de Nafa, après son premier meurtre, sont la preuve de leur indifférence.

Ainsi, Yasmina Khadra a voulu à travers tous ces personnages cités, attirer l'attention du lecteur sur les changements opérés au cœur de la société, touchant les différentes couches sociales sous l'impacte des événements historiques des années qui ont précédé la fin du siècle.

Le roman fait l'écho des attentes du lecteur en apportant un nouvel éclairage sur la société et son histoire contemporaine. En pleine polémique de «*Qui tue Qui ?*» après la parution du livre accusateur «*La sale guerre* » de Habib Souadia, le lecteur intrigué et indécis, cherche à comprendre les mécanismes du terrorisme dont lequel se sont impliqués beaucoup de jeunes innocents. De surcroît, le statut de l'auteur en tant que militaire est un facteur non négligeable dans l'approche du phénomène de l'action armée et à la réception de son œuvre vu sa participation et son assistance au déclenchement des hostilités.

Le lecteur part à la quête des indices pouvant répondre à ses interrogations et à son besoin de «*savoir* » du bout à l'autre du roman. Le réel des moments historiques cités auparavant et les réalités sociales évoquées plus tôt, apportent des réponses au lecteur à travers une analyse fine et réfléchie de l'itinéraire suivi par les personnages du roman et spécialement celui de Nafa Walid.

Dés lors, les moments historiques des années 90 et leurs incidences sur la société algérienne sont d'une grande aide pour le lecteur lors de l'accomplissement de l'acte de lecture. Ils orientent la réception du roman et lui permettent de s'inscrire historiquement et socialement dans l'œuvre.

«*À quoi rêvent les loups*» dans un premier volet, tente de permettre au lecteur de satisfaire sa quête de la vérité, mettre fin à certaines accusations dont l'Algérie a été victime pendant la décennie noire. Dans un deuxième volet, le roman donne à lire une lueur d'optimisme et d'espoir pour un avenir paisible vers la fin de l'histoire où le héros Nafa Walid, symbole du terrorisme armé, trouve une fin tragique. L'auteur ainsi clôturera son œuvre par la promesse d'un avenir meilleur et d'une Algérie plus forte et plus orgueilleuse malgré ses moments de faiblesse et de malaise.



#### IV. 2. La thématique : peinture et écriture du réel

«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. La pluie menaçait d'engloutir la terre entière, ce soir-là. Le ciel fulminait». p11

Ainsi, Yasmina Khadra ouvre *«À quoi rêvent les loups»* et annonce son ton et son contenu qui ne sont que les reflets d'une réalité tragique qui bouleverse et ébranle la société algérienne depuis l'avènement des années 90. Cette réalité n'est autre que la violence et la mort engendrées par la montée de l'action armée et de terrorisme qui a ensanglanté la dernière décennie de l'Algérie actuelle.

*«À quoi rêvent les loups»* pose un regard réel sur le drame algérien. C'est un roman porteur de réflexions profondes et d'observations critiques sur tout ce qui s'est passé en Algérie ces dernières années. Il se présente comme un pur témoignage sur une société en proie à la violence, malmenée par les turbulences et les agressions des dernières années.

L'œuvre de Yasmina Khadra est d'une densité romanesque très forte. Elle aborde les questions épineuses de la violence et de l'intégrisme à travers la narration de l'itinéraire de Nafa Walid, invitant le lecteur à s'approcher de plus près de l'histoire de l'Algérie contemporaine ; ses problèmes, son social et sa politique.

Le lecteur attiré par les sujets d'actualité, notamment le terrorisme, le réel dramatique de la décennie noire, part à l'assouvissement de sa quête de savoir dans la lecture des œuvres littéraires qui prennent en charge la lourdeur du réel et se fassent des *«œuvres -témoins »* du contexte socio- politique et idéologique de leurs productions, c'est-à-dire les années 90. Charles Bonn remarque à se propos : *«le témoignage sur la terreur du quotidien dans ce pays semble en effet devenu depuis peu une sorte de parcours obligés pour les textes de nouveaux auteurs algériens publiés en France »* .<sup>197</sup>

*«À quoi rêvent les loups»* en faisant partie de la production littéraire de cette dernière décennie, interpelle le lecteur, le met en plein cœur des événements prémisses des remous du vécu des années 90. Il brosse un tableau de l'Algérie actuelle à travers une histoire individuelle qui reflète les attentes, les préoccupations et les rêves de la génération

---

197 – BONN, Charles in *La réception du texte magrébin de langue française*. op.cit. p.33.

contemporaine des manifestations d'Octobre 1988 et leurs retombées tout au long des années qui suivent.

Focalisant les attentions et entraînant «une attente événementielle», l'actualité algérienne est transcrite comme thème principale du roman de Yasmina Khadra enfantant dans son sillage la mort, la violence et la terreur, illustrant parfaitement les propos de Assia Djébar de «rendre compte du sang (...) rendre compte de la violence»<sup>198</sup>. L'écriture de «À quoi rêvent les loups» révèle la dimension tragique de la période ciblée, à savoir, les années 90. Le texte romanesque en question, essaye d'impliquer le lecteur dans le récit narratif de ces données historiques par une écriture qui prend en charge le réel de cette époque troublante, allant au-delà du simple fait d'écrire et de raconter le vécu de l'horreur quotidienne. Yasmina Khadra parle de son écriture en réponse à la question suivante :

- « Peut-on dire que votre écriture, très photographique (concept de William Faulkner) est illustrative de cette violence ?

**Yasmina Khadra :** *Je crois que suis allé plus loin que la photographie, puisque je m'installe dans les mentalités. Mon écriture est certes imagée, mais elle véhicule surtout une autre conception du monde, une philosophie de la vie. Mes phrases n'ont pas besoin d'être tentaculaires. Leur charge émotionnelle est telle qu'elle n'a pas besoin de trop insister. Je suis un romancier qui privilège le rythme et l'atmosphère au détriment de l'exercice de style. De cette façon, mon lecteur est dans le bruit, l'action, il est en situation. Il vit, perçoit, sent et partage tout ce qui construit mes personnages ».*<sup>199</sup>

Le lecteur assiste dans «À quoi rêvent les loups» à la mise en scène d'une écriture lourde du réel de la décennie noire sur laquelle se greffent des images représentatives de «l'animalité» comme celle des «loups» qui figurent dans le titre du roman et qui désignent certaines catégories de la société algérienne comme «les gens riches», les gens de «l'AIS» et en dernier lieu Nafa et les hommes de sa «katiba». L'écriture de Yasmina Khadra se trouve l'objet d'un commentaire de Wenceslas Carlos Lozano pour qui : «la métaphore zoomorphe est une des constantes de l'écriture de Yasmina Khadra (...). J'entends pas zoomorphisme la représentation métaphorique ou allégorique que l'on fait

198 –DJEBAR, Assia cité in *Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989*. Mémoire de DEA, GRIFFON, Anne .Université Paris IV, ,2000.

199 – KHADRA, Yasmina. PASSRELLES. op.cit.

d'un animal pour caractériser quel qu'un ou quelque chose, une conduite, un caractère, une situation, etc ».<sup>200</sup>

L'animalité présente dans l'écriture de Yasmina Khadra n'a pas empêché cette dernière d'être secondée dans sa description du réel, par un style florissant, épanoui et séduisant. Par la magie des mots, l'auteur envoûte le lecteur, cherche à le séduire et à le faire participer à l'aventure joyeuse de la lecture et l'interprétation de «*À quoi rêvent les loups*» avec enthousiasme et ferveur en réponse au déploiement de la poésie tout au long du roman pour décrire le tragique du vécu algérien de la décennie noire. Le poème de Sidi Ali en est l'illustration suivante :

« *Quand le rêve met les voiles*  
*Quand l'espoir fout le camp*  
*Quand le ciel perd ses étoiles*  
*Quand tout devient insignifiant*

*Commence pour toi et moi*  
*Mon frère*  
*La descente aux enfers ».* p87

Ainsi, l'auteur fait un travail sur la langue «*pour produire une vision du monde et agir sur le lecteur*»<sup>201</sup> afin de mieux atteindre le lecteur, combler son désir de lire et satisfaire son horizon d'attente.

Dans une autre optique, le récit est parsemé des mots empruntés à l'oralité. On y trouve des mots typiques de parler algérois tels que : «*kho* », «*houma* », «*haouzi* », «*zorna* », ainsi que d'autres mots appartenant au discours des groupes armés comme «*émir* », «*taghout* », «*boughat* », «*Moudjahid* », «*sabaya* », «*katiba* », «*moussbel* », «*chaira* », «*saraya* », «*Zaim* », «*moqatel* ». Ces mots sont accompagnés d'autres termes courants dans le parler Algérien : «*hajja* », «*haj* », «*Djemaa* » «*El Asr*», «*El Icha*», «*hadiths*». Tous ces termes sont des mots d'arabe qui surgissent en italique dans la narration. Seuls «*houma*» p100, «*sabaya* » p258, «*katiba* » p222. «*zaim*» p261,

200 – WENCESLAS, Carlos Lozano (le traducteur espagnol de Yasmina Khadra). *Sur l'écriture de Yasmina Khadra*. Yasmina –Khadra-com/ sens.

201 – TISSET, C cité in *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*. Thèse de doctorat de BENDJLID, Fawzia, Université d'Oran Es-Sénia, 2006.

«moussbel» p116, «saraya» p219, « moqatel » p257, ainsi que le terme «Da Mokless » p122, sont traduits en Français en des notes explicatives en bas de page.

L'emploi de ce lexique traduit chez l'auteur le désir de témoigner d'une manière sincère et entière de l'actualité algérienne lors de la décennie noire. L'auteur éprouve le besoin d'« écrire vrai », d'utiliser tous les mots possibles, porteurs d'informations et de savoir sur la réalité de cette période. Au fait, Yasmina Khadra veut ancrer pleinement son œuvre dans le contexte socio- politique et culturel des années 90 et lui donner au même temps un cachet « d'authenticité». «C'est une façon de s'approprier les codes narratifs étrangers en les pliant à son propre imaginaire et espace culturel ». <sup>202</sup>

L'écriture de «À quoi rêvent les loups» se nourrit de l'incursion de ces « segments de l'oralité » pour offrir au lecteur l'impression d'un cadre de pensée familier où il trouve des idées, des traditions, des pratiques religieuses qu'il connaît et qui font parties de son horizon d'attente. Des lors, écrire à partir de ce lexique, semble être une préoccupation majeure de Yasmina Khadra pour répondre à l'horizon d'attente du lecteur algérien en utilisant un lexique riche et diversifié, touchant tout les domaines et les mœurs du paysage algérien des années 90.

Le lecteur s'appropriant de ces mots, procède à leur actualisation et les concrétisent en une signification qui découle de sa propre connaissance de l'actualité algérienne née des facteurs socio- politiques de la dernière décennie en oeuvrant en même temps avec sa propre compréhension du monde.

L'explication de certains mots par des notes explicatives vise d'une part à donner plus de précision et de clarté sur le contexte socio- politique du roman et d'autre part à expliquer les mots écrits en Arabe au lecteur Français (du moment que le roman a été édité en France) pour qu'il ai assez d'informations possibles pour accéder à la compréhension de l'œuvre.

L'auteur de «À quoi rêvent les loups» semble éprouver le besoin d'appuyer son récit par la narration d'une fable ; celle d'une mante religieuse. Introduire la fable dans le cours général de l'histoire du roman, traduit l'influence de l'auteur par la culture populaire peuplée de mythes et de métaphores qui se manifestent fortement dans son style comme

---

202 – BENDJLID, Fawzia. op.cit.

l'écrit Roland Barthes : « *Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur (...). Le style qui s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain* ». <sup>203</sup>

La fable est racontée par Yahia le musicien à l'égard de Nafa lors de leur rencontre dans le maquis : « *Sid Ali m'a raconté l'histoire d'une feuille rebelle et arrogante qui digérait mal le fait de se faire larguer par sa branche simplement parce qu l'automne arrivait. Elle s'estimait trop importante pour moisir par les feuilles mortes que le vent humiliait en les traînant dans la boue. Elle jeta sa gourme et se promit de ne compter que sur elle-même comme une grande. Elle voulait survivre aux saisons. Et la nature séduite pas son zèle et sa combativité, la transforma en insecte rien que pour voir où elle voulait en venir. Ainsi naquit la mante religieuse, farouche et taciturne, plus ambitieuse que jamais. Le miracle lui monta à tête. Elle se mit à narguer sa branche, à la fouler aux pieds. Elle devint cruelle, prédatrice et souveraine, et son impunité ne tarde pas à l'aveugler au point que, pour prouver on ne sait quoi, elle s'est mise à dévorer tout sur son passage, y compris ceux qui l'aiment* ». p 220

La fable « *un récit imaginaire destiné à illustrer une morale* » <sup>204</sup>, racontant l'histoire d'une feuille transformée par la nature en une mante religieuse, ne fait que décrire l'itinéraire suivi par le mouvement intégriste. Grisé par sa force et sa puissance au cœur des années 90, il commet l'irréversibles, à savoir des actes qui sont de l'ordre de l'animalité et de la barbarie.

La fable n'illustre-t-elle pas aussi l'histoire de Nafa et son ascension dans l'hierarchisation du commandement des groupes armés jusqu'à devenir « *émir* » d'une « *katiba* » ? Son accès au pouvoir, l'a tellement enivré qu'il n'a pas hésité à massacrer la population de tout un village, sans aucun scrupule et sans aucun remord.

La fable interpelle la faculté créatrice du lecteur et son pouvoir d'interprétation en jouant sur ses connaissances et ses informations concernant la période en question pour faire le lien entre la morale de la fable de Sidi Ali et les évènements prenant cours pendant la décennie 90, en distinguant deux histoires, une individuelle et l'autre collective, mais toutes les deux suffoquent dans la marrée ensanglantée des années 90.

203– BARTHES, R. op.cit. p.16.

204– STALLONI, Yve. *Les genres littéraires*. Edition Nathan, Paris, 2003, p.75.

Le lecteur cherchant à comprendre et à connaître la réalité du contexte algérien contemporain, trouve sa quête dans «*À quoi rêvent les loups*». Yasmina Khadra à travers ce roman raconte son pays meurtri, peint son réel où la mort est côtoyée à tout moment, où les espoirs, les rêves et les aspirations d'une société s'émiettent au rythme des drames et des souffrances quotidiennes.

Dés lors, «*À quoi rêvent les loups*» répond à l'horizon d'attente du lecteur qui y retrouve toute l'actualité dramatique des années 90 et par conséquent son inscription dans le roman est maintenue de même que la réception de l'œuvre est instaurée.

### IV. 3. La réception critique

«Devant une œuvre, il n'est pas sans intérêt de s'interroger : comment a-t-elle été reçue à telle époque, dans tel milieu ou par telle publication ?». <sup>205</sup>

Dès l'instant où la signification d'un texte s'accompagne du moment de sa réception, il s'avère important de se pencher sur les critiques faites sur une œuvre littéraire car elles sont une source importante d'informations qui agit sur le lecteur et le fait réagir, pour devenir un « *participant* » et non pas un simple « *spectateur* ». Le lecteur se révèle donc une cible parfaite pour les critiques qui voient en lui le « *nécessaire complice de l'écrivain* ». <sup>206</sup>

A ce titre, les critiques sur « *À quoi rêvent les loups* » lors de sa parution en 1999 et même au-delà de cette date, ne manque pas de revêtir un intérêt important pour l'examen de sa réception en prenant en considération le contexte de cette décennie.

L'émergence des nouveaux facteurs socio- politiques et économiques à la fin des années 90, notamment avec l'installation d'un nouveau régime au pouvoir, ses tentatives de réforme au sein du pays et sa volonté de rompre l'isolement de l'Algérie sur la scène internationale causé, par la montée du terrorisme pendant la décennie 90, sont autant des raisons de choix qui peuvent éclairer la réception de l'œuvre ainsi que, l'événement mondial de 2001, celui des attentats du 11 Septembre aux Etats-Unis d'Amérique et leurs retombés sur le monde.

Le recul de l'action armée et son apaisement à la fin des dernières années et la révélation de Yasmina Khadra sur sa véritable identité dans son roman autobiographique « *l'écrivain* » en 2001, ont permis à la critique de faire ample connaissance avec « *À quoi rêvent les loups* », d'en faire une lecture plus soutenue et plus profonde.

La lecture de la presse, ses jugements, ses appréciations ainsi que ses avis permet de connaître la réception de « *À quoi rêvent les loups* » et les réactions qu'il a suscité depuis son apparition.

Parmi les critiques émises sur le roman, certaines sont à signaler :

---

205– DEJEUX, Jean. *Situation de la littérature magrébine de langue Française*. Ed. Office des publications universitaire, Alger, 1982. p.146.

206 – ACHOUR, C, BEKKAT, A. op.cit. p.123.

«Le roman le plus « horrible » consacré au terrorisme islamiste ». <sup>207</sup>

« À quoi rêvent les loups » et « les Agneaux du seigneurs » ont été les deux plus importants romans qui ont investi le terrain des maquis terroristes par un univers fictionnel où « l'atmosphère et le rythme » de l'écriture emportent le lecteur dans l'effroyable réalité complexe des tueurs des maquis terroristes ». <sup>208</sup>

« ...Ce n'est pas un livre comique, ce serait même plutôt un livre effrayant, d'autant plus effrayant qu'on a l'impression que l'auteur n'a pas eu à inventer grand-chose. D'autant plus effrayant que l'on comprend à défaut d'adhérer, le glissement inexorable du « héros » vers la folie et la barbarie. Toute la force de Khadra est là, nous faire accepter le temps de la lecture ce cheminement, et de nous montrer comment le manque de valeurs et de cultures, allié au manque d'espoir amène à l'horreur ». <sup>209</sup>

La lecture critique de la presse montre la dimension du roman, à savoir sa place dans le paysage littéraire algérien des années 90. La critique en le considérant comme un véritable témoignage sur l'actualité algérienne dans ses épisodes les plus sanglants, le met d'emblée dans le sillage des œuvres importantes, « des œuvres- témoins » d'un moment pénible de l'histoire de l'Algérie contemporaine. Dans une autre optique, les entretiens, accordés par l'écrivain aux médias sont des conditions non contestables pour le bon fonctionnement du processus de la réception du roman. Ils le révèlent au lecteur et lui montrent sa perception des choses et sa vision du monde.

Yasmina Khadra bénéficie d'une grande couverture médiatique qui a pour effet de faire connaître son roman en Europe et autres pays du monde (ses livres sont traduits dans trente-deux pays). Toutefois, il ne manque pas de souligner : « ce sont « les agneaux du Seigneur » et « À quoi rêvent les loups » qui m'ont fait connaître en Europe » <sup>210</sup>.

« À quoi rêvent les loups » a été traduit dans plusieurs langues notamment en Anglais, Espagnol et en Arabe (la traduction en Arabe est faite par Amine Zaoui pour le compte de Dar El Gharb), afin d'approcher un plus grand nombre de lecteurs en Algérie et aux pays arabes.

207- MOKHTARI, Rachid. Entretien avec Yasmina Khadra. « Neutraliser la mort gratuite » sur [http:// dzLit.Free.fr](http://dzLit.Free.fr).

208 - MOKHTARI, Rachid. PASSERELLES. op.cit.

209-LAHERRENE, Jean-Marc. [www.mauvais genres.com](http://www.mauvais genres.com). sur : <http://www.Yasmina Khadra.com.biblio>.

210- KHADRA, Yasmina. PASSRELLES. Ibid.



La réception critique universitaire est à prendre en considération pour mesurer l'écho de la réception de «*À quoi rêvent les loups*» dans les milieux érudits et leurs appréciations de l'œuvre comme les travaux universitaires publiés dans le cadre de la recherche universitaire.

À ce titre, la contribution de Belagouah Zoubida (Université Mentouri, Constantine) sur «*À quoi rêvent les loups*», est à signaler, elle remarque : «*Ce grand auteur n'est pas l'homme d'une seule écriture. Dans ses deux derniers romans, « les agneaux du Seigneur » et « À quoi rêvent les loups », il nous sort de son univers policier habituel d'avec ses premiers romans, pour nous donner à lire une autre écriture de l'Algérie, écriture blanche de la mémoire historique. La thèse centrale du diptyque étant toujours la violence et l'intégrisme signifiés à travers les meurtres qui se répondent, il s'agit bien là de l'Algérie entre « le loups et l'agneau »*». <sup>211</sup>

Ces propos confirment les comptes rendus dans la presse évoqués plus tôt, à savoir la place importante qu'occupe «*À quoi rêvent les loups*» au sein de la production littéraire des années 90 par son écriture de témoignage sur le réel de cette décennie.

Recensant les critiques de la presse et des universitaires, peut on conclure que «*À quoi rêvent les loups*» est «*un livre à succès*»? Pour répondre à cette interrogation il faudrait d'abord savoir les critères du succès d'un livre et les modalités de sa bonne réception. Selon Robert Escarpit, le succès littéraire d'un livre se fait «*Quand l'écrivain et le lecteur appartiennent au même groupe social, les intentions de l'un et de l'autre peuvent coïncider. C'est en cette coïncidence que réside le succès littéraire*»<sup>212</sup>. Il ajoute «*le livre à succès est le livre qui exprime ce que le groupe attendait, qui révèle le groupe à lui-même. L'impression d'avoir eu des mêmes idées, éprouvé des mêmes sentiments, vécu les mêmes péripéties est une de celles que mentionnent le plus fréquemment les lecteurs d'un livre à succès*». <sup>213</sup>

Yasmina Khadra en écrivant son roman «*À quoi rêvent les loups*» ne fait que décrire la flambée de la violence qui a marqué la décennie 90, à travers une fiction inscrite dans une perspective tragiquement réelle, par le biais des personnages qui assurent

211 -BELAGOUAH, Zoubida. op.cit.

212- ESCARPIT, Robert. *Sociologie de la littérature*. Ed. Dahlab, 8<sup>e</sup> éd Alger. 1992. p.109.

213 - Ibid.

pleinement leur ancrage dans le vécu de la société algérienne, n'épargnant aucune couche de celle-ci, touchant leur quotidien, leur souffrance et leur aspiration.

Le lecteur, ému, bouleversé, conscient du réel des événements évoqués dans le roman, tourmentant son pays, est interpellé par l'auteur pour donner son acquiescement à son récit qui se présente comme témoignage de l'éclosion du mouvement terroriste, son discours idéologique, ses crimes et ses violences.

Du moment que «*l'horizon d'attente* » intervient à un double niveau ; celui de l'œuvre et celui du lecteur comme le rappelle Yve Chevrel : «*celui de l'œuvre- [est] l'ensemble des caractères qui la rendent lisible et dont la reconnaissance doit être faite par le lecteur- celui du public- [et] l'ensemble des critères plus ou moins normatifs, intériorisés par les lecteurs, et qu'ils s'attendent à retrouver dans une oeuvre nouvelle* »<sup>214</sup> . Le lecteur veut reconnaître dans l'œuvre littéraire les préoccupations qui reflètent son monde et les repères esthétiques en relation avec ses goûts. Il s'attend qu'elle éveille son désir de renouveler son expérience personnelle pour l'aider à une meilleure compréhension du monde.

A ce titre «*À quoi rêvent les loups* » a l'avantage de faire coïncider les deux horizons d'attentes, celui de l'œuvre et celui du lecteur, l'actualisation de son sens se trouve donc établie et la réception du roman assurée.

---

214 – CHEVREL, Yve . Cité in *Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989*. Mémoire de DEA. op.cit.

#### IV. 4. Le paysage éditorial algérien

«Pour qu'une œuvre existe vraiment en tant que phénomène autonome et libre, en tant que créature, il faut qu'elle se détache de son créateur et suive seul son destin parmi les hommes ». <sup>215</sup>

Toute réflexion sur la réception d'une œuvre littéraire se trouve accompagnée d'une interrogation sur l'édition de celle-ci, le processus éditorial étant une condition essentielle pour la mettre à la portée de ses lecteurs et assurer sa survie sur la scène littéraire.

Le paysage éditorial algérien a été marqué par la création de deux entreprises d'édition nationales aussi importante l'une que l'autre : la SNED (Société Nationale d'Édition et de Diffusion) créée en 1966 et l'ENAL (Entreprise Nationale du Livre), inaugurée en 1983 et disparue en 1997.

La fin des années 80 a vu l'émergence de plusieurs maisons d'éditions privées ; Laphomic, Bouchène en font parties. Cependant, le système éditorial connaît des grandes difficultés comme le souligne Jean Déjeux «*pénurie de papier, coût élevé de la fabrication, livre considéré comme une marchandise ordinaire* ». <sup>216</sup>

Pendant les années 90, le monde de l'édition se trouve sinistré par le basculement de l'Algérie dans la violence de l'action armée. D'où l'exil de nombreux écrivains notamment en France, l'éloignement des éditeurs français du marché algérien, les difficultés économiques ont eu raison du reste.

Cependant malgré le contexte politique et économique trébuchant de la dernière décennie, la production littéraire a connu un nouvel essor s'inspirant essentiellement de l'actualité brûlante de l'Algérie. Elle occupe plus que jamais le devant de la scène éditoriale. Les œuvres de cette décennie trouvent particulièrement un écho important chez les éditeurs français. Ces derniers voulant faire connaître les événements qui agitent l'autre bout de la méditerranée aux lecteurs français, s'investissent dans l'édition des écrivains algériens qui racontent leur pays meurtri. Regina Keil Sawagé remarque à ce propos que «*le drame algérien de ces dernières années a desséché le paysage éditorial en Algérie même, il a tout fois donné lieu à une éclosion extraordinaire de formes d'expression*

---

215- ESCARPIT, Robert. op.cit. p.56.

216- DEJEUX, Jean. *La littérature Maghrébine d'expression Française*. Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1992. p.116.

*artistiques, littéraires et autres, en France notamment, pour dire la douleur, la colère, l'horreur* ». <sup>217</sup>

L'édition donc des œuvres algérienne se fait à travers des grands éditeurs tels que : Le Seuil, l'Harmattan, Julliard, Denoël, Gallimard ... . Les collections de poche ne sont pas de reste comme : livre de Poche, Points, Folio, Press- Pocket, format de poche au Seuil..., pour toucher le plus grand nombre des lecteurs possibles.

«*À quoi rêvent les loups* » est édité dans différentes maisons d'éditions étrangères qui ont une certaine notoriété internationale. Pour la première édition le roman du Yasmina Khadra a été édité dans les éditions Julliard en 1999. «*À quoi rêvent les loups* » a été réédité dans une publication de poche aux éditions Pocket en 2000. L'édition de poche permet au grand public d'accéder plus facilement à ce roman, c'est un signe aussi qu'il a reçu un bon accueil du public. Ce que confirme justement G, Genette : «*L'édition du poche sera sans doute longtemps synonymes de consécration* ». <sup>218</sup>

Choisir une maison d'édition étrangère semble traduire le désir de l'auteur de voir son roman publié complètement et non pas avec des censures. En plus, le nom de l'éditeur est considéré comme une garantie pour la réception de l'œuvre.

Les éditeurs, mettant en exergue l'actualité des années 90, présentent les œuvres comme un reflet fidèle de la situation algérienne; ce qu'ils ne manquent pas d'ailleurs de le souligner dans la quatrième de couverture des romans.

La quatrième de couverture est l'envers du livre, son rôle d'accroche est aussi important pour le lecteur que la première de couverture. Elle joue un rôle important pour convaincre le lecteur pour l'achat d'un livre par les informations qu'elle apporte sur son dos. «*Le résumé, choix d'un extrait ou présentation succincte de l'œuvre sont les morceaux de choix de cette page* ». <sup>219</sup>

Ainsi, des précisions se multiplient et des informations sont indiqués sur la quatrième de couverture comme la biographie de l'auteur, un extrait de l'œuvre ainsi que le titre des autres œuvres de l'auteur publiées dans la même collection.

---

217- KEIL- SAWAGE, Regina cité in *les romans noirs et romans roses de l'Algérie d'après 1989*. op.cit.

218 - GENETTE, G. op.cit. p.25.

219 - ACHOUR, C, BEKKAT, A. op.cit. p.78.

Le résumé est le plus important des éléments de la quatrième de couverture, il donne seulement un aperçu de l'histoire de l'œuvre pour éveiller l'intérêt du lecteur et l'inciter à lire le texte intégral pour satisfaire sa curiosité. Yve Reuter remarque à propos des résumés *«leur brièveté, leur hétérogénéité puisqu'ils mettent aussi bien des remarques stylistiques que des appréciations ; sur le plan de la logique narrative, ils vont privilégier la situation initiale et la force perturbatrice et nomment les héros »*.<sup>220</sup>

L'éditeur donc de *«À quoi rêvent les loups »* à savoir, Pocket (la deuxième édition), présente la quatrième de couverture comme un témoignage des événements qui déroulent en Algérie et plus particulièrement à Alger vers la fin des années 80 et au début des années 90. Ce que confirme le début de la quatrième de couverture qui commence ainsi *« Alger- Fin des années 80 »*.

L'éditeur après avoir donné un bref résumé du contenu du roman, déclare: *«Voici l'histoire de Nafa Walid, un jeune garçon qui rêvait de gloire avant de se réveiller broyé au cœur même du cauchemar »*<sup>221</sup>. La note de l'éditeur véhicule un appel au lecteur pour lire le roman afin d'avoir plus d'informations sur l'histoire de Nafa et à travers lui l'histoire de tout un peuple.

Cependant, il est à signaler que le paysage éditorial algérien commence à revivre, notamment avec l'organisation du salon international du livre d'Alger en Septembre 1999 après dix ans d'interruption à cause des conditions politiques et économiques de l'Algérie. Ce salon est marqué par le retour des grands éditeurs français sur le marché algérien pour éditer à nouveau les écrivains algériens, sans oublier pour autant, la création de nouvelles maisons d'éditions algériennes privées comme les éditions Barzakh, Casbah éditions, Marsa éditions qui veulent donner un nouvel souffle à la production littéraire.

Ces éditeurs privés se concertent pour organiser des salons nationaux du Livre sur le long du territoire algérien pour faire connaître la littérature nationale et la littérature universelle au lecteur algérien et le mettre ainsi en pleine actualité mondiale.

---

220- ACHOUR, C, BEKKAT, A. op.cit. p.78.

221 - La quatrième de couverture de *« À quoi rêvent les loups »*.

Le lecteur algérien à l'orée de l'an 2000, peut ainsi satisfaire son besoin de savoir, répondre à ses goûts esthétiques et combler ces attentes littéraires en rejoignant le monde imaginaire des livres. Ce que Yasmina Khadra d'ailleurs rappelle «*un écrivain fait ce qu'il peut, (...) une fois son livre sur les étals des libraires, il est seul. C'est au lectorat de le rejoindre* ». <sup>222</sup>

---

222- KHADRA, Yasmina . Le soir d'Algérie. 26/04/2007.

## Conclusion

L'oeuvre de Yasmina Khadra «*À quoi rêvent les loups* » met en lumière, un moment malheureux de l'histoire de l'Algérie contemporaine. Elle ne fait que reproduire l'atrocité du vécu algérien pendant les années 90 et offrir au lecteur une image représentative de la société d'aujourd'hui avec ses torts et ses raisons.

Les critiques faites sur «*À quoi rêvent les loups* » renforcent le lecteur dans sa lecture du roman, elles appuient ses interprétations et procèdent à combler ses manques d'informations. Dès lors, les critiques faites sur la lecture du roman se conjuguent avec les efforts du lecteur pour rendre compte de la signification du roman ; le sens n'est alors que plus fortifié et plus enrichi.

Le lecteur trouve ainsi dans «*À quoi rêvent les loups* », un interprète des plus sincères de ses préoccupations, de ses aspirations concernant le présent de l'Algérie, en s'interrogeant en même temps sur son devenir.

# **CONCLUSION GENERALE**

*« C'est le trajet écrivain- lecteur  
qu'on appelle littérature ».*

**Georges Perros.**



« *Le lecteur est la promesse même de l'œuvre, son désir d'autrui* ». <sup>302</sup>

« *À quoi rêvent les loups* » de Yasmina Khadra donne à lire un récit ancré dans la réalité dramatique des années 90. C'est un roman qui a tenté de peindre un moment périlleux de l'histoire de l'Algérie contemporaine. Il a essayé de montrer au lecteur l'importance des mutations opérées au sein de la société algérienne suite à la montée du terrorisme et ses graves retombées sur l'Algérie.

Yasmina Khadra a adopté le réel de la décennie noire pour raconter son pays, décrire ses lieux de souffrance et animer ses lueurs d'espoir. L'auteur en mettant fin à l'histoire ensanglantée de Nafa Walid, a voulu donner un espoir pour le lecteur, ébranlé par les événements de ces dernières années, le rassurer sur le devenir de l'Algérie qui s'avère paisible et plus généreux.

La lecture de « *À quoi rêvent les loups* » donne à réfléchir sur l'histoire de l'Algérie actuelle, sur le phénomène de la violence qui la tourmente, héritage d'une autre forme de violence, née d'une autre histoire, celle de la guerre de libération contre la colonisation française. « *À quoi rêvent les loups* » est l'écriture de l'histoire d'une société qui cherche à s'échapper une fois encore de son destin ensanglanté en cherchant à expliquer les causes de ce nouveau drame pour pouvoir enfin accéder à l'explication de ses conséquences.

Le lecteur interpellé dès le début de « *À quoi rêvent les loups* » de s'inscrire dans le roman, de prendre part à son interprétation et de rendre compte de son sens, se trouve noyé dans les remous du vécu algérien qui l'assaillent d'un bout à l'autre du roman et sollicitent son horizon d'attente.

À travers son roman, Yasmina Khadra a voulu être attentif à l'horizon d'attente du lecteur algérien en lui offrant un tableau où se dessine le réel de sa société, de son époque et de son pays. Ainsi, la problématique de départ est donc résolue car la lecture de « *À quoi rêvent les loups* » répond à l'horizon d'attente du lecteur, elle apporte des réponses à ses interrogations et le confirme dans ses certitudes. Le lecteur se trouve donc inscrit dans le roman, accompagné de ses compétences littéraires et linguistiques, mettant en exergue son imagination créative.

---

302- WAHBI, Hassan. *La réception du texte maghrébin de langue Française*. op.cit. p.58.

La réflexion sur le paratexte a mis en relief l'importance du titre et de sa réserve des titres dans l'inscription du lecteur dans «*À quoi rêvent les loups*». Leurs fonctions d'accroche ont participé à mettre d'emblée le lecteur sur la voie de l'aventure interprétative du roman en faisant appel à son imaginaire et à son savoir antérieur. L'illustration a joué un rôle important pour appréhender le roman et intégrer sa signification dans un cadre qui correspond à l'attente de lecteur.

Le roman se nourrit du foisonnement des personnages, qui se déploient tout au long de la trame romanesque, montrant des affinités, des convenances ou des hostilités à partir de leurs positions sociales ou leurs discours idéologiques. Les personnages du roman reflètent d'une manière claire les perturbations qui ont affecté la société algérienne pendant les années 90.

Les personnages ont bien su incarner les différences sociales qui les opposent : les Raja, représentatifs de la classe sociale riche et influente résidant sur les hauteurs d'Alger d'un côté et Nafa Walid, sa famille, les gens de la Casbah, Bab El Oued et les bidonsville d'El Harrach d'un autre côté.

Le sentiment de ne point appartenir à la même ville qui préserve ses privilèges à la classe opulente et puissante, a fait éclater cet espace et Alger devient donc le théâtre de la tragédie algérienne actuelle, elle sombre dans la violence et c'est toute l'Algérie qui sombre avec elle dans le chaos.

La description de l'espace a attiré l'attention du lecteur sur « *le réel* » de la fiction du roman. Les lieux décrits par l'auteur ajoutent foi à « *l'authenticité* » de son récit. Ainsi, la description de la ville d'Alger n'est pas gratuite, elle semble mettre le doigt sur le clivage social existant à son cœur ; la principale cause du bouillonnement social à la fin des années 80.

La décennie 90 est le support du roman de Yasmina Khadra. Elle voile de sa présence la trame romanesque et agit sur les personnages, leur être et leur devenir. Le temps est un facteur prédominant de la réception du roman, le lecteur se prêtant au jeu de témoignage du récit sur les événements historiques de la dernière décennie, est complice de la narration impliquée par ses propres connaissances personnelles et médiatiques de cette période.

L'écriture de Yasmina Khadra est un cadre poétique pour assister à la révélation des vérités tragiques des années 90. Le recours à des poèmes et à des citations à résonance poétique, a donné au récit une dimension humaine qui interpelle l'esprit et le cœur du lecteur et au-delà de lui l'homme, pour le sensibiliser au sort des êtres humains victimes de la violence terroriste.

Cette violence que l'auteur devait lui mettre fin en l'assiégeant de toute part (Nafa et ses hommes ont été mis en siège vers la fin du roman) pour qu'elle ne déborde pas une fois encore sur les années à venir, c'est-à-dire, l'ère du nouveau siècle, qui se pointe comme un nouvel pan de l'histoire de l'Algérie contemporaine où l'homme algérien est appelé, plus que jamais, à prendre son destin en main, à renouveler sa propre vision du monde, à prendre en charge les défis nouveaux de sa société et assumer pleinement sa responsabilité historique envers son pays.

Entreprendre une analyse sur le lecteur, notamment le lecteur algérien et éventuellement sa réception du roman, a rencontré nombreuses difficultés, soulignées au départ de ce travail. Nous nous sommes essentiellement basé sur l'horizon d'attente de l'œuvre pour approcher celui du lecteur afin d'assurer la réception du roman.

L'édition en Algérie tâtonne toujours à la recherche d'une structuration suivie et d'une réglementation active qui sied à son statut de « médium » entre l'écrivain et le lecteur. Le paysage éditorial en Algérie est un sujet à épuiser dans des futures recherches, c'est une piste de travail qui s'offre à des nouvelles investigations et à des profondes réflexions dans l'entreprise d'un travail nouveau.

«À quoi rêvent les loups» est un roman où se côtoient la volonté de dire le réel et l'ambition de renouveler ce réel par la magie des mots. Pour Yasmina Khadra « *la littérature, la vraie, est en perpétuelle extension. Elle repousse sans cesse les limites de l'inventivité et se nourrit des espaces vierges, les investit puis s'en crée, d'autres plus grands et plus prometteurs. Elle échappe aux phénomènes de mode, se soustrait à la facilité et s'inscrit dans l'exigence. C'est un énorme travail sur soit même qui transparait à travers une écriture transcendante, par moment révolutionnaire, constamment insatisfaite, avide de renouvellement* ». <sup>303</sup>

# **ANNEXES**

**ANNEXE 01****Entretiens et Articles sur Yasmina Khadra****Entretien avec Yasmina Khadra****« Neutraliser la mort gratuite »**

**L'auteur de a quoi rêvent les loups ? Le roman le plus « horrible » consacré au terrorisme islamiste, répond à la question de savoir comment la littérature a donné naissance à des monstres, comment faire « adopter » ces derniers par le lecteur. Il ne cache pas que l'horreur même devenue fiction révolte le lecteur. Mais pour Khadra, le rôle des écrivains est de mettre en garde la masse et les « zaim » contre les dérives.**

**Le matin :** De l'un de vos premiers romans le Privilège du phénix (1989) à A quoi rêvent les loups (1999) peut-on dire que, face à la gravité de la crise algérienne, vous avez abandonné la thématique du discours « nationaliste » pour une froide photographie de la tragédie terroriste.

**Yasmina Khadra:** Le discours nationaliste est d'abord un programme. Il est fondamental lorsqu'il s'agit de mobiliser, de façon probante la nation autour d'un idéal. Nous nous sommes tous abreuvés à ses sources, à l'époque où le devenir du pays concernait tout le monde. Il est nécessaire lorsqu'il est sincère et bâtisseur, lorsqu'il propose les moyens et les motivations de le concrétiser. La littérature ne lui échappe pas par simple vanité. Elle y adhère pour le principe et surtout pour le surveiller de près. C'est ce qu'ont fait les écrivains au sortir de la guerre, mettant en garde et les « zaim » et la masse contre les dérives du chauvinisme et de la fatuité patriotique. En réalité, ma démarche de romancier ne diffère pas de celle empruntée par mes aînés.

**Pourquoi à votre avis, les pionniers de la littérature algérienne n'ont pas de personnages aussi sanguinaires que Nafaâ , et Dieu sait si la période coloniale en a eus ?**

Peut-être parce qu'ils ne les ont pas connus de très près. Les miens m'ont gâché la vie, ont hanté mes jours et peuplé mes nuits. Mes rapports avec eux sont tangibles, conçus dans la colère et le chagrin, les maquis et les cimetières. Une expérience douloureuse abominable, mais instructive. Cela dit, rien ne m'autorise à penser une seconde que mes personnages sont plus éloquents que ceux de nos cheikhs. La littérature est un univers de générosité que chaque auteur consolide avec ses convictions et son talent.

**Mais, des personnages auteurs de massacres, c'est nouveau dans le roman algérien. Comment les faire «adopter » par le lecteur ?**

Difficilement. Zane a choqué plus d'un. Nafaâ Walid a désespéré des milliers de lecteurs. Beaucoup m'ont dit n'avoir pas osé aller plus loin que l'introduction de A quoi rêvent les loups ? Je crois que les gens sont en train de découvrir un écrivain et non une tragédie. Quelque chose dans mon style les intéresse. Souvent, lors de mes rencontres avec le public, des personnes dans la salle s'insurgeaient contre le côté politique que prenaient les débats pour leur rappeler que l'auteur était un romancier, un homme de lettres et non un soldat ou un simple témoin.

**Vos sorties publiques lors de la publication de La Sale guerre impliquant l'armée dans les massacres de populations ont été faites en tant que militaire. L'argument littéraire eut- il été possible dans la mesure où la quasi – totalité des écrivains algériens ne laissent aucun doute planer sur la paternité du terrorisme islamiste dans ces massacres ( Boudjedra, Boualem Sansal, vous- même) ?**

Je crois qu'on s'est trop attardé sur ce sujet. Une polémique s'est déclarée en France. J'ai dit ce que j'avais à dire. C'est fini. Maintenant, il est temps de reprendre le chemin des belles lettres. J'ai des aspirations à réaliser, des lecteurs qui attendent de moi d'autres romans. J'ai beaucoup de projets aussi. Ma probité intellectuelle n'est plu à prouver. Par contre, il me reste à prouver que je n'ai pas quitté mon pays, mes amis, mes proches et ma ville pour faire de la figuration. Du chemin reste à parcourir, des inimitiés à assagir ; je suis confiant.

**A l'étranger, et c'est ce que vous dites dans l'Imposture des mots, si vous êtes accepté comme écrivain, vous l'êtes moins comme élite intellectuelle et militaire. Les deux sont- ils dissociables ?**

Tout ce que je peux vous dire est que le problème réside chez celui qui doute de ses potentialités. C'est vrai que c'est éprouvant, mais nous vivons dans un monde qui a oublié comment pardonner. Il faut donc se battre et ne pas céder le moindre empan de son terrain. C'est ce que j'essaye de faire. Il n'est pas évident, pour un écrivain algérien, de se manifester sans devoir en découdre. Surtout si la «chance» lui ouvre les bras. Une notoriété est souvent chahutée d'une manière, ou d'une autre. C'est dommage, mais c'est comme ça. J'aurais aimé évoluer dans un univers sain, solidaire et reconnaissant. Ce n'est pas le cas. Aussi je suis obligé de prouver en dehors de mes livres que je suis un homme intègre.

Bizarre, me dirait-on. Hélas ! J'ai pour la littérature une vénération religieuse et dans les écrivains une foi incommensurable. Ils représentent quelque chose de sacré, aussi immense qu'une religion. Je crois en eux et pense que le salut des hommes repose sur leurs contributions intellectuelles, philosophiques et romanesques. Je veux devenir des leurs. Pour cela, je me dois de ne pas me poser des questions susceptibles de me déconcentrer. Ce qui importe est le travail littéraire que l'on attend moi. Dans cette perspective, je m'escrime à donner le meilleur de moi-même. L'impact de mes romans sur le lectorat européen me rassure. Maintenant si je suis contesté- le suis-je vraiment ? – cela m'échappe. Ce n'est pas de mon ressort. D'un autre côté, que l'on vous accepte ou pas parmi l'élite intellectuelle ne doit pas vous faire douter de votre générosité. Personnellement, je ne suis ni de ceux qui courtisent ni de ceux qui médisent. J'aime les lettres, un point à la ligne. Si mon talent est réel, il sera récompensé. S'il s'agit d'un feu de paille, il s'éteindra bientôt. Je garderai de cette aventure la satisfaction d'avoir existé en tant que romancier et cela suffira à faire mon bonheur pour le restant de ma vie.

**Pensez-vous que la littérature algérienne peut répondre positivement au mouvement de protestation citoyenne comme l'a fait la littérature sud-américaine ?**

La plus belle des protestations est de reconnaître d'abord nos torts de citoyens. C'est vrai que la gestion du pays a été catastrophique, mais qu'avons-nous fait pour l'empêcher ? Que sommes-nous en train de faire aujourd'hui pour voir clair dans notre déconfiture ? De la gesticulation, des scoops, des amalgames bref, rien de bien sérieux. J'ai l'impression de subir le chaos d'un souk où chacun vante sa marchandise à tue-tête pour couvrir les cris des étals alentour. Dans le charivari ambiant plus personne n'écoute l'autre. Un dialogue de sourds s'est installé et les hurleurs, grisés par leurs vociférations, semblent se complaire dans la dissonance. Je ne vois pas comment nous allons sortir de l'auberge. Je crois qu'il est grand temps d'observer un temps mort pour essayer de prendre du recul vis-à-vis de nos pseudo- engagements et se poser des questions désobligeantes : que sommes-nous en train de faire, d'apporter au pays ? Pourquoi contester toute initiative, empêcher les concernés de prouver l'efficacité de leurs programmes sur le terrain ? A mon avis beaucoup de choses ont été réalisées ces derniers temps. J'ai un peu d'espoir, et les gens lucides aussi. Alors, occupons-nous du vrai problème, concentrons-nous sur les vraies priorités, finissons-en avec le terrorisme d'abord. Une fois la mort gratuite neutralisée, nous pourrions nous offrir le luxe de nous intéresser au reste. Pour l'instant essayons de sauver ceux qui vont mourir cette nuit, dans des conditions épouvantables. Aucune affaire

louche ou supposée comme telle ne doit supplanter la vie d'un enfant, d'une femme, d'un vieillard impotent ou d'une personne, n'importe laquelle.

**Interview réalisée par Rachid Mokhtari**

**<http://dzlit.free.fr/khadra.html>**



**El Watan 18 mai 2004 :**

« Je n'appartiens à aucun cercle fermé ... ».

**Les hirondelles de Kaboul rencontre un succès exceptionnel aux Etats-Unis. Le roman est l'une des plus grosses ventes d'œuvres traduites. Le prix Nobel J.M. Coetzee est sous le charme. Azar Nafisi (meilleure vente Essai 2003 aux USA) aussi. Dans l'entretien qui suit, le fils du ksar de kenadsa la séculaire revient sur ses amours, ses douleurs, ses modèles et ses repères avec toute la franchise qui sied aux écrivains authentiques, sans fioritures ni vernis de salon.**

**Dans son dernier livre, Yasmina Khadra retrouve son héros préféré le commissaire Llob ... le personnage central des livres antérieurs aux années 1990, l'écrivain consacré que vous êtes aujourd'hui estime-t-il avoir dit suffisamment de choses sur cette période noire où il était aux premières loges du combat contre l'intégrisme, en tant que militaire, pour retourner à ses premiers amours ?**

J'ai ressuscité Brahim Llob pour plusieurs raisons. D'abord, c'est un personnage qui m'a manqué.

Durant les années sanglantes qui ont failli dépeupler l'Algérie, il était là. Il m'avait aidé à tenir le coup et à gérer mes chagrins, insufflé son amour et un peu de sa vaillance pour continuer de croire en mon pays, il m'avais permis de garder ma lucidité d'écrivain, au moment où il était suicidaire d'écouter mes états d'âme. Je m'étais cru aguerri, en mesure de me passer de son assistance. Mon isolement, en France, m'a prouvé le contraire. Avec son retour, je me suis moins démuné. Par ailleurs, Llob est devenu un personnage international. Il a des fans dans le monde entier et s'est même payé le luxe de susciter un intérêt probant aux USA. Il aurait été totalement injuste, de ma part, d'interrompre sa carrière romanesque.

**Est-ce là le repos du guerrier avec Cousine K. ainsi que votre dernière livraison ?**

Je ne pense pas avoir droit au repos du guerrier. Mon combat littéraire s'intensifie d'année en année. Mes détracteurs aiment à crier sur les toits que j'étais incapable de proposer une œuvre sans parler d'intégrisme. Cousine K. est là pour les ridiculiser. Ce que les Algériens ignorent, c'est qu'il n'est pas aisé, pour un des leurs, de faire montrer de talent sans soulever d'indignation. Le racisme est d'abord d'ordre purement intellectuel. Mon problème, je ne réponds pas aux normes bougnoulesques. N'appartenant à aucun réseau, loin des parrainages et des cercles fermés, et m'offrant l'insolence de réussir là où les

goureux se cassent les dents, je suis devenu, à mon corps défendant, la cible à abattre. Cette situation est aggravée par l'indifférence assassine qu'affiche la culture algérienne devant l'une de ses plus belles chances d'élever la littérature algérienne au rang de l'universalité.

**Est- vous rattaché à une esthétique précise ?**

La littérature est, par vocation, une esthétique de la banalité. Mon souci est d'exceller dans le texte. Je ne me contente pas de proposer une fiction ; je m'escrime à l'installer avant tout dans un univers romanesque avec ce que cela suppose comme inventivité et présence d'esprit. Il m'arrive de relire une vingtaine de fois un chapitre avant de l'adopter et il m'est très difficile de passer au suivant sans être satisfait du précédent. Nietzsche disait : « le talent ne suffit pas. Encore faut-il votre permission n'est-ce pas mes amis ? ». Lorsqu'on écrit dans une langue d'adoption, on est contraint de se surpasser pour mériter d'être perçu. Mais pas trop, tout de même, car on risque d'attirer sur soi l'anathème des gardiens du temple.

**Au fait, pourriez-vous nous citer toutes vos œuvres ?**

J'ai écrit 18 livres. Les citer, ici, occulterait l'essentiel de notre entretien.

**Beaucoup de gens qui vous connaissent pensent que vous êtes un talentueux transcritteur du vécu des 10 années de feu. Etes-vous du même avis ?**

J'ai fait mon devoir de mémoire. J'avais une tragédie sur les bras, il fallait la conjurer. Parler de son pays n'est pas dévalorisant. Contribuer à l'écriture de son histoire, c'est jalonner son avenir de repères salutaires. Par ailleurs, l'Algérie n'est pas encore dite. Nous avons besoin de milliers d'écrivains pour espérer cerner notre vérité et concevoir notre salut. Il ne faut pas se laisser intimider par ces voix qui s'insurgent contre celles qui portent plus loin le courage et la longanimité de notre peuple ... pour ma part, les Hirondelles de Kaboul est mon roman qui obtient le plus de succès à travers le monde. Il ne parle pas de l'Algérie et tous les critiques s'accordent à dire qu'il est « le grand roman de l'Afghanistan ». Dans la littérature, je suis dans mon élément. Je fais ce que je veux. Ma tête grouille de projets.. Si je m'écoutais, j'écrirais six romans par an.

**Formules-vous le vœu, tout comme nous, de voir vos livres inscrits dans le cursus scolaire et enseignés dans nos écoles primaires et secondaires ?**

Figurer dans le cursus scolaire de mon pays serait, pour moi un honneur. Nos enfants ont besoin de s'identifier à ce que nous avons de meilleur. J'ai pris conscience de

ma fierté d'Algérien en découvrant à l'école, le génie algérien. Kateb Yacine, Dib, Malek Haddad, Moufdi Zakaria, Al Khalifa me rassuraient. Je savais au moins de qui tenir. C'est grâce à eux que je suis, aujourd'hui, romancier. Aucune nation ne peut s'épanouir sans mythes, aucune jeunesse ne peut forcer sans idoles. Notre pays ira mieux lorsqu'il apprendra à reconnaître les mérites de ses enfants, lorsqu'il admettra qu'il a des obligations vis-à-vis de ceux qui l'honorent et l'élèvent dans le concert des peuples éclairés.

**Vos livres, du moins ceux écrits dans les années 1990, livrent un constat amer de l'Algérie. Etes-vous aujourd'hui, alors qu'on s'éloigne de méfaits de l'hydre terroriste, dans une disposition d'esprit moins empreinte de noirceur ?**

Si mes livres ont rencontré du succès de gens incapables de situer l'Algérie sur une carte, c'est la preuve qu'ils placent le débat au-delà des considérations géographiques et des fléaux endémiques. Le lecteur, grec ou autrichien, blanc ou jaune, s'y retrouve. Mes livres parlent de la fragilité humaine, de la précarité des consciences et des périls qui guettent les sociétés inattentives à leur dérive. Le courrier, que je reçois des 4 coins du monde, me reconforte. Je parle aux hommes, à tous les hommes, d'un monde qui est le leur, avec ses frasques et ses frivolités, ses fulgurances et ses trivialités, le chant de sirènes et ses blasphèmes, espérances flouées, ses rêves avortés, ses attentes et ses prières, sa pugnacité et sa veulerie, ses coups de cœur et ses ignominies ; un monde qui se déshumanise, se désolidarise, qui perd le nord et le sud et qu'il faudrait rappeler à l'ordre quitte à lui botter le cul pour l'éveiller à lui-même.

**Votre style est globalement incisif, cruellement satirique. Cette démarche est-elle la marque d'un définitif désespoir ou tout simplement le rappel de douloureuses vérités ?**

Souvent, lors de mes voyages, les gens me disent : « En vous lisant, M. Khadra, on ne peut pas s'empêcher, malgré l'horreur qui y sévit, d'avoir de l'espoir pour votre pays ». Je ne suis pas l'auteur de la désespérance. Mes livres sont de véritables bouffées d'oxygène. Ils parlent de la laideur en termes de beauté. Leur lucidité supplante les atrocités qu'elle dénonce ; elle devient cette lumière qui éclaire la noirceur des consciences et celle des mentalités. C'est vrai, ils sont durs, par moments insoutenables, mais ils vont jusqu'au bout de leur conviction et en reviennent saufs.

**En d'autres termes, y a-t-il de la morale dans vos œuvres ?**

Il y a toujours une morale à ce que nous faisons ou subissons. Chaque conflit porte la sienne comme une grossesse nerveuse, chaque élan de générosité s'en inspire pour, par-delà les ingratitude, qu'il n'ait rien à regretter. Qu'est-ce que la vie, finalement ? Une simple question de morale.

**Croyez-vous que vos livres apportent de la consolation ?**

A en croire par le courrier que je reçois et l'intérêt que l'on me porte, certainement. Les livres m'ont beaucoup donné. Mon enfance fut un délire, mon adolescence un martyre, mes plus belles années un gâchis. J'ai grandi dans le malentendu. Lorsque l'incompréhension me mettait en quarantaine, il me suffisait d'ouvrir un livre pour lire mes propres peines. La thérapie qu'ils me prodiguaient me remettait d'aplomb. C'est par reconnaissance aux écrivains que je m'applique aujourd'hui à leur ressembler. Le livre est une sonde que l'on lance dans la galaxie humaine en quête d'un écho à féconder. Ainsi s'encordent les survivances.

**Par Bouziane Ben Achour**

*L'auteur du triptyque les Hirondelles de Kaboul, l'Attenta et son tout dernier les Sirènes de Baghdad explique sa démarche littéraire et la mission qu'il s'est assigné dans ses romans.*

## **Yasmina Khadra**

### **SONNE L'ALERTE**

#### **Entretien réalisé par Rachid Mokhtari**

**Passerelles :** Après le cycle sur la barbarie intégriste en Algérie avec deux romans qui ont marqué la littérature algérienne des années 1990 *A quoi rêvent les loups et les Agneaux du seigneur*, vous avez construit un triptyque sur une autre tragédie *les hirondelles de Kaboul, L'attentat et le tout dernier les sirènes de Baghdad*. Est-ce une quête esthétique de la barbarie des temps modernes ?

**Yasmina Khadra :** S'il n'y avait que ça, j'en serais heureux. Le problème est ailleurs. Il s'inscrit dans cette cécité qui fait que la méconnaissance de l'autre débouche sur son rejet. Ce qui se passe dans le monde est gravissime. La diabolisation des musulmans a atteint des proportions telles qu'il est difficile de savoir où s'arrête l'absurde et commence le ridicule. L'autre aberration est le silence stoïque de notre élite. Les rares écrits qui tentent de répondre à cette situation se veulent l'expression d'un désaveu. Nos intellectuels écrivent pour dire leur rejet des leurs et non de l'idée que l'Occident en fait, ce qui, naturellement, ajoute à la consolidation cette idée. J'ai décidé de me battre contre elle.

**Peut-on dire que votre écriture, très photographique (concept de William Faulkner) est illustrative de cette violence ?**

Je crois que je suis allé plus loin que la photographie, puisque je m'installe dans les mentalités. Mon écriture est certes imagée, mais elle véhicule surtout une autre conception du monde, une philosophie de la vie. Mes phrases n'ont pas besoin d'être tentaculaires. Leur charge émotionnelle est telle qu'elle n'a pas besoin de trop insister. Je suis un romancier qui privilégie le rythme et l'atmosphère au détriment de l'exercice de style. De cette façon, mon lecteur est dans le bruit, l'action, il est en situation. Il vit, perçoit, sent, partage tout ce qui construit mes personnages.

**Peu-on dire que ces romans «subjectivent» des événements politiques (*L'attentat en Palestine, les hirondelles de Kaboul en Afghanistan, les sirènes de Baghdad* quelques temps après l'occupation américaine) ?**

Disons qu'ils les humanisent. Le discours politique façonne les événements, mais ne les explique pas. La manipulation consiste justement à dénaturer les faits, à les isoler afin de les assujettir à sa guise. Regardez comme la peur est devenue fédératrice. D'un coup, les gens se méfient, puis rejettent, puis condamnent. Ils épousent les diatribes politiques, trouvent une logique aux discours les plus alarmants et se ruent massivement derrière, le crieur aux dangers. Ainsi s'accroissent les méfiances avant de se muer en racisme agissant. J'écris justement pour calmer les esprits. La situation d'aujourd'hui, à l'encontre des musulmans, me rappelle celle qui a porté aux nues les diatribes nazies. Un vent d'apocalypse est en train de souffler sur les braises. L'embrasement est possible, certains le disent imminent. D'où l'urgence des réactions intelligentes. Les intellectuels devraient investir la place que les politiques sont en train de miner.

**Des critiques avancent que le romancier a besoin de temps, de distanciation pour écrire le tragique. Qu'en pensez-vous ?**

Je pense que seul le romancier est capable de décider quand il doit intervenir. Personnellement, je n'ai pas besoin de distanciation. Je connais mon sujet.

La preuve, l'accueil de mes romans est franc. Vous savez, ce sont généralement les gens qui sont à la traîne qui tentent de retenir ceux qui avancent par les basques de leurs manteaux. Les arguments qu'ils proposent pour justifier leur retard ne sont que des consolations personnelles. Pour moi, tout dépend de l'écrivain. Il est ou ne l'est pas. Le roman n'est en une question de volume en une question de temps. Sa force est dans le texte. On peut écrire un chef-d'œuvre en quelques semaines et un insipide pavé en vingt ans. On peut rebondir efficacement et à chaud sur une question comme on peut passer à côté après de longues et ennuyeuses réflexions.

**Vos romans sont contigus à ces événements. Ils sont écrits pourrait-on dire dans le feu de l'action. Mais la tragédie les dépasse. Peut-on qualifier ces romans d'éphémères. Leur succès n'est-il pas dû à cet «éphémère» même ?**

Vous avez le droit de le penser. Je ne suis pas obligé de partager votre avis. D'ailleurs, je n'y pense même pas. J'écris, le reste ne dépend pas de moi. La longévité d'un roman dépend de l'intérêt que lui accorderont les générations. Naguib Mahfoud va-t-il survivre à son absence ? C'est un immense talent, une merveille pourtant. Et les livres qui ont traversé les siècles sont-ils meilleurs que ceux qui ont connu un grand succès avant de sombrer dans l'oubli. Je ne me fais du mauvais sang pour ça. Quand je serai mort, une autre histoire m'adoptera. Pour le moment, je me réjouis de la santé de mes livres. Je sais que ce n'est pas le cas de tout le monde, mais le monde est ainsi fait. Ma force, je l'ai puisée dans

le respect et l'admiration des écrivains qui m'ont nourri. Ils m'ont appris à rêver. Si j'avais affiché une attitude contestataire, une jalousie inextinguible vis-à-vis des écrivains qui réussissent, je n'aurais jamais tenté de les égaler. Personne ne sait de quoi sera fait demain. Alors contentons-nous d'apprécier ce que nous offre aujourd'hui.

**Vos trois derniers romans sont situés géographiquement (hormis *L'attentat*). Est-ce une marque du polar qui est cadré en temps et en lieux ?**

Polar? Quel rapport ? J'ai la chance d'exercer dans les deux genres. Mes polars ont rencontré autant d'engouement que les autres. Ca ne me dérange pas d'écrire sur l'un ou l'autre registre. Ce qui importe, c'est la qualité de l'écriture. Cependant, si on n'arrive pas à voir la différence qui sépare mes deux écrits, c'est qu'il urge de consulter un ophtalmo très vite. En France comme à Alger, certains pratiquent ce raccourci. Très bien, qu'il en soit ainsi. Mais de grâce, ne poussons pas le ridicule jusqu'à m'y impliquer personnellement.

**Dans *les sirènes de Baghdad*, écrit à la première personne, l'auteur narrateur ressemble à Nafaâ le héros de *A quoi rêvent les loups* qui devient par des chemins détournés un «émir» sanguinaire du GIA. Vos personnages sont des Kamikazes, des terroristes du GIA, des victimes du colonialisme (*la fille du pont, EI Kahira*)...Sont-ils les représentants d'un nouveau Far West ?**

N'exagérons rien. Far West ? C'est quoi encore cette sortie? Pourquoi n'essaye-t-on pas de me lire honnêtement ? Qu'est-ce qui rend les gens si dyslexiques ? C'est quand même inquiétant. Le succès d'un Algérien est-il à ce point contre nature pour que les réaction ne s'embarrassent même plus d'un soupçon de scrupules ?

**Etes-vous un écrivain de la Violence ?**

Je suis un écrivain tout court, je n'ai jamais été violent encore moins autoritaire. Les soldats et les officiers qui ont servi sous mon commandement, attesteront que je portais un uniforme par-dessus une sensibilité à fleur de peau. J'ai traité mes subordonnés en amis. J'ai accepté de porter le chapeau conçu pour eux, les défendant et les aidant au maximum. Je sais mon parcours est atypique, mais moi je suis ce qu'il y a de plus ordinaire. Je n'aime pas la haine, ni le malheur ni la désespérance. Je peux écrire des choses drôles et des choses pénibles car l'existence est faite d'espoir et d'échecs, d'amour et de déception, de joies et de peines. Je ne suis qu'un écrivain qui tente de dire le monde, sans médire de personne et qui que ce soit.

**Votre roman *Kousine K* est l'un des rares qui développe une «intérieurité», une forte charge de sensibilité, proche des romans fondateurs de la littérature algérienne. C'est**

**également l'un des plus courts. L'avez- vous écrit comme une halte à l'écriture de l'Événement ?**

Non. Il était écrit depuis des années. C'est un roman que je porte depuis mes 20 ans... Chacun écrit en fonction de ses obsessions, des sources de son inspiration, des choses qui lui tiennent à cœur. Peut- on reprocher à Naguib Mahfouz de ne pas sortir de ses petits quartiers cairotes, à Dostoievski de ses folies, à Camus de l'absurde, à Giono de ses collines. Heureusement que le sujet de prédilection existe : il permet au regard de s'intensifier de livre en livre, à la quête de pousser plus loin ses audaces, aux amours de forcer en prononçant davantage leurs contours. La littérature étant une générosité, profitons-en. Si des auteurs nous dépriment, pas de problèmes : ignorons-les.

**Vous avez amorcé un retour au genre polar avec *La part du mort*. Pourquoi avoir laissé de côté (pour un moment assez long) un genre qui vous sied, qui a fait votre identité d'écriture et dont les techniques se retrouvent dans vos plus récents romans ?**

Mon Dieu ! Un genre qui me sied, comme si les autres m'échappaient. Je tiens à vous rassurer. Certes *Morituri* a fait un petit remous en France, en Allemagne et en Italie, mais ce sont *les agneaux du Seigneur* et *A quoi rêvent les loups* qui m'ont fait connaître en Europe, et *les hirondelles de Kaboul* dans le monde. Sincèrement, vous trouvez que *L'attentat* est moins performant que *Morituri* ?

**Vous aviez soutenu dans un entretien que le roman noir est le genre élu pour dénoncer la barbarie. Comment ?**

Je n'ai pas dit ça. Ce n'est pas le genre qui fait la force d'une œuvre, mais son auteur. Il y a d'excellents écrivains dans le polar, des auteurs médiocres dans la Blanche. J'ai seulement dit que, pour ma part, le choix du policier a été pédagogique. Il m'a permis d'écrire avec une relative lucidité.

**Vous êtes l'un des écrivains algériens les plus médiatisés dans le monde. Vous avez été traduit dans plusieurs langues. Sauf en Algérie. Pourquoi ?**

D'abord, je n'ai jamais dit que j'étais le plus médiatisé ni le plus traduit ni le plus lu. Ce sont les médias qui le disent. J'ignore si je le suis vraiment et je souhaite ne jamais le savoir. Je ne suis le rival de personne. J'aime les écrivains algériens, les respecte et serais ravi si, à leur tour, ils accédaient à la notoriété. Je ne suis ni jaloux ni égoïste, et j'ai toujours dénoncé l'impérialisme intellectuel qui considère qu'un seul écrivain de chez nous serait représentatif de la littérature de sa nation, disqualifiant ainsi des talents aussi percutants. La question de savoir pourquoi je ne suis pas traduit en Algérie doit être posée aux concernés. Je n'ai pas de réponse. Suis-je stupéfait de me voir traduit en Malayalam ?



Non. J'estime que c'est encourageant. Le suis- je de ne pas l'être chez moi ? Bien sur que oui. Découragé ? Non. Un jour, l'oiseau migrateur retournera dans son nid natal. Pour cela, il est impératif de le vouloir. Les pays qui me traduisent ne m'ont pas demandé mon avis.

**Vous avez préfacé quelques romans parus aux éditions Dar El Gharb. Est-ce une autre vocation ?**

Ce que vous pouvez être méchant ! Si je ne l'avais pas fait, on m'aurait trouvé insensible aux travaux des Algériens. En le faisant on me suspecte de je ne sais quoi. Dites-moi ce que je dois faire pour ne pas vous agacer. J'ai reçu cette année, chez moi, 37 manuscrits d'Algériens pour des préfaces. Cela me touche. Et cette confiance me sape le moral aussi. Car je ne suis pas éditeur, et je ne peux pas préfacier tous les textes qu'on me propose pour différentes raisons. Quand le texte me parle, quand le talent est là, c'est mon devoir de le soutenir. Cependant, je serais heureux si l'on m'épargnait cette «nouvelle vocation ». Mon temps ne m'appartient pas. Je suis constamment en déplacement. Entre l'écriture et mes lectures, je suis très à l'étroit. Je dirais à nos jeunes écrivains qu'ils n'ont pas besoin de parrains.

Qu'il est même plus encourageant de se construire par ses propres convictions. Plus tard, ils ne seront redevables qu'à leur seul talent.

**ANNEXE 02****Reproduction de la quatrième de couverture****Alger – fin des années 80.**

Parce que les islamistes qui recrutait dans l'énorme réservoir de jeunes gens vulnérables ont su l'accueillir et lui donner le sentiment que sa vie pouvait avoir un sens ;

Parce que la confusion mentale dans laquelle il était plongé l'a conduit à s'opposer à ses parents, à sa famille, à ses amis et à perdre tous ses repères ; Parce que la guerre civile qui a opposé les militaires algériens et les bandes armées islamistes fut d'une violence et d'une sauvagerie incroyables, l'abominable est devenu concevable et il l'a commis.

**Voici l'histoire de Nafa Walid, un jeune garçon qui rêvait de gloire avant de se réveiller broyé au cœur même du cauchemar.**

**Bibliographie  
& Références  
Bibliographiques**

### Œuvres de l'auteur

- KHADRA Yasmina. *À quoi rêvent les loups*. Julliard, Paris, 1999, Pocket, 2000.
- KHADRA Yasmina. *Les agneaux du Seigneur*. Julliard, Paris, 1998, Pocket, 1999.
- KHADRA Yasmina. *L'écrivain*. Julliard, Paris, 2001, Pocket, 2003.
- KHADRA Yasmina. *L'imposture des mots*. Julliard, Paris, 2002, Pocket, 2004.
- KHADRA Yasmina. *L'attentat*. Julliard, Paris, 2005, Pocket, 2006.
- KHADRA Yasmina. *Les Hirondelles de Kaboul*. Julliard, Paris, 2002, Pocket, 2004.
- KHADRA Yasmina. *Cousine K*. Julliard, Paris, 2003, Pocket, 2005.
- KHADRA Yasmina. *Les Sirènes de Bagdad*. Julliard, Paris, 2006, Edition Sedia, Alger, 2006.

### Ouvrages

1. ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina. *Clefs pour la lecture des récits convergences critiques II*, Tell, Blida, 2002.
2. BARTHES Roland. *S/Z*, Seuil, Paris, 1970.
3. BARTHES Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Seuil, Paris, 1953, 1972.
4. BARTHES Roland. *La chambre claire*. L'étoile, Gallimard, Seuil, 1980.
5. BAYLON Christian, FABRE Paul. *Les noms de lieux et de personnes*. Nathan, Paris, 1982.
6. BERGUEZ D, GERAUD V, ROBRIEUX J-J. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Dunod, Paris. 1994.
7. BERGEZ Daniel. *L'explication de texte littéraire*. Nathan, Paris, 2004.
8. BERTHELOT Francis. *Le corps du héros*. Nathan, Paris. 1997.
9. BOURDIN Dominique. *Le langage secret des couleurs*. Caranche, Paris, 2006.
10. BOUZAR Wadi. *Roman et connaissance sociale*. Office des publications universitaires, Alger, 2006.
11. BONN Charles. *Echanges et mutations des modèles littéraires, entre Europe et Algérie*. L'Harmattan, 2004.
12. CHARTIER Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Nathan, Paris. 2000.
13. COMPAGNION Antoine. *Le démon de la théorie, littérature et sens commun*. Seuil, Paris, 1998.
14. DEJEUX Jean. *Situation de la littérature magrébine de langue Française*. Office des publications universitaire, Alger, 1982.

15. DEJEUX Jean. *La littérature Magrébine d'expression française*. Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
16. DELACROIX M, HALLYN F. *Méthodes du texte, introduction aux études littéraires*, Duclot, Paris Gembloux, 1987.
17. DUCHET Claude. *Sociocritique*, Nathan, Paris, 1979.
18. ECO Umberto. *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*. Grasset & Fasquelle, Paris, 1985.
19. ECO Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Grasset & Fasquelle, Paris, 1992.
20. ESCARPIT Robert. *Sociologie de la littérature*. Dahlab, 8<sup>e</sup> éd, Alger, 1992.
21. FONTANILLE Jacques. *Sémiotique et littérature*. Presses Universitaires de France, Paris, 1999.
22. FRAISE E, MOURALIS B. *Questions générales de littérature*. Seuil, Paris, 2001.
23. GADAMAR Hans George. *Vérité et méthodes*. Seuil, Paris, 1976.
24. GENETTE Gérard. *Figure III*. Seuil, Paris, 1972.
25. GENETTE Gérard. *Seuils*. Seuil, Paris, 1987.
26. GENETTE Gérard. *Fiction et diction*. Seuil, Paris, 2004.
27. GENGEMBRE Gérard. *Les grands courants de la critique littéraire*. Seuil, Paris, 1996.
28. GEOFFROY Younes, Nefissa. *Le livre des prénoms arabe*, EL Bouraq, Beyrouth-Liban, 2000.
29. HORELLON-LA FARGE Chantal, SERGE Monique. *Sociologie de la lecture*. La Découverte, Paris, 2003.
30. ISER Wolfgang. *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985.
31. JAUSS Hans- Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, Paris, 1978.
32. JOUVE Vincent. *La lecture*. Hachette livre, Paris, 1993.
33. JOUVE Vincent. *L'effet- personnage dans le roman*. Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
34. MILLY Jean. *Poétique des textes*. Nathan, Paris, 1992.
35. MOKEDDEM Malika. *Des rêves et des assassins*. Grasset Fasquelle, Paris, 1995.
36. PAGEAUX Daniel –Henri. *La littérature générale et comparée*. Armand Colin, Paris, 1994.
37. PASTOUREAU Michel, SIMONNET Dominique. *Le petit livre des couleurs*. Panama, Paris, 2005.
38. PIEGAY- GROS Nathalie. *Le lecteur*. Flammarion, Paris, 2002.
39. ROMMERU Claude. *Clés pour la littérature, sa nature, ses modalités, son histoire*. Edition du Temps, Paris, 1998.

40. SARTER Jean Paul. *Qu'est ce que la littérature*. Gallimard, Paris, 1948.
41. SCHMITT M.P, VIALA A. *Savoir- lire, lecture critique*. Didier, Paris, 1982.
42. STALLONI Yve. *Les genres littéraires*. Nathan, Paris, 2003.
43. STORA Benjamin. *L'histoire de l'Algérie contemporaine, 1830-1988*. Casbah, Alger, 2004.
44. TADIE Jean- Yves. *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle*. Belfond, Paris, 1990.
45. THERENTY Marie- Eve. *L'analyse du roman*. Hachette, Paris, 2000.
46. TOURSEL Nadine, VASSIVIERE Jacques. *Littérature : Textes théoriques et critiques*. Nathan, Paris, 1994.
47. VIGNER Gérard. *Lire du texte au sens. Clé international*, Paris, 1992.
48. ZLITNI FITOURI Sonia, SALHA Habib. *La réception du texte magrébin de langue française*. Cérès, Tunis, 2004.

#### **Revue et Articles**

- BELAGOUAH Zoubida. *Le roman algérien de langue française de 1990 à 2000 : troisième génération*. Les cahiers du Slaad. N°1, Université de Constantine, Décembre 2002.
- BELLOULA Nassira. Yasmina Khadra à Liberté. « *Je suis ce rêve Algérien, féroce et pur, beau parce que généreux* ». Liberté 30 Octobre 2005.
- LATODE Valérie. *La réception virtuelle comme révélateur de la maghrébinité d'un auteur* in Expressions maghrébines. Vol.1 N°1. Tell, Blida – Algérie, 2003.
- MOKHTARI Rachid. *Yasmina Khadra sonne l'alerte*.
  - *Dans les romans de Khadra, les êtres du basculement*. Passerelles, Décembre 2006.
- MESBAH Mohamed Chafik. *Entretien avec Yasmina Khadra*. Le soir d'Algérie. 26/04/2007

#### **Dictionnaires**

- ARON Paul, SAINT -JACQUES Denis, VIALA Alain. *Le dictionnaire du littéraire*. Presses Universitaires de France, Paris, 2002.
- AZIZA C, OLIVIERER C, SCTRICK R. *Dictionnaire des types et caractères littéraires*. Nathan, Paris, 1978.
- AZIZA C, OLIVIERER C, SCTRICK R. *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*. Nathan, Paris, 1978.
- GARDE –TAMINE Joëlle, HUBERT Marie Claude. *Dictionnaire de critique littéraire*. Armand Colin, Paris, 2002.

– PONT- HUMBERT Catherine. *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Jean Claude Lattès, Paris, 1995.

– PICOCHÉ Jacqueline. *Dictionnaire étymologique du Français*. Robert, Paris, 1983.

#### **Sources Internet**

– www.Yasmina –Khadra.com/ sens.

– MOKHTARI Rachid. Entretien avec Yasmina Khadra. « *Neutraliser la mort gratuite* » in <http://dzlit.Free.fr>.

– LAHERRENE Jean-Marc. [www.mauvaisgenres.com.inhttp://www.Yasmina Khadra.com .biblio](http://www.mauvaisgenres.com.inhttp://www.YasminaKhadra.com.biblio).

– THERIEN Gilles in [www.Luc.Gauthier-Boucher](http://www.Luc.Gauthier-Boucher).

#### **Mémoires et Thèses**

– KACEDI KHEDDAR Asia. *L'espace comme enjeu chez trios écrivains d'Algérie*. Mémoire de Magistère, Université d'Alger, 1988.

– GRIFFON Anne. *Romans noirs et romans roses dans l'Algérie d'après 1989*. Mémoire de DEA, Université de Paris IV, 2000.

– BENDJLID Fawzia. *L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*. Thèse de doctorat, Université d'Oran Es-Sénia, 2006.

– GHETTAFI Sihem. *Didactisation et Historicité dans la Crisalyde de Aicha Lemsine*. Mémoire de Magistère, Université de Ouargla, 2006.

– TABTI B, M. *Espace Algérien et réalisme romanesque des années 80*. Thèse de doctorat, Université d'Alger, 2001.